

Roussels
bizarre Welten
und Duchamps
Großes Glas

The Bizarre
World of Raymond
Roussel and
Marcel Duchamp's
Large Glass

LECTURENOTES **NO.**

Lecture notes No. 3

Roussels bizarre Welten und Duchamps *Großes Glas*
Der Einfluss des Theaterstücks *Eindrücke aus Afrika*
auf Duchamps Kunstwerk *Die Braut von ihren Junggesellen*
nackt entblößt, sogar

The Bizarre World of Raymond Roussel and
Marcel Duchamp's *Large Glass*
The Impact of the Play *Impressions d'Afrique* on
The Bride stripped Bare by her Bachelors, Even

Francesco Miroglio



STAATLICHE SCHLÖSSER, GÄRTEN
UND KUNSTSAMMLUNGEN
MECKLENBURG-VORPOMMERN

||||| STAATLICHES
MUSEUM
SCHWERIN

Inhalt / Contents

Danksagung	6
Acknowledgements	8
Grußwort	10
Greeting	13
Vorwort	16
Foreword	19
Roussels bizarre Welten und Duchamps <i>Großes Glas</i> Der Einfluss des Theaterstücks <i>Eindrücke aus Afrika</i> auf Duchamps Kunstwerk <i>Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar</i>	23
Abbildungen / Images	78
The Bizarre World of Raymond Roussel and Marcel Duchamp's <i>Large Glass</i> The Impact of the Play <i>Impressions d'Afrique</i> on <i>The Bride stripped Bare by her Bachelors, Even</i>	109
Impressum / Imprint	160

Danksagung

Für die Unterstützung meiner Forschung gilt mein Dank zunächst den Freunden des Staatlichen Museums Schwerin. Ganz herzlich bedanken möchte ich mich auch bei Brigitte Feldtmann für die Stiftung des Duchamp-Forschungsstipendiums und die freundliche Aufnahme in Hamburg. Anne Leibold und Mechthild Bening danke ich für ihre freundliche Begleitung, viele inspirierende Gespräche und ganz besonders für ihre Hilfe beim Verfassen meines Vortrags im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Rendezvous*. Insbesondere möchte ich mich bei Kornelia Röder und Gerhard Graulich, den Leitern des Duchamp-Forschungszentrums, für den kontinuierlichen Austausch zu den Fragen meines wissenschaftlichen Projektes sowie für die unermüdliche Hilfsbereitschaft bedanken.

Für ihre Unterstützung bei meiner Recherche in der Bibliothek des Duchamp-Forschungszentrums und der Sammlung Duchamp sowie für die Übersetzung meiner Vorträge in Schwerin und die Diskussionsmoderation danke ich herzlich Christina May. Auch Deborah Bürgel und Patricia Bethlen standen mir stets mit wertvollem Rat und Tat zur Seite.

Besonderer Dank gebührt auch dem ehemaligen Direktor des Staatlichen Museums Schwerin Dirk Blübaum sowie der aktuellen Direktorin Pirko Kristin Zinnow, die mir die Forschungsarbeit an der Sammlung Duchamp und insbesondere an der *Grünen Schachtel* ermöglicht haben. Ihre Unterstützung meiner Publikation und die Einladung zum Symposium *Marcel Duchamp: Die Erfindung der Gegenwart* waren von unschätzbarem Wert für mich. Besonderer Dank gilt ferner Kornelia Berswordt-Wallrabe für die spannenden Gespräche und die wertvollen Anregungen zu Marcel Duchamp, Paul B. Franklin für seine Ratschläge und der Association Marcel Duchamp, namentlich Antoine Monnier und seiner Assistentin Séverine Gossart, für die Beantwortung meiner Fragen zu Marcel Duchamps Bibliothek.

Ich bedanke mich bei meinen Betreuern Leo Lecci und Paola Valenti von der Universität Genua für ihre wissenschaftliche Unterstützung, ihren unermüdlichen Zuspruch und ihr Vertrauen in meine Fähigkeiten.

Herzlichen Dank auch an das DIRAAS der Universität Genua für die Förderung dieser Publikation, Paula Mc Leod, Daniele Orlando und Carole Stansfeld für die Hilfe bei sprachlichen Fragen und die Durchsicht der englischen Fassung dieses Essays. Und mein Dank geht, last but not least, an Chiara Marchelli für die freundlichen Aufnahme in Paris während meiner Recherchen in der BNF sowie an Vittoria Ferrando für ihre bedingungslose Geduld.

Francesco Miroglio

Acknowledgements

First of all, I would like to express my gratitude to the friends of the Staatliches Museum Schwerin for their support in my research. My heartfelt thank you goes to Brigitte Feldtmann for her special patronage for the Duchamp research scholarship and the warm welcoming in Hamburg. A special thanks goes to Anne Leibold and Mechthild Bening for their cordial assistance, the fascinating conversations, and especially the drafting of my speech in the context of the series *Rendezvous*. In particular I would like to thank Kornelia Röder and Gerhard Graulich, the heads of the Duchamp Research Centre, for our constant dialogue on matters related to my research project, and for their tireless support.

I thank Christina May for her support during my research in the library of the Duchamp Research Center and through the Duchamp collection. She translated my lectures in Schwerin and moderated the discussion with the audience. Deborah Bürgel and Patricia Bethlen were also very helpful with their valuable advice, for the support during my research and for the constant and accurate assistance.

A very special thank you goes to Dirk Blübaum, former Director of the Staatliches Museum Schwerin, and current Director Pirko Kristin Zinnow who gave me the opportunity to study the Duchamp collection, especially the *Green Box*, and for their support to this publication and the invitation to the symposium *Marcel Duchamp: The Invention of the Present*. I would also like to express special thanks to Kornelia Berswordt-Wallrabe for the interesting conversations and her worthwhile suggestions on Marcel Duchamp, Paul B. Franklin his advice, and the Association Marcel Duchamp, in the person of Antoine Monnier and his assistant Séverine Gossart for filling my requests about Marcel Duchamp's library.

Thank you to Leo Lecci and Paola Valenti, scholars at the University of Genoa and my supervisors, for their scientific support, the uninterrupted encouragement and for believing in my capability.

A special gratitude to the DIRAAS (University of Genoa), for the support to the publication, and to Paula Mc Leod, Daniele Orlando and Carole Stansfeld, for the linguistic guidance and the review of the English version of this essay. And last but not least, I would like to express my thanks to Chiara Marchelli for the friendly reception in Paris during my research in BNF and Vittoria Ferrando for her unquestioning forbearance.

Francesco Miroglio

Grußwort

Marcel Duchamp gehört zweifelsohne zu den bedeutendsten Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts. Als Neuerer und Vorreiter lotete er durch seine Werke die Grenzen der traditionellen Kunst aus und erschloss neue Ideen und Formen.

Der französische Künstler vertiefte sich in die Malerei, bediente sich industriell gefertigter Objekte für seine Readymade-Skulpturen, schuf graphische Arbeiten, gestaltete Plakate und Titelblätter von Büchern und Magazinen, plante und organisierte Ausstellungen und konzipierte ein Miniaturmuseum – einen Lederkoffer mit dem Titel *Von oder durch Marcel Duchamp oder Rose Sélavy* (1941–1966) auch als *Schachtel im Koffer* bekannt.

Zu diesen vielfältigen Kunstwerken findet sich auch Marcel Duchamps Meisterwerk *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*, das außergewöhnliche Glasgemälde, das sich seit 1954 im Philadelphia Museum of Art befindet. Walter Conrad Arensberg, Duchamps Freund und Mäzen und erster Besitzer des Objekts, bezeichnet das *Große Glas* als „monumentalen Ausdruck von Marcells Genie“.¹

Für den Entwurf des komplexen Apparats, der auf den zwei Glasplatten des *Großen Glases* dargestellt wird, fertigte Duchamp 1912 in München zunächst eine Zeichnung mit dem Titel *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* sowie das Gemälde *Die Braut an*. Darauf folgten die Studien auf Glas *Neun männliche Gussformen* und *Schienengleiter, eine Wassermühle enthaltend (in benachbarten Metallen)*, die zwischen 1913 und 1915 entstanden, sowie eine Reihe an Notizen, Entwürfen und groben Skizzen.

¹ Walter Arensberg: "letter to Katherine Dreier, August 16, 1923". In: Paul B. Franklin: *The Travels of the Large Glass*, in: *Étant donné Marcel Duchamp* Nr. 9 (2009). S. 214. [Übersetzung: Gegensatz Translations Collective]

Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar ist also das Ergebnis einer von 1912 bis 1915 andauernden vielschichtigen Auseinandersetzung, die in zahlreichen eigenständigen Kunstwerken mit wiederum ganz unterschiedlichen Inspirationsquellen ihren Niederschlag fand.

Die Drucke, die Duchamp 1934 von seinen vorbereitenden Notizen zum *Großen Glas* anfertigen ließ, finden sich gesammelt in seiner berühmten *Grünen Schachtel*. Diese Notizen wurden sofort ein wesentlicher und notwendiger Schlüssel zum Verständnis von *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*.

Nach André Bretons *Phare de la Mariée*, einer der ersten Analysen von Duchamps Meisterwerk, die 1935 im surrealistischen Magazin *Minotaure* erschien, wuchs mit dem Ruhm des Künstlers zugleich auch die Zahl der Auslegungen des *Großen Glases* und der Verweise auf verschiedene Wissensfelder, etwa Alchemie, Neuplatonismus, Psychoanalyse, Religion und euklidische Geometrie.

Francesco Miroglios durch das Duchamp-Forschungszentrum geförderte Studie reiht sich in diese Tradition von Analysen des *Großen Glases* ein. Sein Forschungsprojekt stützt sich auf Marcel Duchamps Aussagen zur Genese seines Meisterwerks. Immer wieder bezeichnete Duchamp Raymond Roussels Œuvre, insbesondere *Eindrücke aus Afrika*, als zentrale Inspirationsquelle von *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*. Miroglios Projekt ist nicht die erste Studie zu diesem Thema, konzentriert sich aber ausschließlich auf die Theaterinszenierung der *Impressions* im Jahr 1912 und deren offensichtlichen Einfluss auf Duchamp.

Nach eingehender Recherche in Raymond Roussels Archiv, das sich seit 1989 in der Bibliothèque National de France befindet, folgt Miroglío in seinem Essay zunächst den Spuren der Geschichte jener Aufführung, der Marcel Duchamp beiwohnte. Mittels einer ausführlichen Analyse der durch die Schweriner

Sammlung Marcel Duchamp zur Verfügung gestellten Notizen des Künstlers vergleicht er anschließend einige der Figuren, die auf der Bühne des Théâtre Antoine zu sehen waren, mit den sonderbaren Figuren, die auf dem *Großen Glas* dargestellt werden. Das Projekt gibt zudem einen ausführlichen Überblick über weitere Studien zum Einfluss von Roussels literarischem Werk auf Duchamp: ein Thema, das nicht nur das Interesse von Kunsthistorikern und -kritikern, sondern auch von Literatur- und Sprachwissenschaftlern geweckt hat.

Die Ergebnisse dieser sorgfältigen Forschungsarbeit eröffnen eine neue Perspektive auf Marcel Duchamps Meisterwerk und erweitern die traditionsreiche und vielschichtige Forschung zu einem der mysteriösesten Werke der Gegenwartskunst um neue Aspekte. Sie zeigen, dass es sich bei *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* noch immer um ein faszinierendes Kunstwerk handelt, das auch heute – fast ein Jahrhundert nachdem Duchamp sich entschied, es für immer unvollendet zu lassen – noch nicht umfassend erschlossen ist. Man sollte in diesem Kontext auch nicht vergessen, was der Künstler selbst bereits 1957 während einer Diskussion der American Federation of Arts in Houston auf den Punkt brachte: „Der kreative Akt wird nicht vom Künstler allein erbracht. Der Betrachter setzt das Werk in Kontakt zur Außenwelt, indem er dessen innere Qualitäten entziffert und interpretiert und so einen zusätzlichen Beitrag zum kreativen Akt leistet.“²

Leo Lecci, Universität Genua

² Marcel Duchamp: „The Creative Act“, Vortrag im Rahmen einer Konferenz der American Federation of the Arts im April 1957 in Houston. Nachdruck in: Michel Sanouillet und Elmer Peterson Elmer: *The Writings of Marcel Duchamp*. Oxford 1973. S. 140. [Übersetzung: Gegensatz Translations Collective]

Greeting

Without a doubt, Marcel Duchamp was one of the most important artists of the twentieth century. Not only was he an innovator, Duchamp was a forerunner; by means of his works, he both explored traditional art and introduced new ideas and forms.

The French artist delved into paintings, employed manufactured objects as already made “sculptures”, drew graphic pieces, posters, books and magazine covers, planned and organized exhibition settings and conceived a portable museum, the leather case titled *De ou par Marcel Duchamp or Rose Sélavy* (1936–1941), better known as *Box in a Valise*.

Among these miscellaneous artworks, Marcel Duchamp elaborated his masterpieces, *The Bride Stripped Bare Her Bachelors, Even*, the magnificent glass painting installed since 1954 in the Philadelphia Art Museum.

According to Walter Conrad Arensberg, Duchamp’s friend and patron and first owner of the artwork, the *Large Glass* is “the supreme monument of Marcel’s genius¹”.

Duchamp conceived the complex apparatus transferred on the transparent panels of the *Large Glass* by means of a first drawing titled *La Mariée mise à nu par les célibataires* and the painting *Bride*, both realised in Munich in 1912, the artworks on glass panels *Nine Malic Mould* and *Glider Containing a Water Mill in Neighboring metals*, dating from 1913–1915, and a series of notes, jottings and rapid sketches, to name but a few.

¹ Walter Arensberg letter to Katherine Dreier, August 16, 1923, reprinted in Paul B. Franklin, *The Travels of the Large Glass*, in *Étant donné* n. 9 (Paris, 2009), p. 214.

Actually, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* is the final outcome of a complex research which lasted from 1912 until 1915 and was crystallised in numerous autonomous artworks, prompted by various inspirational sources.

In 1934, Marcel Duchamp first printed the notes he had written before the execution of the *Large Glass* and then collected the sheets in the well-known *Green Box*. These notes immediately became the fundamental and necessary key to understand *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*.

From Andre Breton's *Phare de la Mariée*, one of the first analysis of Duchamp's masterpiece, published in 1935 in the surrealist magazine "Minotaure", the exegeses of the *Large Glass* not only grew at the same time as the artist's fame, but also alluded to different branches of knowledge, including alchemy, Neo-Platonism, psychoanalysis, religion, and Euclidean geometry.

Francesco Miroglio's study, supported by the Duchamp-Forschungszentrum, adds to the several analyses of the *Large Glass*. The research project was inspired by Marcel Duchamp's statements related to the genesis of his majestic artwork. In many circumstances, the French artist referred to Raymond Roussel and the play *Impression d'Afrique* as the inspirational sources at the hearth of *The Bride Stripped Bare by Her Bachelor, Even*. Though not the first study on this topic, this project is focused exclusively on the play staged in 1912 and especially on the visual impact that the show had on Duchamp.

By referring to Raymond Roussel's archive fond, hosted since 1989 in the Bibliothèque National de France, this essay at first traces the play which was attended by Marcel Duchamp, then, through an in-depth analysis of the artist's notes provided by the Schwerin Duchamp Collection, compares some of the characters that set the stage of the Antoine theater with the odd figures on the glass surface. In addition, this research offers a thorough overview of the other studies focused on the influence of Raymond Roussel's literary works on Marcel

Duchamp: a topic that has spurred the interest not only of art historians and critics but also of literature and language scholars.

The outcome of this careful research provides a new outlook on Marcel Duchamp's masterpiece, adding a clue to the complex and longstanding investigation on one of the most mysterious artworks of contemporary art and equally proving that *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* is still a challenging, not yet fully comprehended artwork, almost a century after Duchamp decided to leave it permanently unfinished. Then again, the French artist, already back in 1957, during a roundtable at the American Federation of Arts in Houston, maintained: "The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act²".

Leo Lecci, University of Genoa

² Marcel Duchamp, *The Creative Act*, conference speech at American Federation of the Arts, April 1957, Houston, reprinted in Michel Sanouillet, Elmer Peterson (Ed), *The Writings of Marcel Duchamp* (Oxford, 1973), p. 140.

Vorwort

In der Zeit von 2011 bis 2017 konnte das Schweriner Marcel Duchamp-Forschungszentrum mit der Unterstützung der Hamburger Unternehmerin Frau Brigitte Feldtmann und den Freunden des Staatlichen Museums Schwerin e.V. fünf Stipendien zur Erforschung des Werks von Marcel Duchamp an NachwuchswissenschaftlerInnen vergeben. Die StipendiatenInnen stellen mit ihren Fragestellungen, Themen und interdisziplinären Untersuchungsansätzen eine inspirierende Kraft für die Erforschung der Duchamp-Sammlung und darüber hinaus für die internationale Forschung dar. Vielfältigste Impulse flossen sowohl in die Ausstellungstätigkeit, in die museale Forschung in Form von Vorträgen, Symposien, Tagungen, Workshops und die Betreuung von Studierenden an Universitäten in Greifswald Hamburg und Berlin, als auch in die Vermittlungsarbeit ein.

Die Schriftenreihe *Lecture Notes* des Duchamp-Forschungszentrums bietet den StipendiatenInnen eine Plattform, ihre Forschungen zu publizieren. Francesco Miroglio stellt die Ergebnisse seiner Untersuchungen zum Thema „Roussels bizarre Welten und Duchamps *Großes Glas*“ im vorliegenden Band 3 vor. Sein Essay widmet sich den vielschichtigen Beziehungen zwischen dem 1912 in Paris aufgeführten Theaterstück *Eindrücke aus Afrika* und einem der Hauptwerke Duchamps, dem *Großen Glas*. Duchamp empfand das Werk des als ungewöhnlich geltenden Dichters Raymond Roussel in besonderer Weise inspirierend. Dessen Dichtung beeinflusst ihn, wie Werke bildender Künstler. In einem Gespräch bezeichnet Duchamp Roussels Theaterstück als den „Gipfel des Ungewöhnlichen“¹. Ihn interessiert dabei weniger die Handlung als dessen sprachlich-literarische Struktur.

¹ Cabanne, Pierre: Gespräch mit Marcel Duchamp, Köln 1972, S. 41. [Deutsche Übersetzung aus dem Französischen: Harald Schmuck und Dr. Ursula Dreysse]

Francesco Miroglio sieht das verbindende Element zwischen beiden Künstlern in ihrer „Vorliebe für kreative Schreibmethoden“². Wortwitz, Wortspiele oder das auf Parenthesen basierende System bei Roussel lassen sich auch bei Duchamps *Grüner Schachtel* finden. Trotz der Nähe zum *Großen Glas* fungiert diese Ansammlung von Notizen als autonomes Werk mit starker Affinität zur Literatur. Notationen, Erläuterungen, Kommentare, Skizzen, Konstruktionszeichnungen – das von Duchamp genutzte Spektrum an Möglichkeiten, um seine Gedankenwelt zu visualisieren, tritt dem Betrachter der *Grünen Schachtel* entgegen. Wie Roussel kreiert auch Duchamp neue netzwerkartige Sinnzusammenhänge und befreit damit den Betrachter von eingeübten Rezeptionsmustern. Das Schachspiel, dem Duchamp mit großer Leidenschaft nachgeht, eröffnet, wie auch das Theaterstück unterschiedliche Optionen für gedankliche, visuelle und sprachliche Bezüge. Roussel befreit die Sprache von ihrer sinnstiftenden Bedeutung und Duchamp die Kunst von ihrer retinalen Wirkung. Mit der Auswahl seiner Readymades versucht Duchamp bestimmte ästhetische Kategorien, wie den Geschmack zu umgehen. Roussel „wählte ein Wort und verband es dann mit einem anderen durch die Präposition à; und diese beiden Wörter, in anderen als der ursprünglichen Bedeutung genommen, lieferten“³ ihm eine neue Schöpfung. Somit werden beide Künstler zu Wegbereitern von DADA mit einem kreativen und künstlerischen Umgang mit Sprache, mit dem Wort, mit nonverbalen Artikulationen. Francesco Miroglios interdisziplinäre Betrachtungsweise und das Erschließen von im Kontext der Duchamp-Forschung bisher nicht veröffentlichtem Quellenmaterial lässt den Stellenwert der Inspiration durch die Aufführung des Theaterstücks *Eindrücke aus Afrika* im Hinblick auf die Schaffung des *Großen Glas* bewusst werden.

² Miroglio, Francesco, Roussels bizarre Welten und Duchamps Großes Glas. Der Einfluss des Theaterstücks *Eindrücke aus Afrika* auf Duchamps Kunstwerk *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*, in: *Lecture Notes*, hg. Kornelia Röder, Gerhard Graulich, Schwerin 2020, S. 9

³ Roussel, Raymond: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*, in: Grössel, Hanns (Hg.): *Raymond Roussel. Eine Dokumentation*, München 1977, S. 80. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Hanns Grössel]

Francesco Miroglio's knowledge-rich presentations of connections and references contribute to the understanding of the work's genesis of Duchamp's *Großen Glas* and new insights, which are of great importance for further research.

We are pleased with the cooperation with the University of Genoa in particular, which expands our previous collaboration with universities in Greifswald, Oldenburg, Berlin and Hamburg. It is a significant sign for the networking of Duchamp research in the European scientific landscape. Starting from the Schweriner Duchamp collection and the unbroken interest of the young research generation in the work of this exceptional artist, new potentials for the future are opening up.

Kornelia Röder

Gerhard Graulich

Foreword

Between 2011 and 2017, the Duchamp Research Centre in Schwerin awarded five fellowships to emerging academics to allow them to conduct research into the work of Marcel Duchamp. This was made possible with the support of Hamburg businesswoman Brigitte Feldtmann and the Friends of the Staatliches Museum Schwerin. With their probing lines of inquiry, research topics and interdisciplinary methodologies, the fellows help to inspire research into the Duchamp collection in Schwerin, and international research into Duchamp more broadly. In manifold ways, their work left its mark on the museum's exhibitions; on our research work in the form of lectures, symposia, conferences, workshops, and the support of visiting students from universities in Greifswald, Hamburg and Berlin; and on the museum's educational programmes.

The Duchamp Research Centre's *Lecture Notes* series offers our research fellows a platform for publishing their research. In this third volume, Francesco Miroglio presents the outcomes of his research on the subject of "The Bizarre World of Raymond Roussel and Marcel Duchamp's *Large Glass*". Miroglio's essay focuses on the multi-faceted links to be found between Roussel's play *Impressions of Africa*, first performed in Paris in 1912, and *The Large Glass*, one of Duchamp's major works. Duchamp found the work of the unconventional poet Roussel particularly inspiring, and the play's poetry influenced him just as the work of visual artists did. In an interview, Duchamp described Roussel's play as the "madness of the unexpected",¹ and was less interested in its plot than its linguistic and literary structure.

¹ As cited in Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, translated by Ron Padgett (London, 1971), p. 33.

Miroglio identifies the two artists as being connected by a “shared interest in creative writing”.² Puns, wordplay, or the system of parentheses used by Roussel can also be found in Duchamp’s *Green Box*. Despite its proximity to *The Large Glass*, this collection of notes is an autonomous work with a highly literary aspect to it. Notations, explanations, comments, sketches, construction drawings—viewers of *The Green Box* encounter the full spectrum of methods used by Duchamp to visualise his inner world. Like Roussel, Duchamp also creates new networks of meaning, freeing the viewer from their ingrained perceptive patterns. Just like the game of chess that Duchamp pursued with such passion, the play opens up a variety of options for mental, visual, and linguistic connections. Where Roussel frees language from its original meaning, Duchamp liberates art from its immediate visual effect. With his method of selecting his readymades, Duchamp attempted to circumvent particular aesthetic categories such as taste. Roussel “chose a word and then linked it to another with the preposition ‘à’ [with]; and these two words, each capable of more than one meaning, supplied”³ him with a new creation. Through their creative and artistic use of language, words and nonverbal expression, both artists can be seen as foreshadowing the DADA movement. Miroglio’s interdisciplinary perspective and his use of previously unpublished source material highlights the significance of the performance of *Impressions of Africa* as a source of inspiration for Duchamp in the creation of *The Large Glass*. Miroglio’s informed explanation of the connections and references between the two artists provides new insights into the genesis of Duchamp’s *Large Glass* that will be of great use to further research.

We are particularly grateful for the assistance provided by the University of Genoa with this project, which has built on our existing collaborative work with universities in Greifswald, Oldenburg, Berlin and Hamburg. It represents

² Miroglio, Francesco, “The Bizarre World of Raymond Roussel and Marcel Duchamp’s *Large Glass*: The Impact of the Play *Impressions d’Afrique* on *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*.” In *Lecture Notes No. 3*, eds. Kornelia Röder and Gerhard Graulich (Schwerin, 2020), p. 9.

³ Roussel, Raymond, “How I Wrote Certain of My Books”, in *How I Wrote Certain of My Books*, translated and edited by Trevor Winkfield (Cambridge: MA, 1995), p. 4.

an important step in creating connections among Duchamp researchers within the European academic landscape. Given the nature of the Schwerin Duchamp collection and the continued interest among emerging researchers in the work of this exceptional artist, we believe the future holds almost limitless possibilities for continued work in this field.

Kornelia Röder

Gerhard Graulich

Roussels bizarre Welten und Duchamps *Großes Glas*
Der Einfluss des Theaterstücks *Eindrücke aus Afrika*
auf Duchamps Kunstwerk *Die Braut von ihren Junggesellen*
nackt entblößt, sogar

Am 14. Juli 1933 verstarb der französische Schriftsteller Raymond Roussel unter mysteriösen Umständen in Zimmer 224 des Grand Hotel Et Des Palmes in Palermo, Sizilien – wahrscheinlich infolge einer Überdosis an Barbituraten.¹

Fast genau 30 Jahre später, am 4. Juni 1963,² übernachteten Marcel Duchamp und seine Frau Alexina Sattler, auch Teeny genannt, im selben Hotel. Vielleicht wollten sie den Schriftsteller ehren, der Duchamps Meisterwerk *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* inspiriert hatte, das man auch unter dem Titel *Großes Glas* kennt (**Abb. 1**).

Als James Johnson Sweeny, Direktor der Abteilung für moderne Malerei und Skulptur des Museum of Modern Art (MoMA), Marcel Duchamp 1946 nach der Entstehungsgeschichte seines *Großen Glases* fragte, antwortete dieser: „Es war grundlegend Roussel, der für mein Glas *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* verantwortlich war. Aus seinen *Impressions d’Afrique* erhielt ich den allgemeinen Zugang.“³

¹ Für nähere Angaben zu Raymond Roussels Tod siehe Caradec, François: *Raymond Roussel*. Paris 1997; Fiasconaro, Antonio: *Morte d'autore a Palermo*. Palermo 2013.

² Duchamp und seine Frau Teeny verbrachten einen Großteil des Sommers 1963 in Europa. Bedauerlicherweise starb Duchamps Bruder Jacques Villon in dieser Zeit, sodass das Paar ihre Reise am 9. Juli in Palermo abrechnen musste und nach Paris zurückkehrte. In einem Brief vom 23. Mai 1963 an Ulf Linde schrieb Marcel Duchamp, dass er anschließend an seinen Aufenthalt in Palermo nach Rom weiterreisen wollte. Für weitere Angaben zu Marcel Duchamps Urlaub in Italien siehe Gough-Cooper, Jennifer und Caumont, Jacques: *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy 1887–1968*. Mailand 1993 (Eintrag für den 4. Juni 1963); Marcadé, Bernard: *Marcel Duchamp. La vita a credito*. Monza 2009. S. 490; Di Natale, Giuseppe: „Marcel Duchamp en Italie. Présence et héritage, de 1948 à 1968“. In: *Étant Donnée Marcel Duchamp* Nr. 10 (2011). S. 114–143; sowie Duchamps Briefwechsel mit Ulf Linde. Siehe Duchamp, Marcel: „I enjoyed your mind in free vagabondage“. In: *Étant Donnée Marcel Duchamp* Nr. 11 (2016). S. 156.

³ Zitiert nach Sweeney, James Johnson: „Eleven Europeans in America“. In: *The Bulletin of the Museum of Modern Art* Nr. 4–5 (1946). S. 21. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992. S. 38.]

Das Theaterstück *Eindrücke aus Afrika* wurde von Samstag, 11. Mai bis Montag, 10. Juni 1912 am Théâtre Antoine in Paris aufgeführt. Gemeinsam mit Francis Picabia und dessen Frau Gabrielle Buffet-Picabia – und vermutlich auch mit Guillaume Apollinaire⁴ – besuchte Duchamp eine der vierzig Aufführungen. Das Stück beruht auf dem gleichnamigen Roman, den Raymond Roussel 1909 verfasste und der als Fortsetzungsroman in der Sonntagsausgabe der französischen Zeitung *Gaulois du Dimanche*⁵ erschien. Die Herausgabe des gesamten Buches finanzierte der Autor selbst. Er ließ *Eindrücke aus Afrika* von Alphonse Lemerre drucken – der im Übrigen alle literarischen Arbeiten Roussels druckte und vertrieb, darunter auch den posthum veröffentlichten Essay *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*^{6,7}.

⁴ Die Kunstwissenschaftler*innen und Biograf*innen sind sich nicht sicher, ob Apollinaire das Stück besucht hat. Duchamp machte dazu nur vage Angaben; so soll er zum Beispiel einmal gesagt haben, zum ersten Mal sei er Apollinaire nach seiner Rückkehr aus München bei einer Ausstellung der kubistischen Gruppe Section d'Or im Herbst 1912 begegnet – also *nachdem* das Theaterstück gezeigt worden war. Gleichzeitig soll er wiederholt erwähnt haben, Apollinaire wäre der Meinung, die Runde wäre für das Stück ins Theater gegangen und er dort zu ihnen gestoßen. Auch Gabrielle Buffets Aussagen diesbezüglich sind zweideutig. So erinnerte sie sich, dass ihr erstes Treffen mit Apollinaire im Juli während ihrer Sommerferien in Hythe stattgefunden habe und bestätigte gleichzeitig, Roussels Stück mit ihrem Mann, Duchamp und Apollinaire besucht zu haben – siehe Buffet-Picabia, Gabrielle: *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*. Paris 1977. S. 59–77; Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp. The afternoon interviews*. Brooklyn 2013. S. 71. In einige Studien und Essays ist außerdem zu lesen, Duchamp habe das Theaterstück wahrscheinlich im Jahr 1911 besucht. Dieses Missverständnis ist auf einen Fehler in der ersten und zweiten Ausgabe der wohlbekannten *Entretiens avec Pierre Cabanne* zurückzuführen. Beide Ausgaben wurden jeweils 1967 und 1976 vom Verlag Éditions Belfond herausgegeben und datieren das Stück auf 1911. Eine dritte Ausgabe ist 1995 im Somogy Éditions d'Art Verlag erschienen – hier wurde der Fehler berichtigt und das Stück auf 1912 datiert.

⁵ Die erste Ausgabe erschien am 10. und 11. Juli. Die Veröffentlichung wurde jedoch nach vier Monaten eingestellt. Der Rest des Romans wurde einige Monate später im November publiziert. Um die Neugierde der Leser*innen zu stillen, hatte sich der leitende Herausgeber der Zeitung Arthur Meyer entschlossen, die unveröffentlichten Kapitel zu drucken. Für weitere Angaben zur Veröffentlichung von *Eindrücke aus Afrika* siehe Caradec 1997. S. 107–120.

⁶ Roussel, Raymond: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*. In: Grössel, Hanns (Hg.): *Raymond Roussel. Eine Dokumentation*. München 1977. S. 78–97. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Hanns Grössel]

⁷ Für den Druck von 1.100 Exemplaren des Romans zahlte der Autor 2.409 Francs. Weitere 3.000 Francs bezahlte er für die damit einhergehende Werbekampagne, die von Mai bis Juni die Seiten einiger der meistgelesenen Zeitungen Frankreichs schmückte, darunter *Le Figaro*, *Le Matin* und *Le Journal*. Siehe Fonds Raymond Roussel. LXXII. „Documents concernant ses œuvres et les représentations de ses pièces“. Bibliothèque nationale de France (BNF). Département des Manuscrits. NAF 26401. Paris. (Microfilm MF 4511).

Der Roman vermochte seine Leser*innen leider nicht zu begeistern.⁸ Nach Ruhm und Anerkennung strebend adaptierte Roussel die Erzählung schon kurz darauf als Theaterstück.⁹ In *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* erläutert er ganz offen die Beweggründe, die ihn dazu führten, den Roman zu dramatisieren:

Edmond Rostand, dem ich ein Exemplar geschickt hatte, verstand es als einziger auf Anhieb, begeisterte sich dafür und erzählte allen davon; das ging so weit, dass er Teile daraus laut seinen Vertrauten vorlas. Er sagte oft zu mir: ‚Aus Ihrem Buch ließe sich ein ungewöhnliches Theaterstück machen.‘ Diese Worte taten auf mich ihre Wirkung. Außerdem litt ich darunter, unverstanden zu sein, und ich dachte, ich würde das Publikum über das Theater möglicherweise leichter erreichen als über das Buch. Ich machte also aus *Eindrücke aus Afrika* ein Theaterstück, das ich zunächst im Théâtre Fémina, dann im Théâtre Antoine aufführen ließ.¹⁰

Die Rolle Edmond Rostands – dem berühmten Dichter, Dramatiker und Autor von *Cyrano de Bergerac* – wird auch in einem Artikel vom 6. Juni 1912 im Satiremagazin *Le Sourire* erwähnt. Der Verfasser des Artikels wirft Rostand augenzwinkernd vor, Roussel regelrecht dazu angestiftet zu haben, den Roman als absurdes Theaterstück zu adaptieren.¹¹ Dem findigen Journalisten zufolge

⁸ Leider wurden nur wenige Exemplare verkauft. Einer Quittung vom 13. Mai 1911 ist zu entnehmen, dass zwei Jahre nach der Veröffentlichung nur 280 Romane vertrieben worden waren. Bis 1931 war die Ausgabe jedoch ausverkauft. Siehe Caradec 1997. S. 115.

⁹ Im Jahr 1896 schrieb der achtzehnjährige Roussel seinen ersten Roman *La Doublure*, der ein Jahr später bei Lemerre erschien. Während der Arbeit an diesem Werk empfand der französische Schriftsteller zum ersten Mal ein transzendentes Ruhmesgefühl. Roussel arbeitete beflissen an dem Roman und fühlte sich, Aussagen des Arztes und Psychologen Pierre Janet zufolge, literarischen Größen wie Dante oder Shakespeare seelenverwandt. Leider blieb die erhoffte Anerkennung nach der Veröffentlichung aus und er wurde frustriert und depressiv. Weitere Einzelheiten zu diesem Lebensabschnitt Raymond Roussels sowie zu der Rolle von Pierre Janet siehe Cardec 1997. S. 34–40; Janet, Pierre: „The Psychological Characteristic of Ecstasy“. In: Alastair Brotchie et al. (Hg.): *Raymond Roussel: Life, Death & Works*. London 1987. S. 38–41.

¹⁰ Roussel: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*. In: Grössel (Hg.) 1977. S. 93. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Hanns Grössel]

¹¹ Vgl. *Le Sourire* (6. Juni 1912) befindlich in Fonds Raymond Roussel. CXIV. „Coupures de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre“. NAF 26443. Paris.

war es nicht Rostands Meinung über den Roman – wahrscheinlich hatte er ihn gar nicht gelesen – die Roussel dazu bewegte. Vielmehr soll es Rostands guten Manieren, seinem Anstand und allem voran seiner gesellschaftlichen Stellung zu verdanken sein, dass Roussel sich entschloss, das Stück auf die Bühne zu bringen.¹² Dabei scheute Roussel keine Kosten und steckte Unsummen in die Inszenierung, die im Fémina Theater uraufgeführt wurde. In Ankündigungen zeitgenössischer Zeitschriften wie *Comœdia*, *Le Figaro* und *Le Temps* ist zu lesen, dass der Beginn der öffentlichen Aufführungen für die erste Juliwoche vorgesehen war.¹³ Allerdings scheint das Fémina Theater 1911 zwei verschiedene Versionen des Stücks im Programm gehabt zu haben,¹⁴ – bei der Ersteren handelte es sich wahrscheinlich um Proben für Freund*innen und Familie des Autors.¹⁵

Tatsächlich fand die erste öffentliche Aufführung am 30. September 1911 statt. Roussel hatte ursprünglich sechzehn weitere Aufführungen vorgesehen. Als seine Mutter Marguerite Moreau-Chaslon in der Nacht des 5. Oktobers starb, wurde das Stück jedoch schon nach einer Woche aus dem Spielplan genommen.¹⁶ Kaum mehr als sechs Monate nachdem es eingestellt worden war, kam es in einem anderen Pariser Haus bereits wieder auf die Bühne – dem Théâtre Antoine am Boulevard de Strasbourg.¹⁷ Einige Wochen vor der Premiere ließ ein anonymes Reporter in der Tageszeitung *Le Figaro* verlauten, diese Fassung

¹² Ebd.

¹³ Den Belegen für die Kosten des Stücks von 1911 ist darüber hinaus zu entnehmen, dass Raymond Roussel im Januar und April jeweils 6.000 und 10.000 Francs für die Miete des Theaterhauses ausgab. Vgl. Fonds Raymond Roussel. CXV. „Documentation relative aux pièces de théâtre de Raymond Roussel“. NAF 26444. Paris.

¹⁴ Vgl. Leiris, Michel: *Roussel & Co.* Paris 1998. S. 74–75, S. 268–270 und S. 321–329.

¹⁵ Vgl. Winkfield, Trevor (Hg.): *Raymond Roussel. How I wrote certain of my books.* Cambridge, MA 1995. S. 40.

¹⁶ Für weitere Angaben zu Marguerite Moreau-Chaslon siehe Caradec 1997. S. 80–82 und S. 139–143.

¹⁷ An das Théâtre Antoine wechselte Roussel wohl, weil es renommierter war als das Fémina. Es konnte auf eine längere Tradition zurückblicken und wurde insbesondere für Gesellschafts-abende, Bälle und Sonderaufführungen genutzt.

sei „voller neuer Szenen, weitaus fantasievoller und kreativer als jene, die wir schon gesehen haben.“¹⁸

Das Stück bestand aus vier Akten und einem kurzen Prolog und verfügte über eine relativ einfache und banale Handlung.¹⁹ An einem nicht näher bestimmten Tag bricht eine „skurrile Truppe halb-irrer Theaterschauspieler“²⁰ von Marseille auf, um an Bord der *Lyncée* nach Buenos Aires überzufahren. Nach einigen Tagen ruhiger Seefahrt auf dem atlantischen Ozean fällt die *Lyncée* einem schrecklichen Orkan zum Opfer und strandet an der afrikanischen Küste in der fiktiven Region Ponukélé, wo der schwarze Kaiser Talou herrscht.²¹ Die Europäer*innen werden vom Monarchen gefangengenommen und müssen auf das Lösegeld warten, das für ihre Freilassung verlangt wird. Die Europäer*innen versuchen keine Langweile aufkommen zu lassen, in einem Land wie Afrika, „[das] den Weißen eine wahrhaftige Plage ist, die schlimmste Katastrophen auslösen kann

¹⁸ „L'auteur a tiré de son livre de nouvelles scènes qui dépasseront de beaucoup, en imagination et en fantaisie celles qu'on a déjà vues.“ Siehe o.V.: *Le Figaro* Nr. 121 (20. April 1912). S. 6. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

¹⁹ Die Theaterfassung ist simpler als der zugrundeliegende Roman. Zunächst einmal ist sie im Gegensatz zu Letzterem chronologisch gegliedert. Die ersten Kapitel des Romans steigen mit der Beschreibung einer „Gala der Unvergleichlichen“ in medias res ein. Erst in Kapitel 10 erfährt man anhand einer Rückblende mehr über den Hintergrund der Handlung: vom Aufbruch der europäischen Truppe aus dem Marseiller Hafen bis hin zum Schiffbruch an der afrikanischen Küste. Auch eine Schilderung dessen, wie das Leben der Figuren bisher verlaufen ist und womit sie es verbracht haben erfolgt an dieser Stelle. In der Bühnenversion gibt es zudem weniger Figuren als im Roman – dies ist wahrscheinlich der Organisation in Szenen und der Tatsache, dass es Requisiten brauchte, geschuldet. Die Figuren Dodo und Baïa schrieb Roussel ausschließlich für das Stück: zwei Narren, deren Funktion darin liegt, die Aufmerksamkeit des Publikums zu halten während der langen Erklärung der seltsamen Erfindungen, die im Rahmen der Gala vorgeführt werden.

²⁰ „une troupe pittoresque de cabotin, de demi-fous.“ Siehe „Appendice B. Feuilleton du Journal des Débats“. In: *Bizarre* Nr. 34/35 (1964). Sondernummer Raymond Roussel. S. 32. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

²¹ Diese Vorgeschichte, die im fünfminütigen Prolog erzählt wird, wurde auf einem der wenigen Fotos festgehalten, die vom Stück gemacht wurden. Auf dem Bild ist im Hintergrund das gestrandete Boot zu sehen, umgeben von üppigem Grün. Die Truppe der weiß und khakifarben gekleideten Europäer*innen ist neben Kaiser Talou und seinen Untertanen versammelt. Das Bild befindet sich im Fonds Raymond Roussel. Neu abgedruckt wurde es in *Bizarre: Raymond Roussel*, Nr. 34/35 (1964). Brotchie Green and Melville, et al. 1987. S. 14.

und womöglich zu Krankheit und blutrünstigen Zwisten führt.²² Sie beschließen deshalb, eine Organisation mit dem Namen „Club der Unvergleichlichen“ zu gründen. Da sie alle über Begabungen verfügen – sie sind Künstler*innen, Sänger*innen, Zirkusakrobat*innen und Schauspieler*innen – ist „jedes Mitglied gehalten, sich durch ein originelles Werk hervorzutun.“²³

Mit der Übergabe des Lösegelds werden die Werke auf dem „Platz der Trophäen“ inszeniert, dem Zentrum von Éjur, der Hauptstadt von Talous Reich. Diese Werkschau stellt den zentralen Moment des Stückes dar und fand wahrscheinlich im dritten und vierten Akt statt. Der erste und zweite Akt konzentrierte sich auf Talous Leben und Taten.²⁴ Auch die erweiterte Adaptation von *Eindrücke aus Afrika* wurde gänzlich von Raymond Roussel finanziert.²⁵ In *Wie ich*

²² „Mes amis, pendant ces deux mois, nous aurons à lutter contre un ennemi terrible, l'ennui qui, dans ces contrées, est, pour les hommes blancs, un véritable fléau pouvant conduire aux pires catastrophes, aux maladies, aux querelles sanglantes.“ Siehe „Appendice A. Impressions d'Afrique. Role de Juillard“. In: *Bizarre* Nr. 34/35 (1964). S. 27. [Dt. Übersetzung Gegensatz Translation Collective]

²³ Ebd. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

²⁴ Aus zeitgenössischen Pressemitteilungen, den wenigen Fotos, die vom Stück gemacht wurden sowie dem Roman kann man auf die Inhalte des ersten und zweiten Akts schließen. Eine genaue Reihenfolge des Dargestellten lässt sich daraus aber leider nicht ableiten. Die beiden Akte scheinen Folgendes enthalten zu haben: ein Duell zwischen Kaiser Talou und seinem Feind Yaour, die Auffindung von Sirdah, der verlorengegangenen Tochter Talous sowie die Aufdeckung von Verschwörungen am Hofe, insbesondere der Untreue von Djizmé und deren Todesurteil. Sie soll mittels eines urzeitlichen elektrischen Stuhls hingerichtet werden, der durch einen Blitzschlag aktiviert wird. Auf zwei Fotos des Stückes sind der Kampf zwischen den beiden Königen und auch die tödliche Erfindung zu sehen, die zur Hinrichtung von Djizmé angewandt wird. Eines der beiden Fotos zeigt außerdem auch eine Statue aus Walfischknochen, die auf Schienen aus Kalbslungen rollt. Alle erwähnten Fotografien befinden sich im Fonds Raymond Roussel und wurden auch in der Zeitschrift *Bizarre* abgedruckt.

²⁵ Eugène Leiris, der Vater von Roussels lebenslänglichen Freund Michel Leiris, verwaltete das Vermögen der Roussels und schätzte es auf 40 Millionen Francs. Marguerite Moreau-Chaslon, Raymond Roussels Mutter, hinterließ ein beachtliches Erbe. Dieses wurde zwar zwischen Raymond und seiner Schwester Germaine aufgeteilt – auch 1919 stellte Raymonds Anteil noch ein beträchtliches Vermögen dar. Bei einer Auktion in der Galerie Georges-Petit ließen die Geschwister im März 1912 die Kunstsammlung ihrer Mutter versteigern. Aus dem Verkauf der Sammlung, die vorrangig aus Malereien aus dem 18. und 19. Jahrhundert, feiner Keramik und antiken Möbel bestand, bezogen Raymond Roussel und seine Schwester über vier Millionen Francs. Der Verkauf stellte dem Schriftsteller weitere Ressourcen zur Verfügung, die er in die neue Produktion des Stückes investieren konnte. Für weitere Angaben zu Marguerite

einige meiner Bücher geschrieben habe schrieb Roussel, das Stück „war mehr als ein Misserfolg, es war ein Sturm der Entrüstung.“²⁶ Dem Autor zufolge verschrien ihn Kritiker*innen als „Verrückten“, man „piff die Schauspieler aus, warf Sou-Stücke auf die Bühne, Protestbriefe gingen an den Direktor.“²⁷ Roussels Einsatz zum Trotz wussten die Kritiker*innen *Eindrücke aus Afrika* nicht wertzuschätzen und hießen das Theaterstück einen „ausschweifenden Fiebertraum“ und ein „Stück für Geistesranke“.²⁸ In einem der mäßigeren Berichte hieß ein anonymen Journalist der französischen Zeitung *Journal des Débats* in der Ausgabe vom 20. Mai 1912 *Eindrücke aus Afrika* ein eigenartiges Stück, das man getrost vergessen könne.²⁹ Auch andere Journalist*innen nahmen kein Blatt vor den Mund und kritisierten den Schriftsteller aufs Heftigste. Man beschrieb ihn herablassend als unfähigen und untalentierten reichen Mann, der seine Theatersehnsüchte einzig dank seines enormen Reichtums erfüllen konnte.³⁰ Ein weiterer anonymen Journalist behauptete höhnisch, Roussel gäbe

Moreau-Chaslons Nachlass und der Versteigerung ihrer Sammlung siehe Caradec 1997. S. 157–165. Einige Abbildungen von Bildern der Sammlung wurden dem Auktionskatalog entnommen und befinden sich im Fonds Caradec. Siehe Fonds Caradec. „Documentation sur Raymond Roussel“. Ms Caradec 13–17. Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l' Arsenal. Paris. sowie Fonds Caradec „Iconographie sur Raymond Roussel“. Ms Caradec 16–17. S. 290–344. Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l' Arsenal. Paris.

²⁶ Roussel: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*. In: Grössel (Hg.) 1977. S. 93. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Hanns Grössel]

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. Fonds Raymond Roussel. CXIV. „Coupures de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre“. NAF 26443. Paris; Le Médecin de Service: „Le Rire au Théâtre“. In: Le Rire (Mai 1912); o.V.: „La Bataille Théâtrale. Bulletin de la Petite et de la Grande Armée, Reprise de ‚Impressions d'Afrique‘ de M. Raymond Roussel“. In: *Comœdia Illustré* (Juni 1912).

²⁹ Vgl. *Bizarre* Nr. 34/35 (1964). S. 31.

³⁰ Im Fonds des Raymond Roussel Archivs sind einige Zeitungsausschnitte zu den Theaterstücken des Autors zu finden. Eine der Rezensionen mit dem Titel *La France Africaine* wurde einem nicht näher gekennzeichneten Impressum entnommen. Darin finden sich ironische Anspielungen auf Roussels finanziellen Überfluss. Der anonyme Journalist schreibt: „Il est vrai qu'au prix où est le beurre il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir ‚faire de l'humour‘ à ce tarif-là! M. Raymond Roussel vient de monter, à grands frais et aux siens, sur la scène du Théâtre Antoine, une pièce en quatre actes, intitulée *Impressions d'Afrique*, et qui est un véritable chef-d'œuvre du genre.“ Der Berichterstatte der satirischen Zeitschrift *Le Sourire* („Le Ramasseur des ragots“ genannt), schrieb mit Bezug auf die angeheuerten Schauspieler*innen: „D'excellents artistes jouent cette œuvre délirante, grassement payés de leur complaisance par les écus de l'auteur millionnaire.“ Vgl. Fonds Raymond Roussel. CXIV. „Coupures de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre“. NAF 26443. Paris.

für jede Aufführung 4.000 Francs aus, wies aber gleichzeitig darauf hin, dass der Autor sich als Multimillionär wohl kaum sorgen müsse, da er ja die Kosten für hundert Theaterstücke tragen könne.³¹

Nichtsdestotrotz ist den Rezensionen zu entnehmen, dass die Darbietungen der „Gala der Unvergleichlichen“ das Publikum durchaus ins Staunen versetzt haben. Dem Journalisten des bereits erwähnten *Journal des Débats* zufolge ließen die ersten beiden äußerst eintönigen Akte das Publikum unberührt und stumm zurück. Nach dem Auftritt der bizarren und einfallsreichen Attraktionen des dritten Akts lebte dieses jedoch auf und war sichtlich beeindruckt.³² Jeden Abend wurden die Romanfiguren auf der Bühne des Théâtre Antoine zum Leben erweckt: Eine Statue aus Walknochen bewegte sich auf zwei Schienen aus Kalbslungen voran, ein Wurm spielte die Zither, ein Breton gab seine Musik auf einer Flöte zum Besten, die aus seinem eigenen Schienbein gefertigt war, es gab vier Brüder mit hallenden Brustkörben, ein thermo-mechanisches Orchester und einen Zwerg, dessen Kopf größer als sein Körper war. Diese bizarren Figuren und Erfindungen schmückten mitsamt weiteren fantasievollen Maschinerien und Gestalten auch die im Cartoon-Stil gezeichneten Werbepлакate für das Stück. Mit einer in den Straßen von Paris weitläufig präsenten Werbekampagne vermochte es Raymond Roussel, die Aufmerksamkeit des potentiellen Publikums für die neue Inszenierung von *Eindrücke aus Afrika* zu gewinnen.³³

³¹ „Aussi M. R. Roussel, l'ineffable auteur, perd-il 4000 fr. par soir. Comme il est soixante fois millionnaire, il peut nonobstant s'offrir le luxe de conduire sa pièce à la centaine“ siehe: Anon., in: *Genève Mondaine*. (30. Mai 1912). Ebd.

³² Siehe *Bizarre* Nr. 34/35 (1964). S. 31.

³³ Das Stück wurde noch mit zwei weiteren Plakaten beworben: einem Portrait des französischen Schauspielers Georges Dorival in seinem Kostüm als Kaiser Talou, mit schwarzer Schminke und einem Federhaupt, das eher an die Warbonnets indigener Völker Nordamerikas erinnerte als an eine Stammeskrone. Ein weiteres Plakat zeigte eine in einem Cartoon-Stil dargestellte Folterszene. Es illustriert wahrscheinlich die Strafe, die Mossem, Talous Berater, erleiden muss – seine Fersen werden mit einem glühenden Eisenstäben verbrannt. Diese Figur, die König Talou hintergangen hat, erhielt im Stück wahrscheinlich einen anderen Namen, denn der ursprüngliche Name wird nicht in der Rollenliste geführt. Für weitere Angaben zu Mossem siehe Raymond Roussel: *Impressions d'Afrique*. Paris 1910. S. 25–28 und S. 244–262. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Cajetan Freund. Siehe Raymond Roussel: *Eindrücke aus Afrika*. Luzern 2016. S. 19–21 und S. 155–178.]

Die höchst ungewöhnlichen Figuren müssen auch Marcel Duchamps Neugierde geweckt haben. In einer Unterhaltung über das Stück mit dem französischen Kritiker Pierre Cabanne sagte Duchamp: „Ja, das war ganz toll. Auf der Bühne war nur eine Schaufensterpuppe und eine Schlange, die sich ganz langsam bewegte; das war absolut der Gipfel des Ungewöhnlichen.“³⁴

Trotz des begrenzten Erfolgs, den Roussel zu seinen Lebzeiten genoss, haben sowohl Sprach- und Literaturwissenschaftler*innen als auch Kunsthistoriker*innen und -kritiker*innen – womöglich aufgrund von Interviews und Aussagen Marcel Duchamps – zur Beziehung zwischen Marcel Duchamp und Raymond Roussel geforscht. Das liegt wohl daran, dass Duchamp in den späten 1950er Jahren an Anerkennung gewann – die erste Duchamp-Monografie von Robert Lebel erschien 1959 und Duchamps erste Soloausstellung fand 1963 im Pasadena Art Museum statt.³⁵ Roussels Romane und Theaterstücke hingegen

³⁴ Siehe Cabanne, Pierre: *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln 1972. S. 41. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Harald Schmunk und Dr. Ursula Dreyse]

³⁵ Für Untersuchungen zu Roussels Einfluss auf Marcel Duchamp allgemein siehe Dhainaut, Pierre: „Raymond Roussel oiseur d'influence“. In: *Bizarre* Nr. 34/35 (1964). S. 73–74; Leveque, Jean-Jacques: „A l'ombre de Marcel Duchamp“. In: *Les Nouvelles Littéraires. L'Hebdomadaire de l'actualité culturelle* Nr. 2372 (1973). S. 5; Galluzzi, Francesco: „Raymond Roussel tra le arti visive“. In: *Bérénice. Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie* Nr. 38 (2007). S. 68–76. Zu Raymond Roussels literarischem Einfluss auf Duchamps Kunstwerke siehe Golding, John: *Duchamp. The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. New York 1972. S. 48–51 und S. 69–70; Henderson, Linda Dalrymple: *Duchamp in context. Science and technology in the Large Glass and related works*. Princeton 1998. S. 51–57; Krauss, Rosalind: *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Mailand 1998. S. 79–92. Eine weitere wichtige, bislang jedoch unveröffentlichte Studie, die Raymond Roussels Einfluss auf Marcel Duchamp untersucht, ist die Rede, die Ron Padgett – der US-amerikanische Schriftsteller und Übersetzer der englischen Ausgabe des berühmten Pierre Cabanne Interviews – im Rahmen der Marcel Duchamp Vorlesungen 1973 im MoMA in New York hielt. Vom 28. Dezember 1973 bis zum 24. Februar 1974 zeigte das MoMA eine Marcel Duchamp Retrospektive und organisierte eine Reihe von Vorlesungen. Ron Padgetts Vorlesung mit dem Titel *Marcel Duchamp and Raymond Roussel* fand am 7. Februar 1974 statt. Obwohl Raymond Roussels Schriften, Romane und Theaterstücke bis dato nicht auf englisch erschienen waren, wusste Ron Padgett nicht nur das Jahr zu nennen, in dem Duchamp das Stück besucht hatte, sondern schloss auch die Möglichkeit eines literarischen Einflusses Roussels auf Duchamp aus. Vgl. dazu Padgett, Ron: „Marcel Duchamp and Raymond Roussel“. 26 sheets. MoMA tape #74.4a, #74.4al, #74.4a2. The Museum of Modern Art Archive. New York.

wurden zu Anfang nur von einigen wenigen Liebhaber*innen der Avantgarde wertgeschätzt – insbesondere die Surrealist*innen und ihre Entourage waren erwartungsgemäß auf Anhieb von Roussel begeistert.³⁶ Eine breitere Wiederentdeckung und Anerkennung seines Werks fand erst mehr als 30 Jahre nach seinem Tod im Jahr 1933 statt.

In den 1960er Jahren begann nicht nur der Verleger Jean Jacques Pauvert, die gesamten Romane, Stücke und Schriften Roussels neu aufzulegen, auch viele literaturwissenschaftliche Zeitschriften widmeten dem Autor und seinen Werken Sonderausgaben. Statt mit biografischen Affinitäten zwischen Autor und Künstler³⁷ befassten sich die Kritiker*innen und Akademiker*innen nun mit der Schreibmethode, die Raymond Roussel beim Verfassen seiner Romane und Stücke angewandt hatte und inwiefern sich diese auf die Notizen, die Duchamp in seiner *Grünen Schachtel* versammelte, ausgewirkt haben mag.³⁸ Dafür muss man wissen, dass Roussel für die Entwicklung seiner Romane „ein

³⁶ Eine Gruppe Surrealist*innen besuchte 1924 Raymond Roussels drittes Stück *L'Étoile au front* im Vaudeville Theater. Ab diesem Zeitpunkt ermutigten die Surrealist*innen Roussel, ihrer Gruppe beizutreten und André Breton nahm ihn in seine *Anthologie de l'Humour Noir* auf. Für eine Studie zur Verbindungen zwischen Raymond Roussels Romanen und Stücken und den Surrealist*innen siehe Béhar, Henri: „Heureuse Méprise. Raymond Roussel et les Surréalistes“. In: *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme* Nr.6 (1984). Sonderausgabe Raymond Roussel en gloire. S. 41–59.

³⁷ Marcel Duchamp lebte von Juli 1908 bis Oktober 1913 in Neuilly. In dieser Kleinstadt verbrachte auch Raymond Roussel seine Kindheit in der luxuriösen elterlichen Villa. Auch ihr geteilter Enthusiasmus für Schach hat die Aufmerksamkeit von Kritiker*innen und Wissenschaftler*innen geweckt. Beide Männer waren große Liebhaber des Spiels und nahmen an Schachturnieren teil. In einer Unterhaltung mit Pierre Cabanne erinnerte sich Marcel Duchamp wie er Roussel 1932 im Café de la Régence beim Schachspielen sah. Siehe Cabanne 1972. S. 34.

³⁸ Unter den Studien, die den Einfluss von Raymond Roussels Schreibtechniken auf das *Große Glas* und die damit verbundenen Notizen behandeln, sind folgende hervorzuheben: Raillard, Georges: „Les fils de la vierge“. In: Jean Clair und Ulf Linde (Hg.): *Marcel Duchamp. Abécédaire*. Paris 1977. S. 185–200; Parisier Plottel, Jeanine: „Machines de langage. ‚Impressions d’Afrique‘ et ‚La Mariée mise à nu par ses célibataires, même““. In: Mary Ann Caws (Hg.): *Théorie, tableau, texte de Jarry à Artaud*. Paris 1978. S. 13–40; Bauer, George H.: „Roussel-Duchamp“. In: *La Quinzaine Littéraire* Nr. 407 (1983). S. 12–14; Delvaille, Bernard: „Marcel Duchamp un technicien bénévole“. In: *Magazine littéraire, Raymond Roussel et les excentriques* Nr. 410 (2005). S. 30–32.

sehr spezielles Verfahren“³⁹ verwendete, das mit einem Reim vergleichbar war.⁴⁰ Seiner Meinung nach war es seine Pflicht, die Technik, die seinem Œuvre zugrunde lag, zu enthüllen⁴¹ und er war der Auffassung, „dass Schriftsteller der Zukunft [sie] vielleicht mit Gewinn auswerten könnten.“⁴² Aus diesem Grund beschrieb er sie detailliert in einem Essay mit dem Titel *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*, der 1935, zwei Jahre nach seinem Tod, erschien. Auch das Stück, das Marcel Duchamp besucht hatte, war mit ebendieser Methode verfasst worden. In *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* offenbart Roussel: „Was die Entstehungsgeschichte von *Impressions d’Afrique* betrifft, so besteht sie also in der Annäherung zwischen dem Wort *billard* und dem Wort *pillard*.“⁴³ Roussels Schilderungen zufolge war *Eindrücke aus Afrika* nach der Kurzgeschichte *Unter den Schwarzen* entstanden. Letztere hatte er zusammen mit weiteren Kurzgeschichten um 1902 verfasst – zehn Jahre vor dem Theaterstück – und ihr die zwei französischen Wörter „billard“⁴⁴ und „pillard“⁴⁵ entnommen.⁴⁶ Den Roman hatte Roussel verfasst, indem er das in der Kurzgeschichte angewandte Schaffensverfahren „erweiterte“⁴⁷ und indem er weitere Wörter mit Bezug zum Wort „billard“ suchte.⁴⁸ An erster Stelle wählte Roussel zwei Wörter, die sich zwar klanglich, jedoch nicht im Sinn nahestehen. Daraufhin verband er diese anhand der Präposition „à“ mit weiteren Wörtern und generierte dadurch neue Bedeutungen.⁴⁹

³⁹ Roussel: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*. In: Grössel (Hg.) 1977. S. 78.

⁴⁰ Siehe Parisier Plottel 1978. S. 17. In ihrem Essay „Machine de langage: ‚Impressions d’Afrique‘ et ‚La Mariée mise à nu par ses célibataires, même““ stellt die Fremdsprachenprofessorin Parisier Plottel eine Verbindung her zwischen Raymond Roussels Methode und dem Stilmittel der Paronomasie.

⁴¹ Roussel: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*. In: Grössel (Hg.) 1977. S. 78.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd. S. 79.

⁴⁴ dt.: Billardtisch

⁴⁵ dt.: Plünderer

⁴⁶ Vgl. Roussel: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*. In: Grössel (Hg.) 1977. S. 78–97; Caradec 1997. S. 61–67.

⁴⁷ Vgl. Roussel: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*. In: Grössel (Hg.) 1977. S. 79.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 79–90.

⁴⁹ Dieser Vorgang ist, wie Raymond Roussel selbst zugab, nicht nur sehr schwer, sondern auch langwierig, besonders zu Anfang.

1934 stellte Duchamp seine *Grüne Schachtel* zusammen. Der Essay *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* wurde wiederum 1935, ungefähr ein Jahr später, unter dem wachsamen Auge des Meisterdruckers beim Verlag Lemerre veröffentlicht. In der Schachtel, die Duchamp im Selbstverlag „Edition Rose Sélavy“ veröffentlichte, vereint Duchamp 93 Dokumente, größtenteils Notizen und Skizzen, die während des Entwurfs seines *Großen Glases* entstanden. Aufgrund ihres grünen Deckels ist die Schachtel mit dem Titel *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* auch als Grüne Schachtel bekannt (**Abb. 2**).⁵⁰ Bei der Reproduktion der Notizen und Skizzen behielt Duchamp die Eigenschaften und Formate der Originale bei. Die Notizen der *Grünen Schachtel* lassen sich aber bis zum heutigen Tage, selbst wenn man um Roussels Schreibverfahren weiß, nur schwer nachvollziehen. Michel Sanouillet zufolge, der die erste Ausgabe von Marcel Duchamps Schriften 1959 veranlasste, sind die Notizen kaum anhand von herkömmlichen lexikalischen Herangehensweisen zu verstehen, da sie „sich in einer Welt bewegen, die absolut anders und nicht mitteilbar ist.“⁵¹

Die Verworrenheit der Notizen der *Grünen Schachtel* und Duchamps Vorliebe für seltsame Wortwitze mag wohl dazu geführt haben, dass Kritiker*innen und Kommentator*innen die Originalität von Roussels Schreibverfahren mit Duchamps gläsernem Kunstwerk verglichen haben, insbesondere auch im Wissen um die von beiden Künstlern geteilte Vorliebe für kreative Schreibmethoden.

Trotzdem darf man, wie die italienische Akademikerin Carla Subrizi betont, nicht außer Acht lassen, in welchem Zeitraum Duchamp die Notizen verfasst

⁵⁰ Vgl. Schwarz, Arturo: *The Complete works of Marcel Duchamp*. New York 2000. S. 723–725/ Kat. Nr. 435–436.

⁵¹ „On va dès lors se mouvoir dans un monde autre et incommunicable, dont les seules clefs sont entre les mains et dans la bouche de cet être conceptuel qu’est devenu le scripteur.“ Siehe Sanouillet, Michel und Matisse, Paul (Hg.): *Marcel Duchamp. Duchamp du signe suivi de Notes*. Paris 2011. S. 17. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective] Françoise Le Penven untersucht Marcel Duchamps Schreibmethode eingehend. Siehe Le Penven, Françoise: *L’art d’écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites et de ses Boîtes*. Nîmes 2003.

hat. Subrizi zufolge vernachlässigen Wissenschaftler*innen, die der Meinung sind, Roussels ungewöhnliches Schreibverfahren habe Duchamp beeinflusst, die Tatsache, dass Duchamp bereits um 1912 mit der Verfassung der Notizen zu seinem *Großen Glas* begann und dass seine „literarische“ Aktivität zu dem Glas-Meisterwerk nur bis 1915 von intensiver Natur war.⁵²

Die Aufzeichnungen sind also fast 20 Jahre vor der Veröffentlichung von Roussels Essay entstanden. Duchamp arbeitete von 1915 bis 1923 mit Unterbrechungen in New York an seinem Glas-Meisterwerk, bis er sich schließlich dazu entschloss, die Arbeit am Kunstwerk abubrechen. Zudem sagte Duchamp in einer Unterhaltung mit Pierre Cabanne Folgendes über Roussels Theaterstück: „An den Text kann ich mich allerdings kaum noch erinnern. Wir achteten gar nicht so darauf, und gerade das fiel mir auf...“⁵³ Es ist nicht erstaunlich, dass Duchamp sich bei diesem Interview, das um 1966 stattfand – also circa 50 Jahre nachdem er 1912 *Eindrücke aus Afrika* gesehen hatte –, nicht an den Text des Stücks erinnern konnte. Darüber hinaus findet sich in Roussels Unterlagen kein Skript der Inszenierung von *Eindrücke aus Afrika*⁵⁴ und die einzige verfügbare Dokumentation der Textgrundlage ist ein maschinengeschriebener Text.⁵⁵ Eine Prüfung dieses ungewöhnlichen Theaterskripts lässt sofort erkennen, dass Roussel für die Inszenierung des Romans keinerlei Dialoge, Unterhaltungen oder Monologe geschrieben hat, sondern stattdessen die passendsten Sätze aus dem Roman – bis auf einige kleine formale Anpassungen – originalgetreu über-

⁵² Vgl. Subrizi, Carla: *Introduzione a Duchamp*. Roma-Bari 2008. S. 49–51.

⁵³ Siehe Cabanne 1972. S. 41. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Harald Schmunk und Dr. Ursula Dreyse]

⁵⁴ 1989 übergab das französische Umzugsunternehmen Société Bedel der Bibliothèque Nationale de France neun Umzugskartons mit Manuskripten, Fotografien, auf der Schreibmaschine verfassten Texten, Zeitungsausschnitten, Heften und gebundene Schriften mit Bezug zu Raymond Roussels Leben und Werk. Diese Originaldokumente haben die Roussel-Forschung sehr vorangebracht.

⁵⁵ Fonds Raymond Roussel. XLIX-LI. „*Impressions d’Afrique*. Pièce en 5 actes“. NAF 26378-26379. Paris. (Microfilm MF 4488).

nahm.⁵⁶ Tatsächlich weist auch der Roman nur wenige Dialoge auf:⁵⁷ Er besteht zum größten Teil aus narrativen Texten, in denen die bizarren Figuren und ungewöhnlichen Maschinen und Erfindungen beschrieben werden, die später das Publikum im Théâtre Antoine zum Staunen bringen würden.

Ein Blick auf die Rezensionen des Stücks lässt erkennen, dass diese verrückten Konstruktionen weitaus mehr faszinierten, als die Dialoge und Texte, die die Schauspieler*innen auf der Bühne deklamierten. Die französische Zeitung *Le Journal des Débats* bezeichnete die Dialoge als Geschichten, die einzeln und nacheinander von den Schauspieler*innen vorgetragen würden. Die Rezension äußert sich auch geringschätzig darüber, dass Dorival in der Rolle des Talou, eine der Hauptfiguren, seine Zeilen nicht nur sehr langsam rezitierte, sondern darüber hinaus allen Wörtern ein stilles „e“ hinzufügte, um dem Publikum zu gefallen, was jedoch unweigerlich sehr unbeholfen schien und das Publikum langweilte.⁵⁸

Angesichts der spärlichen Dialoge und Interaktionen zwischen den Schauspieler*innen ist es verständlich, dass Duchamp, als er das Stück sah bzw. kurz danach, trotz seines ausgezeichneten Scharfsinns und seiner Auffassungsgabe der speziellen Methode nicht gewahr wurde, die Roussel zum Schreiben des Romans anwandte. Nichtsdestotrotz bekundete Duchamp in seinem Interview mit Pierre Cabanne eindeutig, dass er, nachdem er das Stück besucht hatte, auch den Roman gelesen hatte und in der Lage war, ihn mit der Inszenierung in Verbindung zu bringen.⁵⁹ Im selben Interview gibt Duchamp auch an, dass ihm Roussels Schreibverfahren zum Entstehungszeitpunkt der zahlreichen Notizen

und Skizzen für sein Glaskunstwerk nicht bekannt war.⁶⁰ Tatsächlich erklärte er in Bezug auf das Adverb „même“ (dt.: sogar) – das letzte Wort des Originaltitels seines Glases – und Roussels Einfluss auf seine Wortwitz und –spiele⁶¹: „Ich kannte weder seine Lebensgeschichte, noch die Erklärungen, die er in dem betreffenden Büchelchen über seine Schreibweise gibt. Darin berichtet er, dass er innerhalb eines Satzes ein Wortspiel mittels Parenthesen erzeugt.“⁶²

Auch wenn Duchamp behauptete, Roussels Schreibtechnik vor der Veröffentlichung des Essays *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*, das er hier als „Büchelchen“⁶³ bezeichnete, nicht gekannt zu haben, so entsann er sich doch einer Eigenart, die der Entstehung eines anderen Werkes von Roussel zugrunde liegt.⁶⁴ Roussel erwähnte ein auf Parenthesen basierendes System, das er gebrauchte, um seinen letzten Roman *Neue Eindrücke aus Afrika*⁶⁵ zu schreiben, den er 1928 vollendete und 1932 veröffentlichte. Jean Ferry, einer der ersten Kommentatoren von Roussels Werk, untersuchte diese Methode in zwei bahnbrechenden Essays mit den Titeln *Une étude sur Raymond Roussel* (1953) und *Une autre étude sur Raymond Roussel* (1946).

1954 sprach Duchamp während eines Interviews mit dem französischen Kunstkritiker Alain Jouffroy über seine literarischen Vorlieben und bestätigte nicht

⁶⁰ Ebd. S. 55.

⁶¹ Der französische Kritiker Pierre Cabanne fragte Duchamp zum Sinn des Adverbs „même“ (dt.: sogar) im Originaltitel von *Großes Glas*, bzw. *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar und lenkte die Unterhaltung auf Duchamps Interesse an Wortspielen und Roussels möglichen Einfluss darauf. Siehe Cabanne 1972. S. 54–55. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Harald Schmunk und Dr. Ursula Dreysse]

⁶² Zitiert nach ebd. S. 55.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Der Roman besteht aus 1276 Versen, die in vier Cantos aufgeteilt sind. Jedes Wort im Roman wird zum Gegenstand von Analogie und Vergleich, der gesamte Text ist voll von parenthetischen Elementen und Kommentaren. Um das verworrene Narrativ zu ordnen, benutzte Roussel ein System von Klammern. Darüber hinaus beauftragte er den Maler und Illustrator Henri-Achille Zo, dem Roman auf äußerst unkonventionelle Weise 59 Bilder beizufügen: Roussel zeigte dem Künstler nicht seinen Text, sondern ließ ihm stattdessen über eine Detektei Anweisungen und Schilderungen zukommen.

⁵⁶ Darüber hinaus merkte er an, von welchen Seiten des Romans die entnommen Textstellen stammten – vermutlich um weitere Details daraus in den Text einfließen zu lassen. Für eine ausführliche Studie der Adaptation von *Impressions d’Afrique* siehe Nagata, Michihiro: „L’improbable théâtre de Raymond Roussel. Sur l’adaptation théâtrale d’*Impressions d’Afrique*“. In: Jean-Paul Goujon et al. (Hg.): *Histoires littéraires* Nr. 36 (2008). S. 18–39.

⁵⁷ Vgl. Caradec 1997. S. 130–134.

⁵⁸ Vgl. „Appendice B. Feuilletton du Journal des Débats“. In: *Bizarre* Nr. 34/35 (1964). S. 31.

⁵⁹ Vgl. Cabanne 1972. S. 42.

nur, dass er das Stück tatsächlich gesehen hatte – auch wenn er sich zu diesem Zeitpunkt nicht an das genaue Jahr erinnern konnte – sondern sprach auch über den entscheidenden Einfluss, den Jean Ferrys Essay und dessen Einsichten zu Roussels Schreibtechnik auf sein eigenes Schreiben hatten.⁶⁶ Da das Gespräch mit Jouffroy 1954 stattfand, kann man davon ausgehen, dass Duchamp hier *Une étude sur Raymond Roussel* meinte, das 1953 veröffentlicht wurde und den zweiten Canto von Roussels Roman *Neue Eindrücke aus Afrika* behandelt. Dass Ferrys Studien wesentlich dazu beigetragen hatten, dass Duchamp von Roussels Schreibmethoden Kenntnis nahm, betonte Duchamp auch zehn Jahre später in seinem Gespräch mit Pierre Cabanne: „Sehr viel Wissenswertes über die Technik Roussels habe ich auch aus dem wirklich bemerkenswerten Buch von Jean Ferry erfahren.“⁶⁷

Das Interview mit Cabanne erfolgte in den ersten Junitagen des Jahres 1966 und wurde im Jahr darauf veröffentlicht.⁶⁸ Da die beiden Essays zu *Neue Eindrücke aus Afrika* 1953 bzw. 1963 erschienen, also einige Jahre vor Duchamps nunmehr berühmten Gespräch mit dem französischen Kritiker, bezog sich Duchamp hier wahrscheinlich auf einen, wenn nicht gar beide Texte Jean Ferrys. Sie sind – zusammen mit den Romanen, literarischen Arbeiten und sonstigen Veröffentlichungen Roussels – in der Bibliothek Marcel

⁶⁶ „Quels sont les livres qui vous ont intéressé récemment? Celui de Michel Carrouges sur les machines célibataires et celui de Jean Ferry sur Raymond Roussel. [...] J'ai toujours beaucoup aimé les livres de Roussel. Il m'a même influencé. Je me souviens d'avoir assisté avec Apollinaire et Picabia aux *Impressions d'Afrique*, en 1911 ou en 1912, au théâtre Antoine. Le livre de Ferry m'a beaucoup éclairé sur la technique de Roussel. Son jeu de mots avait un sens caché. Mais l'obscurité de ces jeux de mots n'avait rien de mallarméen, rien de rimbaldesque. C'est une obscurité d'un autre ordre. C'est cela qui m'intéresse chez Roussel: ce qu'il a d'unique. C'est qu'il ne se rattache à rien d'autre.“, zitiert nach Jouffroy, Alain: „Conversations avec Marcel Duchamp“. In: *Une révolution du regard. A propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*. Paris 1964. S. 110.

⁶⁷ Siehe Cabanne 1972. S. 55. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Harald Schmunk und Dr. Ursula Dreyse]

⁶⁸ Vgl. Gough-Cooper und Caumont 1993 (Einträge zum 9. Juni 1966; 12., 16., 19. und 22. Juli 1966; 5.–25. August 1966; 25. Januar 1967; 19. März 1967).

Duchamps zu finden, wie sie die der französische Kunsthistoriker Marc Décimo katalogisierte.⁶⁹

Anscheinend waren Duchamps Regale mit Büchern gefüllt, denen „bis heute ein kaum wahrnehmbarer Geruch [frz. odeur infra-mince] von Zigarren anhaftet.“⁷⁰ Darunter findet sich auch das 1918⁷¹ veröffentlichte Buch *Pages choisies d'Impressions d'Afrique et de Locus Solus*⁷² – eine Auswahl von Kapiteln der ersten zwei Romane Roussels – sowie eine englische und eine französische Ausgabe von *Eindrücke aus Afrika*, die 1963 bzw. 1967 erschienen waren.⁷³ Interessanterweise sind die französische Ausgabe von *Eindrücke aus Afrika*

⁶⁹ Siehe Décimo, Marc: *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*. Dijon 2002. Im Laufe meiner Recherche führte ich eine E-Mail-Korrespondenz mit Marcel Duchamps Erben, die auch die Inhaber des Archivs und der Bibliothek des Künstlers sind. Sie bestätigen mir, dass Roussels Romane im Archiv zu finden sind. *La Doublure* (1897), *La Vue* (1903), *Locus Solus* (1914), *Pages choisies d'Impressions d'Afrique et de Locus Solus* (1918) sind nicht annotiert und weisen auch keine starken Gebrauchsspuren auf. *La Doublure* scheint nicht einmal gelesen worden zu sein – die letzten Seiten des Buches sind nicht aufgeschnitten. Auch Jean Ferrys Essay „Une étude sur Raymond Roussel“ weist keinerlei unterstrichene Stellen oder Annotationen auf, die auf ein besonderes Interesse schließen ließen. Für weitere Angaben zu Marcel Duchamps literarischen und kulturellen Interessen siehe Sanouillet, Michel: „Marcel Duchamp and the French Intellectual Tradition“. In: Anne d'Harnoncourt und Kynaston McShine (Hg.): *Marcel Duchamp*. München 1989. S. 47–55; Décimo, Marc: „Marcel Duchamp et Jean-Pierre Brisset. Deux artistes en leur genre“. In: *Etant Donné Marcel Duchamp* Nr. 4 (Paris 2003). S. 32–51.

⁷⁰ „Trente cinq ans ont passé depuis la morte de Marcel Duchamp et quelques livres exhalent encore il est vrai, lorsqu'on les manipule, l'odeur infra-mince des cigares.“ Siehe Décimo 2002, S. 10. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

⁷¹ Im August des Jahres, in dem *Pages choisies d'Impressions d'Afrique et de Locus Solus* veröffentlicht wurde, verließ Duchamp New York (wahrscheinlich um der angespannten Situation zu entkommen, die in New York herrschte, nachdem die USA 1917 in den Ersten Weltkrieg eingetreten waren). Vom 19. September 1918 bis zum 22. Juli 1919 lebte er in Buenos Aires. Dort trat er einem Schachverband bei, spielte gegen die besten Schachspieler*innen der Stadt, entwarf und produzierte ein Schachspiel und arbeitete an der rechten Hälfte des *Großen Glases*. Duchamp vollendete in Argentinien seine dritte Glas-Studie mit dem Titel *Mit einem Auge (auf der anderen Seite des Glases) fast eine Stunde lang aus der Nähe zu betrachten*. Als Teil dieser Studie entwickelte er den Augenzeugen weiter, den er in seinen Notizen beschrieben hat, der jedoch in seinem großem Glaskunstwerk nicht vollständig wiederzufinden ist. Für weitere Angaben zu dieser Glas-Studie und dem Schachspiel, das Duchamp entwarf siehe Schwarz, Arturo: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Vol. 2, New York 2000. S. 662–663/Kat. Nr. 362 und S. 664–667/Kat. Nr. 364/366.

⁷² Roussel, Raymond: *Pages choisies d'Impressions d'Afrique et de Locus Solus*. Paris 1918.

⁷³ Vgl. Décimo 2002. S. 144.

und der Essay *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* sowie weitere Bücher von oder über Roussel in der Bibliothek Duchamps allesamt vom bereits erwähnten französischen Verleger Jean Jacques Pauvert gedruckt worden.⁷⁴ Pauvert wurde zwischen 1963 und 1965 beauftragt, unter dem wachsamen Auge Jean Ferrys⁷⁵ das gesamte Œuvre Roussels neu zu drucken. Ferry war nicht nur ein überzeugter Surrealist und Roussel-Experte, sondern auch Mitglied des Collège de Pataphysique, eine Vereinigung, der 1952 auch Duchamp beitrug.⁷⁶ Diese Zusammenhänge legen nahe, dass Duchamp aufgrund seiner damaligen Bekanntschaften über ein umfangreiches und unmittelbares Wissen um Roussels Schreibtechniken und Werke verfügt haben könnte.

In der bereits erwähnten Unterhaltung mit Sweeney nannte Duchamp unter den Büchern, die seine „Idealbibliothek“⁷⁷ beinhalten würde, Raymond Roussels Werke und gab der Bewunderung und Achtung Ausdruck, die er dem Schriftsteller entgegenbrachte.⁷⁸ Über Roussel und *Eindrücke aus Afrika* sagte er zu diesem Anlass auch: „Das Stück [...] half mir auf einer Seite meines Ausdrucks in hohem Maße. Ich sah plötzlich, dass ich Roussel als einen Einfluss benutzen konnte. Ich spürte, dass es für einen Maler viel besser war, von einem Schriftsteller beeinflusst zu werden, als von einem anderen Maler. Und Roussel zeigte mir den Weg.“⁷⁹ Diese Aussage wird einige Kunstkritiker*innen in die Irre geführt haben, die sich nunmehr darauf konzentrieren, Roussels literarischen Einfluss auf Duchamps Notizen und Wortwitze nachzuweisen und zu

⁷⁴ Zu den von Jean Jacques Pauvert verlegten Büchern Roussels, die sich in der mutmaßlichen Bibliothek Marcel Duchamps befinden, zählen auch: *L'Étoile au front. Pièces en trios actes, en prose* (1963), *Locus Solus* (1965) und *Roussel*, eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Bizarre* Nr. 34/35 (1964).

⁷⁵ Vgl. Pauvert, Jean-Jacques: *Histoire de Lectures*. Lausanne 1984. S. 19–28.

⁷⁶ Am 6. August 1952 trat Marcel Duchamp dem Collège de Pataphysique bei, was im Calendaire Pataphysique der 24. Tatane 79 entspricht. Weitere Angaben zu Marcel Duchamps Stellung im Collège de Pataphysique sowie eine ausführliche Liste aller Veröffentlichungen des Collège siehe Décimo 2002. S. 156–178.

⁷⁷ Zitiert nach Sweeney 1946. S. 21. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1992. S. 38.]

⁷⁸ Ebd. S. 38.

⁷⁹ Zitiert nach ebd. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1992. S. 38].

analysieren. Dennoch lohnt es sich, anzunehmen, dass Duchamp an einem entscheidenden Punkt seiner künstlerischen Entwicklung mit Roussels Stück in Kontakt kam.

In den ersten Monaten des Jahres 1912 vollendete Duchamp sein berühmtes Kunstwerk *Akt, eine Treppe hinabsteigend, Nr.2*.⁸⁰ Die Malerei ist, so Duchamp, „ein statisches Abbild der Bewegung“⁸¹ und spielt durch ihren Bruch mit kubistischen Formen auf die chronofotografischen Studien an, die zu jener Zeit en vogue waren. Duchamp vermied bei seiner Darstellung sämtliche Merkmale eines Aktes und reduzierte die menschliche Gestalt auf ein Wirrwarr aus Linien und sich aneinanderreihenden geometrischen Formen.⁸² Die kontroverse nackte Figur half Duchamp, sich von der Dominanz der kubistischen Gruppe zu lösen und nach neuen Inspirationsquellen Ausschau zu halten.⁸³

Nur ungern erinnerte sich Duchamp 1963 an ein Gespräch mit William Seitz, Kurator des MoMA, an eine Reihe von Geschehnissen rund um das Kunstwerk und sagte: „Selbst ihr kleiner revolutionärer Tempel konnte nicht begreifen, dass ein Akt eine Treppe herabsteigen konnte.“⁸⁴ Tatsächlich war Duchamp offenbar so vom Unverständnis der kubistischen Puteaux-Gruppe enttäuscht, dass er fortan seine Inspirationsquellen weitab dieser einflussreichen künstlerischen Bewegung suchte.

⁸⁰ Siehe Schwarz 2000. S. 562–563/Kat. Nr. 242.

⁸¹ Siehe Cabanne 1972. S. 36. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Harald Schmunk und Dr. Ursula Dreyse]

⁸² Siehe d'Harnoncourt und McShine (Hg.): 1989. S. 256–258/Kat. Nr. 72; Clair, Jean: „Marcel Duchamp catalogue raisonné“. In: Jean Clair und Ulf Linde (Hg.): *L'Œuvre de Marcel Duchamp*. Paris 1977. S. 50–51/Kat. Nr. 64.

⁸³ Marcel Duchamp reichte *Akt, eine Treppe hinabsteigend, Nr.2* beim Salon des Indépendants ein. Am 18. März 1912, dem Tag der Vorveröffentlichung, baten Villon und Duchamp-Villon ihren jüngeren Bruder darum, den Titel des Kunstwerks zu ändern. Albert Gleizes und Jean Metzinger, Mitglieder des Organisationskomitees und der Puteaux-Gruppe befanden den Titel des Bilds für „zu poetisch“, da ein Akt keine Treppen hinabsteigen könne. Duchamps Reaktion ist legendär: Er stieg in ein Taxi und entfernte das Bild aus dem Kubismus-Saal, in dem es gezeigt werden sollte. Für weitere Angaben zu diesem Ereignis und den künstlerischen Erfolg des Kunstwerks siehe Gough-Cooper und Caumont 1993 (Eintrag vom 18. März 1912); Tomkins, Calvin: *Duchamp. A Biography*. New York 2014. S.72–81; Neuburger, Katharina: „Marcel Duchamp New York und das Readymade“. In: *Lecture Notes No. 1* (2014), S. 14.

Wahrscheinlich schwang eine Portion Trotz in Duchamps suchendem Blick mit, als dieser auf Raymond Roussel und dessen unheimliche Maschinen und fremdartigen Figuren stieß, die er mit nichts anderem vergleichen konnte und die von den gängigen künstlerischen Trends und kulturellen Einflüssen weit entfernt waren.⁸⁵ In einem Brief vom 25. Dezember 1949 an den französischen Kunstkritiker Jean Suquet, der sich der Auslegung von *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar widmete, schrieb Duchamp: „Du musst wissen, wie viel ich Roussel zu verdanken habe, der mich 1912 von einer ganzen *physioplastischen* Vergangenheit erlöste, der ich zu entkommen versuchte. Eine Inszenierung im Théâtre Antoine von *Eindrücke aus Afrika*, die ich mit Apollinaire und Picabia im Oktober oder November 1912 besuchte (wenn du das Datum bestätigen könntest, wäre ich Dir dankbar), war eine veritable Offenbarung für uns drei – wir hatten es damals wahrhaftig mit einer neuen Art Mensch zu tun.“⁸⁶ Dieselbe Dankbarkeit kam einige Wochen später auch in einem Brief vom 6. Februar 1950 an Michel Carrouges zum Ausdruck, in dem Duchamp von Roussels entscheidendem Einfluss in Hinblick auf seine Emanzipation von der „retinalen Malerei“⁸⁷ schrieb.

⁸⁴ „mes frères sont venus dans mon atelier la veille de l’ouverture et ont dit, ‚Les cubistes pensent que ce n’est pas tout à fait dans la ligne‘. Ils ont demandé, ‚Tu ne pourrais pas au moins changer le titre?‘ Ils pensaient que c’était un titre trop littéraire, au mauvais sens – d’une manière caricaturale. Un nu ne descend jamais l’escalier – un nu est couché, vous savez. Même leur petit temple révolutionnaire ne pouvait pas comprendre qu’un nu pouvait descendre l’escalier.“ Zitiert nach „What’s Happened to Art? Interview with Marcel Duchamp“. In: *Vogue* Nr. 4. (1963); Auch in: *Étant donné, Marcel Duchamp* Nr. 2 (1999). [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1992. S. 143.]

⁸⁵ Vgl. Sweeney 1946. S. 21.

⁸⁶ „Une chose importante pour vous est que vous sachiez combien je dois à Raymond Roussel qui m’a délivré, en 1912, de tout un passé ‚physico-plastique‘ dont je cherchais déjà de sortir. Une représentation au théâtre Antoine d’*Impressions d’Afrique* à laquelle j’assistais avec Apollinaire et Picabia, en octobre ou novembre 1912 (je vous serais reconnaissant de vérifier la date) fut une révélation pour nous trois; car il s’agit vraiment d’un homme nouveau à ce moment-là. Encore aujourd’hui, je considère Raymond Roussel d’autant plus important qu’il n’a pas fait école.“ Zitiert nach Suquet, Jean: *Miroir de la mariée*. Paris 1974. S. 246–247; Auch in: Naumann, Francis M. und Obalk, Hector (Hg.): *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. London 2000. S. 283–284. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

⁸⁷ „Si je suis redevable à Raymond Roussel de m’avoir permis, dès 1912 de penser à autre chose qu’à une peinture retienne.“ Siehe Carrouges, Michel: *Les machines célibataires*. Paris 1976. S. 177. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Maximilian Gilleßen. Siehe Carrouges, Michel: *Die Jungesellenmaschinen*. Berlin 2019. S. 214.]

Mit *Akt, eine Treppe hinabsteigend, Nr. 2* setzte sich Duchamp noch intensiver mit dem Kubismus auseinander. Der Künstler schlug damit eine neue künstlerische Richtung ein, die sich völlig von den einflussreichen Strömungen jener Zeit löste und gelangte zu einer anderen Ausdrucksform als dem strengen Realismus, dem der Kubismus und Futurismus seiner Meinung nach immer noch verhaftet waren.⁸⁸ Tatsächlich sind dem Akt keinerlei anatomische Bezugspunkte oder Details anzusehen. Nur die Striche und Formen, die ungefähr zwanzig verschiedene statische Positionen eines menschlichen Körpers beim Hinabgehen der Treppen darstellen, erinnern entfernt an menschliche Gliedmaße.

Die Malerei *König und Königin von schnellen Akten umgeben*, die Mai 1912 entstand, weist ebenfalls keinerlei greifbare Bezüge zu den angeblich dargestellten Figuren auf, sondern scheint vielmehr Konzepte von Bewegung und Geschwindigkeit zu verhandeln.⁸⁹ Tatsächlich distanzierte sich Duchamp bereits in den Monaten bevor er Roussels Stück im Theater sah zunehmend von der Absicht, die Realität in der Malerei abzubilden⁹⁰ und nahm eine konzeptuelle Haltung ein, bei der es darum ging, Ideen und Gedanken darzustellen.⁹¹ Ähnlich verhält es sich laut dem Kritiker Abba Cherniack-Tzurriel mit den Erfindungen und Figuren, die in *Eindrücke aus Afrika* erscheinen. In einer der ersten Auslegungen des Stückes schrieb er 1976 in *The Drama Review*, es handle sich hierbei um „Maschinen des Geistes“⁹² ohne jeglichen „praktischen Zweck“⁹³ oder greifbaren Bezug zur Realität.

⁸⁸ Vgl. Sweeney 1946. S. 19–21.

⁸⁹ „[It is a] theme of motion in a frame of static entities. In other words, the static entities are represented by the king and the queen, while the swift nudes are based on the theme of motion“ Siehe Marcel Duchamp zitiert nach d’Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989. S. 260/Kat Nr. 78.

⁹⁰ Marcel Duchamp war der Ansicht, dass Gemälde, die eine Darstellung der Realität versuchten, kubistisch waren und wie futuristische Kunstwerke an naturgetreuen Referenzen festhielten.

⁹¹ Vgl. Sweeney 1946. S. 19–21.

⁹² Siehe Cherniack-Tzurriel, Abba: „Theatre of Mechanized Grotesque. Roussel’s ‚Impressions of Africa““. In: *The Drama Review* Nr. 2 (1976). S. 109.

⁹³ Ebd.

Die Mechanik dieser bizarren Maschinen und Erfindungen kann man sich nur vorstellen: Sie gleichen eher Jahrmarktsattraktionen als den maschinellen Vorrichtungen, die man in Fabriken vorfindet.⁹⁴ Einige Elemente des *Großen Glases*, insbesondere die Junggesellen auf der unteren Glasplatte, waren tatsächlich von einer Jahrmarktsattraktion inspiriert. In einem Interview mit dem surrealistischen Dichter Jean Schuster für die vierteljährliche Zeitschrift *Le surréalisme, même 2* erwähnte Duchamp eine Kirmesvergnügung, in der es galt, Brautpaar-Figuren mit Bällen zu treffen und zu köpfen.⁹⁵

Duchamps Faszination für Jahrmärkte und Achterbahnen lässt sich auch an den Aufzeichnungen zum *Großen Glas* ablesen, wo er eine schnelle Skizze⁹⁶ einer typischen Jahrmarktsmaschine namens „Hau den Lukas“⁹⁷ zeichnete und als Hintergrund für ein Kunstwerk „ein elektrisches Fest“⁹⁸ entwarf, das die blinkenden Lichter von Luna Park oder Magic City⁹⁹ oder den Pier Pavillon in

⁹⁴ Der Theaterliebhaber Roussel fand auch an Märchen und Variété-Stücken Gefallen. Gemeinsam mit Charlotte Dufréne, seiner Alibi-Freundin, besuchte er oft Puppentheater und Stücke, die im Théâtre du Petit-Monde inszeniert wurden. Für weitere Angaben zu Raymond Roussels Theatervorlieben siehe Caradec 1997. S. 130–134.

⁹⁵ „Il s’agissait simplement d’agencer une opposition directe au thème de la mariée, lequel m’avait été suggéré, je crois, par ces baraques foraines qui pullulaient à l’époque, où des mannequins, figurant souvent les personnages d’une noce, s’offraient à être décapités grâce à l’adresse des lanceurs de boules.“ Zitiert nach Schuster, Jean: „Marcel Duchamp, vite“. In: *le surréalisme, même* Nr 2 (1957). S. 143. Während einer Unterhaltung mit Richard Hamilton und Charles Mitchell im Jahr 1959 bekundete Marcel Duchamp sein Interesse für Jahrmarktsattraktionen aufs Neue. Siehe Diserens, Corinne und Tosin, Gesine (Hg.): *Le Grand Déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d’écrits, d’entretiens et de lettres*. Paris 2009. S. 74.

⁹⁶ Siehe Sanouillet und Matisse (Hg.) 2011. S. 308/Notiz Nr. 92.

⁹⁷ Die Jahrmarktsattraktion ist ein Gerät zur Kraftmessung. Normalerweise besteht es aus einem hohen vertikalen Rohr, in dem sich ein Metallkörper befindet und das an der Spitze mit einer Glocke versehen ist, einem gefederten Schlagkopf sowie einem Vorschlaghammer. Ziel des Spiels ist es, den Hammer kraftvoll auf den Schlagkopf zu schlagen und dadurch den Metallkörper bis zur Rohrspitze zu befördern, um die Glocke zum Klingen zu bringen.

⁹⁸ „Comme fond, peut-être: Une fête électrique rappelant les décors lumineux de Magic City ou Luna Park. Ou le Pier Pavillon à Herne Bay.“ Siehe Sanouillet und Matisse (Hg.) 2011. S. 302/Notiz Nr. 80. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

⁹⁹ Wahrscheinlich bezieht sich Marcel Duchamp auf einen Pariser Jahrmarkt namens Magic City, der von 1911 bis 1934 geöffnet war und sich am Quai d’Orsay befand.

Herne Bay heraufbeschwören sollte.¹⁰⁰ Es ist mittlerweile allgemein bekannt, dass Duchamp im Sommer 1912 während seines Aufenthalts in München begann, an *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* zu arbeiten. In seinem Essay „Marcel Duchamp, München 1912. Miszellaneen“, der zusammen mit weiteren Forschungsergebnissen in einem der beiden Kataloge publiziert wurde, die 2012 anlässlich des hundertsten Jubiläums von Duchamps Reise nach München veröffentlicht wurden,¹⁰¹ weist der Duchamp-Experte Thomas Girst darauf hin, dass der Künstler in den ersten Augustwochen Schloss Nymphenburg und wahrscheinlich auch den großen, nahegelegenen Jahrmarkt aufsuchte. Dort wurde den Besucher*innen eine breite Auswahl an Darbietungen geboten – darunter auch akrobatische Nummern und Zauberstücke – und sie konnten sich mit diversen Spielen vergnügen.¹⁰²

Irgendwann zwischen dem 21. und dem 25. September (fest steht, dass er am 26. September einen Brief an seinen Bruder Jacques Villon aus Berlin schrieb) besuchte Duchamp das berühmte Oktoberfest,¹⁰³ auf dem es auch diverse Achterbahnen gab, darunter Toboggane und – die Hauptattraktion jenes Jahres – den Luna Ball.¹⁰⁴ Angesichts seiner Vorliebe für Volksfeste, Schausteller*innen

¹⁰⁰ 1913 begleitete Marcel Duchamp seine jüngere Schwester Yvonne nach Herne Bay. Sie blieben vom 8. bis zum 30. August im englischen Küstenstädtchen, wo die Achtzehnjährige am Lynton College einen Englischkurs besuchte. Gut möglich, dass der Künstler den 1910 errichteten Pier Pavillon – ein holzverschalter Metallbau – während dieses Urlaubs besichtigt hat. In diesem Gebäude wohnten 1.000 Personen und es wurde für Theateraufführungen, Shows, Tänze, öffentliche und Gemeindeveranstaltungen genutzt.

¹⁰¹ Zur Feier des hundertsten Jubiläums von Marcel Duchamps Aufenthalt in München veranstaltete die bayrische Hauptstadt im Frühling und Sommer 2012 zwei Ausstellungen mit Fokus auf die Kunstwerke, die in jener Zeit entstanden: Die erste Ausstellung fand im Architekturmuseum der Technischen Universität München vom 21. Juni bis 30. September statt; die zweite Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München vom 31. März bis zum 15. Juli. Zu beiden Ausstellungen ist ein Katalog erschienen: Herz, Rudolf: *Marcel Duchamp. Le mystère de Munich*. München 2012; Friedel, Helmut et al. (Hg.): *Marcel Duchamp in München 1912*. München 2012.

¹⁰² Vgl. Girst, Thomas: „Marcel Duchamp. München 1912. Miszellaneen“. In: Friedel et al. 2012. S. 87–108.

¹⁰³ 1912 fand das Oktoberfest vom 21. bis zum 28. September statt.

¹⁰⁴ Vgl. Friedel et al. 2012. S. 91.

und Jahrmärkte kann man kaum daran zweifeln, dass die bizarren Maschinen, Erfindungen und Freaks, die Duchamp auf der Bühne des Théâtre Antoine in der Inszenierung von *Eindrücke aus Afrika* gesehen hatte und die er als den „Gipfel des Ungewöhnlichen“¹⁰⁵ in Erinnerung behielt, seine Neugierde wecken mussten. Im bereits erwähnten Interview mit Jean Schuster wies er eindringlich darauf hin, dass Raymond Roussels Apparate eine zentrale Rolle in der Ideenfindung für *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar gespielt haben.

Zum Vorhaben seines großartigen Glaskunstwerks sagte der Künstler: „Was das Ganze betrifft, nimmt es natürlich teil an einer Haltung gegenüber der Maschinen, einer keineswegs bewundernden, sondern ironischen Haltung, die ich mit Raymond Roussel teilen sollte, wie mir das die Aufführung von *Impressions d’Afrique* um 1910 erwies.“¹⁰⁶ Duchamps Faszination für mechanische Geräte und ihre Funktionsweise kam bereits in seinem Bild *Kaffeemühle*¹⁰⁷ zum Ausdruck, dass er zwischen November und Dezember 1911 als Dekoration von Raymond Duchamp-Villons Küche anfertigte.¹⁰⁸ Dieses Interesse mag nach dem Besuch des Theaterstückes noch zugenommen haben. Robert Lebel, Autor der ersten, 1959 veröffentlichten, kritischen Abhandlung zu Duchamps Werk, sieht in der *Kaffeemühle* den ersten Schritt hin zur komplexen Apparatur, die sein späteres Glas-Meisterwerk ausmacht.¹⁰⁹ Im *Großen Glas* verbindet Duchamp

sein Interesse an Maschinen, am menschlichen Körper und an Bewegung, wie er es auch in Kunstwerken wie *Trauriger Jüngling im Zug*,¹¹⁰ *Akt, eine Treppe herabsteigend* oder *König und Königin von schnellen Akten umgeben* getan hatte.¹¹¹

1959, wieder im Rahmen eines Interviews, dieses Mal mit Kunstkritiker George Heard Hamilton und Künstler Richard Hamilton, die beide an der englischen Übersetzung der Notizen der *Grünen Schachtel* und an einer Replik des *Großen Glases* arbeiteten,¹¹² sprach Duchamp über seine kubistische Phase und wie er sich von dieser künstlerischen Richtung distanzierte. Roussels Stück und insbesondere dessen bizarren Figuren spielten in der Entwicklung von Duchamps künstlerischer Laufbahn eine zentrale Rolle, wie er klar feststellte: „Also ‚Bewegung‘ führte mich aus dem Kubismus heraus, wenn ich das so sagen darf. Bis dann war ich mir nicht sicher. Den *König und Königin* machte ich darnach, und das war das Ende des Kubismus für mich [...] die Bewegung zu vergessen, den Kubismus zu vergessen und irgendeinen neuen Weg für meinen Ausdruck zu finden. Und die Quelle dafür, wie ich schon sagte, war Roussel, der mir die Idee gab, eine immense... neue Wesen zu erfinden, ob nun aus Metall gemacht oder aus Fleisch.“¹¹³

¹⁰⁵ Siehe Cabanne 1972. S. 41. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Harald Schmunk und Dr. Ursula Dreysse]

¹⁰⁶ „Quant à l’ensemble, il participe évidemment d’une attitude à l’égard des machines, attitude nullement admirative mais ironique, que je devais partager avec Raymond Roussel, comme en a témoigné pour moi la représentation d’*Impressions d’Afrique* aux alentours de 1910“, zitiert nach Schuster 1957. S. 144. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1992. S. 52.]

¹⁰⁷ Das in Gelb- und Brauntönen gehaltene Gemälde mit den verwischten Konturen stellt nicht nur das Gerät, sondern auch seine Funktionsweise dar. Neben Zahnrädern, die sich im Innern des Gerätes befinden, sieht man die verschiedenen Positionen des Henkels; ein Pfeil zeigt dessen Rotationsrichtung an.

¹⁰⁸ Duchamp wurde von seinem Bruder Raymond Duchamp-Villon gebeten, dessen Küche mit einem Bild zu dekorieren. Duchamp sowie die befreundeten Maler Roger De La Fresnaye, Albert Gleizes, Fernand Léger und Jean Metzinger fertigten alle ein Bild an. Für eine umfassende Erläuterung der Malerei siehe Clair und Linde (Hg.) 1977. S. 48/Kat. Nr. 61; d’Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989. S. 255–256/Kat. Nr. 69; Schwarz 2000. S. 558–559/Kat. Nr. 237.

¹⁰⁹ Vgl. Lebel, Robert: *Sur Marcel Duchamp*. Paris 1959. S. 13.

¹¹⁰ Siehe Clair und Linde (Hg.) 1977. S. 49/Kat. Nr. 62; Schwarz 2000. S. 559/Kat. Nr. 238.

¹¹¹ Siehe Clair und Linde (Hg.) 1977. S. 54/Kat. Nr. 70; d’Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989. S. 260/Kat. Nr. 78; Schwarz 2000. S. 566–567/Kat. Nr. 248.

¹¹² 1966 fertigte der Künstler Richard Hamilton eine Replik von *Großes Glas* an, die von Duchamp bewilligt wurde und im gleichen Jahr im Rahmen der ersten Retrospektive des Künstlers in der Tate Gallery ausgestellt wurde. Darüber hinaus erstellten Richard Hamilton und Duchamp gemeinsam mit dem Kritiker George Heard Hamilton als Sachverständigen eine typografische Edition der Notizen der *Grünen Box*. Dafür trafen sich die Beteiligten mehrmals und führten eine intensive Korrespondenz. Siehe Diserens und Tosin (Hg.) 2009, S. 74.

¹¹³ „Donc c’est la notion de *mouvement* qui m’a dégagé du Cubisme se je puis dire. [...] Après, j’ai peint *Le Roi et la Reine*, et j’en avais terminé avec le Cubisme à la fin du 1912. [...] Fini le mouvement, fini le Cubisme, j’avais trouvé mon mode d’expression et il prenait sa source, comme je l’ai dit, chez Roussel, qui m’a donné l’idée d’inventer nouveaux être de chair ou de métal.“ Zitiert in Diserens und Tosin (Hg.) 2009. S. 74. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen von Serge Stauffer siehe Stauffer 1992. S. 80]

Das erste dieser neuen Wesen war *Die Braut*¹¹⁴ ein Bild, das 1912 in München entstand (**Abb. 3**). Duchamp setzte hier „mechanische Elemente mit organischen Formen“¹¹⁵ in Beziehung und verlieh seiner Auffassung des Themas Ausdruck. Elemente dieser unrealistischen Interpretation einer Braut wurden später auf der oberen Glasplatte des *Großen Glases* angebracht – die Malerei ist die erste Studie des komplexen Apparates des *Großen Glases*, das sich heute im Philadelphia Museum of Art befindet.¹¹⁶ In der Dekonstruktion von Formen und in der Farbgebung weist *Die Braut* zwar weiterhin kubistische Merkmale und Ähnlichkeiten mit anderen Bildern Duchamps aus derselben Zeit auf – z.B. mit *König und Königin von schnellen Akten umgeben*. Die zentralen Elemente des unteren Glases aber – der *Schokoladenmühle*,¹¹⁷ der *Leiterwagen*¹¹⁸ und die *9 Männischen Gussformen*,¹¹⁹ – sind in einer völlig neuen Art konzipiert, die sich auf geometrischer Perspektive, linearem Design und flachen Farbanstrichen gründet.

Duchamp entwickelte – erst mit der *Schokoladenmühle* und dann mit dem *Leiterwagen* – nicht nur einen kühleren Stil, sondern vertiefte seine Auseinandersetzung mit dem Innenleben von Geräten und Maschinen, die bereits sein oben genanntes Bild *Kaffeemühle* bestimmte. In *Schokoladenmühle* sind die Walzen

¹¹⁴ Siehe Clair und Linde (Hg.) 1977. S. 59/Kat Nr. 75; Schwarz 2000. S. 569–570/Kat. Nr. 253.

¹¹⁵ Siehe Duchamp zitiert nach d’Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989. S. 263/Kat Nr. 83.

¹¹⁶ Das Glas und weitere Kunstwerke gehören der Kunstsammlung des Philadelphia Museum of Art an. Das Museum beherbergt die bedeutendste Duchamp-Sammlung der Welt. Für eine ausführliche Auflistung aller Eigentümer*innen, Ausstellungen und Ereignisse rund um das *Große Glas* siehe Franklin, Paul B.: „The Travels of the Large Glass“. In: *Étant donné Marcel Duchamp* Nr. 9 (Paris 2009). S. 214–251.

¹¹⁷ Die Schokoladenmühle ist das Sujet zweier Bilder Duchamps, die 1913 und 1914 entstanden sind. Zeigen die Bilder auch das gleiche Objekt, so sind sie doch das Ergebnis unterschiedlicher Arbeitsprozesse. Die erste Version weist noch dunkle Schatten und ineinander übergehende Farbtöne auf. Die zweite Fassung hingegen wurde mit einer kälteren Technik hergestellt, mit einer flachen Farbschicht und dünnen Strichen, die die Rillen in den Walzen der Reibe darstellen sollen. Siehe d’Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989. S. 272/Kat Nr. 100; Schwarz 2000. S. 578 und S.606/Kat. Nr. 264 und 291.

¹¹⁸ Siehe d’Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989 S. 276/Kat Nr. 107; Schwarz 2000. S. 631/Kat. Nr. 327.

¹¹⁹ Siehe d’Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989 S. 276–277/Kat Nr. 108; Schwarz 2000. S. 632–633/Kat. Nr. 328.

einer Schokoladenreibe abgebildet, die der Künstler tatsächlich in einem Süßwarengeschäft in Rouen gesehen hatte; *Kaffeemühle* ist die authentische Darstellung einer Kugelmühle. In *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, *sogar* bringt Duchamp seine Gedanken über Maschinen und den menschlichen Körper auf abstrakte und intellektuelle Art und Weise zum Ausdruck – weit entfernt von der, wie er sagte, „retinalen“ Darstellung der Wirklichkeit – und mit einem neuen, technischen Ansatz, der eine wissenschaftliche-mathematischer Herangehensweise bejahte.

Auf den ersten Blick weisen die mit Lack und Drähten auf die zwei großen Glasplatten aufgetragenen Formen keinerlei Bezug zum Titel auf. Wie André Breton in „Phare de la Mariée“ schrieb, der ersten und bis heute noch überzeugenden Interpretation des Kunstwerks, die 1935 in einer Ausgabe der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* erschien, stellen die Platten eine „mechanistische und zynische Interpretation des Phänomens Liebe“¹²⁰ dar. 1974, fast vierzig Jahre später, schrieb Jean Suquet wahrscheinlich Bretons Gedanken¹²¹ aufgreifend und weiterspinnend in *Miroir de la mariée: essai* seine Auslegung des *Großen Glases*. Suquet zufolge ist der „stumme Mechanismus“ auf der transparenten Oberfläche als Erfindung zu verstehen, die womöglich genau „jener Handlung fähig ist, bei der die Menschheit nie durch ein Werkzeug ersetzt werden wollte“¹²² – nämlich im Liebesakt.¹²³

¹²⁰ „A vrai dire, nous nous trouvons ici en présence d’une interprétation mécaniste, cynique, du phénomène amoureux.“ Siehe Breton, André: „Phare de la Mariée“. In: *Minotaure* Nr. 6 (Paris 1935). S.48; Auch in: Lebel 1959. S. 92. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

¹²¹ Jean Suquet ermutigte André Breton dazu, einen Essay über *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* zu schreiben. Inwiefern Jean Suquets Ausführungen zu diesem Thema wiederum von Bretons Essay abgeleitet sind, wird ins Suquets Aufsatz nicht erwähnt. Der Briefwechsel zwischen dem Theoretiker des Surrealismus und Duchamp bestätigt jedoch den Einfluss, den Bretons Auslegung auf Suquet hatte. Siehe Suquet 1974. S. 255–259; Naumann 2000. S.281–282 und S.286–287.

¹²² „Une machine qui accomplirait l’acte pour lequel l’homme n’a jamais encore consenti à se faire remplacer par une machine, une machine à faire l’amour, tel fut le projet que Duchamp rapporta de sa soirée au théâtre.“ Siehe Suquet 1974. S. 222. [Dt. Übersetzung Gegensatz Translation Collective]

¹²³ Vgl. ebd.

Duchamps Hinweise sind wahrscheinlich dafür verantwortlich,¹²⁴ dass Suquet in seinem Essay auf die Rolle zu sprechen kommt, die *Eindrücke aus Afrika* in der Entstehungsgeschichte vom *Großen Glas* einnimmt. Suquet zufolge gibt es nur zwei – schwer zu beweisende – unmittelbare Bezüge auf das Stück: Duchamps „Metall mit schwankender Dichte“¹²⁵ könnte eine Anspielung auf Roussels (erfundenes) Metall „Bexium“ sein, und die Schienen von Duchamps Leiterwagen gleichen den Kalbslungen, auf denen Roussels Walknochenstatue fährt.¹²⁶ Suquet ist der Ansicht, dass *Eindrücke aus Afrika* mit seinen märchenhaften Erfindungen, die im Théâtre Antoine auf die Bühne traten, Duchamp nicht direkt als Vorbild für die ihm vorschwebende erotische Maschine diente, sondern als inspirationsbeflügelnder Katalysator verstanden werden sollte.¹²⁷

Mittlerweile haben Kunsthistoriker*innen und Literaturwissenschaftler*innen herausgestellt, dass die „Schaufensterpuppe“ und die „Schlange“, von denen im wohlbekannten Interview mit Pierre Cabanne die Rede ist, sich möglicherweise auf die Walknochenstatue beziehen, die auf Kalbslungenschienen fährt, bzw. auf den zitherspielenden Wurm.¹²⁸ Zweifelsohne war Duchamp vom Roman *Eindrücke aus Afrika* fasziniert, aber auch einige der originellen Figuren und bizarren Maschinen der Inszenierung inspirierten die Entwicklung seines gro-

¹²⁴ Während er den Essay schrieb, richtete Jean Suquet zahlreiche Briefe an Duchamp. Der gesamte Austausch wurde dem Essay als Anhang hinzugefügt.

¹²⁵ „Le métal à densité oscillante et le bexium que Roussel a doté d'un prodigieux coefficient de dilatation ont un soupçon d'air de famille.“ Zitiert nach Suquet 1974. S. 222.

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ Vgl. Suquet 1974. S. 222–223.

¹²⁸ Vgl. Houppermans, Sief: „Roussel Surréaliste“. In: Sandro Briosi und Henk Hillnaar (Hg.): *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie – France 1909–1914*. Paris 1988. S. 137–147; Cogez, Gérard: „Vues Imprenables sur le continent noir. ‚Impressions d'Afrique‘ au théâtre“. In: *Roman feuilleton et théâtre. Colloque de Cerisy*. Besançon 1998. S. 239–251; Houppermans, Sief: „Raymond Roussel de la scène au texte“. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* Nr. 1 (2004), digitalisiert in: http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2004_num_56_1_1533 (abgerufen am 19. Januar 2017); Piron, François (Hg.): *Locus Solus. Impressions de Raymond Roussel*. (Ausstellungskatalog 25. Oktober 2011 – 27. Februar 2012, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid und 23. März – 1. Juli 2012 Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto). Dijon 2011.

ßen Glaskunstwerks.¹²⁹ Der bereits erwähnte Wurm, der Zither spielte, wurde legendär – für diese Erfindung wurde Roussel nämlich noch Jahre später von seinen Kritiker*innen verspottet.

Gespielt wurde der Wurm von Chazy – die Figur und ihre ungewöhnliche Zither schmücken eines der Bilder, die das Stück verewigen (**Abb. 4**).¹³⁰ Auf dem Foto ist neben einem ungarischen Musiker namens Skarioffskzy (der Besitzer des Wurms) in enganliegender ungarischer Jacke, Pelzmütze und Stiefeln nicht nur eine Personengruppe zu sehen, deren Kleidung sie als Teil der Gruppe schiffbrüchiger Europäer identifiziert, sondern noch ein weiteres Kuriosum: ein Tisch mit Beinen im Louis-quinze Stil, auf dem ein Gefäß auf zwei Metallstäben balanciert. Der bizarre Tisch wurde eigens von Skarioffskzy angefertigt; es handelt sich dabei um die Vorrichtung, mit deren Hilfe der Wurm seine Zither spielt und ungarische Rhapsodien, den Walzer und andere liebliche Lieder zum Besten gibt.¹³¹ Der Musiker, selbst ein Gefangener des Königs Talou, hatte zufällig das angeborene künstlerische Talent des Wurms entdeckt und beschlossen, sich diese Begabung bei der „Gala der Unvergleichlichen“ zu Nutzen zu machen, wo er sich seiner Fähigkeiten als Trainer des Ringelwurmzitherspielers rühmte. Das Gefäß über dem Tisch ist eine Art Käfig, in dem sich der Wurm befindet und der an der unteren Seite mit Löchern versehen ist. Der Ungar hatte das Gefäß mit Wasser gefüllt. Der Wurm stopfte mit seinen Ringen

¹²⁹ Gleicht man die Rezensionen, die in *Le Figaro* und in anderen zeitgenössischen Zeitschriften erschienen, mit der Auflistung der Szenen aus einer der Werbungen für *Eindrücke aus Afrika* ab, ergibt sich, dass folgende Figuren und Erfindungen vorkamen: eine junge Frau, die in einer durch einen Blitz in Betrieb gesetzten, tödlichen Vorrichtung hingerichtet wird; ein thermomechanisches Orchester, das von einem Chemiker namens Bex erfunden wurde; eine aufziehbare Uhr aus dem Land Cogne; der Zwerg Philippo, dessen Kopf größer als sein Körper ist; der wiederhallende Brustkorb des Bruders Alcott und eine Katzensgruppe, die ein Spiel mit dem Namen „aux barres“ spielt.

¹³⁰ Das Raymond Roussel Archiv in der Bibliothèque nationale de France (BNF) verfügt über eine Abbildung der Erfindung, wie sie während der Inszenierung 1911 präsentiert wurde. Das Foto ist ein Schnipsel ohne Quellenangabe. Einige Kritiker*innen sind jedoch der Ansicht, dass es der Zeitung *Le Figaro* entnommen wurde. Siehe Fonds Raymond Roussel. CXIV. „Coupures de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre“. NAF 26443. Paris.

¹³¹ Siehe Roussel 1910. S. 385–388. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Cajetan Freund. Siehe Roussel 2016. S. 236–239.]

die Löcher und hielt damit das Wasser davon ab, hinauszufließen. Wie Roussel ausführlich auf den Seiten von *Eindrücke aus Afrika* darstellte, war der Wurm das künstlerische Talent:

Der Wurm, sich selbst überlassen, hob plötzlich einen kurzen Abschnitt seines Körpers, um ihn sogleich wieder zurückfallen zu lassen. Ein Wassertropfen [...] fiel schwer auf eine Saite, die bei dem Aufprall ein reines, volltönendes tiefes C erklingen ließ. Etwas später fiel bei einer neuen Zuckung des verschließenden Körpers ein zweiter Tropfen, der diesmal ein prächtiges E zum Tönen brachte. Ein G und ein hohes C, auf dieselbe Weise hervorgebracht, ergänzten den vollkommenen Akkord, den der Wurm noch über eine Ganze Oktave ausführte. [...] So in Form gebracht, begann der Wurm eine langsame ungarische Melodie voll zärtlicher, schmachtender Süße. [...] Mehrere klagende oder heitere Melodien folgten ohne Pause auf die erste Kantilene. Dann wagte sich das Reptil, die Grenzen des für das Instrument vorgesehenen Repertoires überschreitend, an die polyphone Ausführung eines seltsam tänzerischen Walzers. [...] Dergestalt neu versorgt, begann der Wurm einen Csárdás mit wilden, brutalen Nuancen. Bald verursachten mächtige Windungen des langen rötlichen Körpers schmetternde Fortissimi; bald beschränkten kaum merkliche Wellenbewegungen, die nur winzige Tröpfchen entweichen ließen, die jäh beschwichtigte Zither auf ein bloßes Säuseln. Kein mechanisches Element war in dieser persönlichen Darbietung voll Feuer und Überzeugungskraft beteiligt. Der Wurm machte den Eindruck eines Virtuosen, der in täglichem Wechsel, je nach der Eingebung des Augenblicks, irgendeine vieldeutige Passage jedes Mal anders spielen musste, wobei die feinsinnige Interpretation Stoff zur Unterhaltung geben mochte.¹³²

Durch rhythmische Bewegungen seines langen, geringelten Körpers verschloss der Wurm die Löcher, die rechts unten am Gefäß angebracht worden waren, so dass nur einzelne Wassertropfen hinab auf die Saiten der Zither fallen konnten, die darunter lag und vibrierend liebliche Töne von sich gab.¹³³

¹³² Siehe Roussel 1910. S. 385–388. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Cajetan Freund. Siehe Roussel 2016. S. 50–52.]

¹³³ In den Kapiteln III und XVI beschreibt Roussel die Darbietungen an der „Gala der Unvergleichlichen“ sowie das zufällige Zusammentreffen des ungarischen Musikers Skarioffszky und des

Juan Antonio Ramirez stellt eine einzige Gemeinsamkeit zwischen *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* und dem oben beschriebenen Apparat fest.¹³⁴ Ramirez zufolge stellt das Gestell, auf dem die Walzen der *Schokoladenmühle* stehen (**Abb. 5**), einen Bezug zur im obigen Romanauszug beschriebenen Vorrichtung her. In einer Skizze mit dem Titel *Die Schokoladenmühle* brachte der Künstler die Mühle auf einem „vernickelten Louis XV Chassis“¹³⁵ an. Er zeichnete auf zwei Papierstücken zwei detaillierte Studien vom Bein des Gestells, das dem Louis-quinze Einrichtungsstil nachempfunden ist (**Abb. 6**).¹³⁶ Vergleicht man das Foto, auf dem Skarioffszky mit seiner Erfindung zu sehen ist, mit der Version der *Schokoladenmühle*, die im Großen Glas, in einigen Zeichnungen und zwei Malereien dargestellt wird, fällt auf, dass das Gestell, auf dem die Mühle steht, und die Beine des Tisches, auf dem sich Zither und Wurm befinden, die gleiche Form haben. Diese augenfällige Ähnlichkeit ist jedoch wahrscheinlich nicht die einzige Gemeinsamkeit zwischen dem *Großen Glas* und dem ungewöhnlichen Wurm aus dem Theaterstück. Auch zwischen der räumlichen Anordnung von Braut und Junggesellen – den Hauptelementen des *Großen Glases* – und dem eigenartigen Musikinstrument Skarioffszkys lassen sich auf den ersten Blick Parallelen ziehen.

Einige Wochen nachdem er Roussels Theaterstück gesehen hatte, fuhr Duchamp am 18. Juni 1912 mit dem Zug von Paris zunächst in die Schweiz, wo er Basel besuchte, und reiste dann über Konstanz am 21. Juni nach München weiter.¹³⁷ Wie er viele Jahre später erklärte, war Duchamp in der Stadt allein auf sich gestellt, was ihn München als den „Ort seiner vollständigen

Tieres. Siehe Roussel 1910. S. 74–81 und S. 382–388. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Cajetan Freund. Siehe Roussel 2016. S. 49–53 und S. 236–239.]

¹³⁴ Siehe Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp love and death, even*. London 1998. S. 69–70.

¹³⁵ Siehe Duchamp, Marcel: *La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte Verte)* (Deluxe-Ausgabe) 1934. Befindlich in: Sammlung Marcel Duchamp, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern (Inv.-Nr. 18701 Gr 087).

¹³⁶ Siehe Schwarz 2000. S. 604/Kat. Nr. 287–288. Eine Reproduktion des Tischbeines, auf dem die Schokoladenmühle steht, ist den Papieren, die in der *Grünen Schachtel* gesammelt wurden, beigelegt. Siehe Duchamp: 1934. Inv.-Nr. 18701 A Gr 0142.

¹³⁷ Siehe Marcadé 2009. S. 71.

Befreiung“¹³⁸ erleben ließ. Sein einziger Freund vor Ort war Max Bergmann, ein Tiermaler, der für seine Darstellungen von Kühen bekannt war und den er zwei Jahre zuvor in Paris getroffen hatte.¹³⁹ Duchamp war es also gelungen, auch im wörtlichen Sinne Distanz zwischen sich und jener kubistischen Gruppe zu schaffen, der er in Paris angehört hatte.

Während seines Aufenthaltes in München zeichnete Duchamp *Erste Recherche für Die Braut von den Junggesellen nackt entblößt (Mechanismus der Scham/ Mechanische Scham)*.¹⁴⁰ Die Zeichnung gilt als erste Vorstudie des *Großen Glases*. In ihrer freien Handführung und den sich zersetzenden Formen weist die Zeichnung noch entfernte Ähnlichkeiten mit früheren Werken auf. In anderen Arbeiten aus derselben Zeit wie *Jungfrau, Nr. 1*¹⁴¹ und *Jungfrau, Nr. 2*¹⁴² sowie der Malerei *Der Übergang von der Jungfrau zur Braut*¹⁴³ machen sich jedoch bereits Duchamps neues Interesse und sich wandelnder Stil bemerkbar – ein Entwicklungsschritt, der schließlich in der *Braut* mündet.

Nachdem er um den 10. Oktober 1912¹⁴⁴ nach Frankreich zurückkehrte, widmete sich Duchamp im „ruhigen“¹⁴⁵ Neuilly der Ausarbeitung von Eindrücken und Erfahrungen, die er während seines Aufenthalts in München und anderen deutschen Städten sammeln konnte und entwickelte mithilfe seiner Notizen und Zeichnungen den Plan für das künftige Glas. Unter den 93 Dokumenten der *Grünen Schachtel*, zwischen Zetteln und aus Hotels stammenden Schreibutensilien also, findet sich auf einem langen, fünfmal gefalteten Papier auch eine ausführliche Auflistung mit dem Titel *Die Braut von den Junggesellen nackt*

*entblößt*¹⁴⁶ (**Abb. 7**). Da hier keine Absicht, Glas zu verwenden, erwähnt wird und das Wörtchen „sogar“ am Ende Kunstwerkstitels (noch) fehlt, wird die Liste als eine der früheren Notizen eingeordnet. Duchamp beschreibt darin nicht nur die präzise Anordnung der Braut und der Junggesellen, sondern illustriert sie auch in einer schnellen Skizze (**Abb. 8**).¹⁴⁷

Diesem Entwurf ist zu entnehmen, dass Braut und Junggesellen – die „2 Hauptelemente“¹⁴⁸ – auf einer „länglichen Leinwand“¹⁴⁹ jeweils „oben“ und „unten“ platziert werden sollen. Da sie ein „Kühler mit Windflügeln (oder Wasser)“¹⁵⁰ trennt, berühren sie sich nicht. Das Kleid der Braut befindet sich auf der Mitte der Leinwand und soll „aus durchsichtigem Glas sein.“¹⁵¹ In der vollendeten Fassung des *Großen Glases* wurde das Kleid der Braut auf dem Hauptglas angebracht. Erst nachdem das Kunstwerk zu Schaden kam, wurde es mit einem Stahlstab verstärkt.¹⁵² Diese Lösung betont auch die Trennung zwischen der weiblichen Maschine – der Braut – und den männlichen Junggesellen. Bei Roussel sind Wurm und Zither vertikal übereinander angeordnet und berühren sich ebenfalls nicht – nicht einmal die Metallstruktur, die das transparente Gefäß aufrecht hält, in das der Wurm platziert wird, stellt eine Verbindung her.

¹⁴⁶ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 099 und 18701 Gr 100. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer, Serge: *Marcel Duchamp. Die Schriften. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*. Zürich 1994. S. 42–47.]

¹⁴⁷ Siehe ebd.

¹⁴⁸ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 099. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 42.]

¹⁴⁹ Ebd. S. 42.

¹⁵⁰ Ebd. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 42–43.]

¹⁵¹ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 099. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 43.]

¹⁵² 1926 wurde Duchamps Kunstwerk in der International Exhibition of Modern Art im Brooklyn Museum ausgestellt (19. November 1926 – 26. Januar 1927). Mit Ende der Ausstellung sollte die Arbeit – bis zu ihrer Anbringung im Domizil von Katherine Dreier, die es erworben hatte – in einem Lager aufbewahrt werden. Beim Transport wurde es beschädigt. Der Schaden wurde allerdings erst 1931 entdeckt und Marcel Duchamp restaurierte die Arbeit im Juli 1936. Paul B. Franklin setzte sich intensiv mit dem Unfall des *Großen Glases* und seiner Restaurierung auseinander. Siehe Franklin, Paul B: „The Travels of the *Large Glass*“. In: *État donné Marcel Duchamp* Nr. 9 (2009). S. 214–251.

¹³⁸ Siehe Tomkins 2014. S. 96.

¹³⁹ Marcel Duchamp traf Max Bergmann im Jahr 1910. Bergmann war ein begabter Post-Impressionist und malte am liebsten Tiere, insbesondere Kühe.

¹⁴⁰ Siehe Clair und Linde (Hg.) 1977. S. 54–55/Kat Nr. 71; Schwarz 2000. S. 567/Kat. Nr. 249.

¹⁴¹ Siehe Schwarz 2000. S. 568/Kat. Nr. 250.

¹⁴² Siehe ebd. S. 568/Kat. Nr. 251.

¹⁴³ Siehe Clair und Linde (Hg.) 1977. S. 57/Kat Nr. 74; Schwarz 2000. S. 569/Kat. Nr. 252.

¹⁴⁴ Vgl. Gough-Cooper und Caumont 1993 (Eintrag vom 26. September 1912); Naumann, und Obalk (Hg.) 2000. S. 25–26.

¹⁴⁵ Vgl. Gough-Cooper und Caumont 1993 (Eintrag vom 27. September 1912).

Auch der okkulte Mechanismus des „Buntglases der Moderne“¹⁵³ weist wahrscheinlich einige Gemeinsamkeiten mit Roussels ungewöhnlicher musikalischer Kopfgeburt auf.

Im August 1912 malte Duchamp *Die Braut* – eine verworrene Masse verschiedenster Formen, die an Eingeweide, Zahnräder und Destillierapparate erinnern. Die rosafarbenen Membranen sowie die schlamm- und ockerfarbenen Schattierungen trug Duchamp teils mit den Fingern auf. Das Bild, sagte er, solle keine „realistische Interpretation einer Braut“¹⁵⁴ sein, sondern gebe seine persönliche Auffassung des Themas wieder, das hier „durch das Nebeneinander von mechanischen Elementen und Eingeweideformen ausgedrückt wird.“¹⁵⁵ Ein Teil des Dargestellten findet sich – beinahe so, als sei es gerade geröntgt worden – auf der gläsernen Oberfläche des *Großen Glases* wieder. Die unrealistische Braut ist eine der wichtigsten Komponenten des komplexen Apparats, der in *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar dargestellt wird.

Zieht man das elliptische Lexikon der *Grünen Schachtel* zu Rate, stellt sich heraus, dass die Braut tatsächlich über mehrere Organe verfügt. Wie Duchamp in seiner Korrespondenz mit Robert Lebel darlegte, fristen manche davon ein rein theoretisches Dasein, da sie nicht alle auf der Glasplatte realisiert¹⁵⁶ wurden. Jedes Einzelne von ihnen wird aber in Duchamps Notizen beschrieben und nimmt eine spezifische und aktive Rolle in dem komplizierten Mechanismus ein, der die Braut beseelt. Eines dieser Organe, zu dem Duchamp eine detaillierte Studie zeichnete, ist *Die Wespe*. Die Hauptfunktion dieses Organes liegt darin, durch „Osiose“ ein „Liebesbenzin“ abzusondern: Diese Substanz, die er „Filamentenmaterie“, „Automobiline“ oder „Schüchternheit-Kraft“¹⁵⁷ nennt,

¹⁵³ Siehe Clair, Jean: *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Paris 1975. S. 56.

¹⁵⁴ Siehe d’Harnoncourt und McShine (Hg.): 1989. S. 263/Kat Nr. 83.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Siehe Franklin, Paul B. (Hg.): *The artist and his critic stripped bare. The correspondence of Marcel Duchamp and Robert Lebel*. Los Angeles 2016. S. 128–130.

¹⁵⁷ Ebd., Stauffer 1994, S. 40–41.

nährt wiederum den „Motor mit den wohl schwachen Zylindern“¹⁵⁸. Dieses abstruse Motor-Organ befindet sich an der Oberfläche der Braut und aktiviert nicht nur den sogenannten „Typus-Baum“ – eine Art „skelettischer Teil“¹⁵⁹ der Braut –, sondern auch die Entfaltung, die die Junggesellen veranlasst, die Braut nackt zu entblößen. Eine weitere Komponente des Brautkomplexes ist die „Puls-Nadel“, deren „Vibrationsbewegung“ Duchamp mit der Bewegung von „Tieren im Käfig“ gleichsetzt, da sie wie diese in ihren Bewegungen eingeschränkt ist: Sie ist an einer „Vagabundierleine“ festgemacht, die den „Zylinder Sex“ aktiviert, der wiederum den Tau ausspuckt, von dem sich der „Filamententeig“¹⁶⁰ nährt.

All diese „Organe“ machen aus der Braut ein pulsierendes Wesen. In einer später gelöschten Anmerkung schrieb Duchamp, die Braut sei im Gegensatz zu den Junggesellen mit einem „Zentrum Leben“¹⁶¹ ausgestattet. Da ist „ein Hin-und-Her, ein Befehlsaustausch, der von der Braut ausgeht und auf den die Junggesellen reagieren“, die Junggesellen handeln nur auf Aufforderungen, Bitten und Befehle von der Braut hin.¹⁶² In anderen Worten, die Braut hat ihre Entblößung durch die Junggesellen in der Hand. Auf einem der Blätter, die in der *Grünen Schachtel* versammelt sind, beschrieb Duchamp, „dass die Braut diese Entkleidung durch die Junggesellen nicht zurückweist sie sogar akzeptiert, weil sie das Liebesbenzin liefert und soweit geht, zu einer völligen Nacktheit zu verhelfen.“¹⁶³

¹⁵⁸ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701A Gr 128, 18701 A Gr 127. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 44.]

¹⁵⁹ Siehe Duchamp 1934. Ebd. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 47.]

¹⁶⁰ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 045. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 49.]

¹⁶¹ Siehe Duchamp 1934. Ebd. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. 48.]

¹⁶² Paul B. Franklin (Ed.) 2016, S. 130.

¹⁶³ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 100. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 47.]

In seiner *Marcel Duchamp ou le grand fictif* betitelten Auslegung des *Großen Glases* beschreibt der französische Kunsthistoriker Jean Clair die Braut dementsprechend sowohl als mechanischen Verbrennungsmotor als auch als lebendiges Wesen, dessen Bewegung durch Verlangen ausgelöst wird.¹⁶⁴ Die Kontrolle, die Duchamps Braut über die Junggesellen ausübt, lässt sich mit dem Verhältnis zwischen Wurm und Zither vergleichen: Die verschiedenen Sekrete der Brautorgane verhalten sich so ähnlich wie das Wasser im Gefäß des Wurmes. Während Erstere die Brautkomponenten aktivieren und die Junggesellen erregen, wodurch die Entblößung eingeleitet wird, führt Letzteres – von den Bewegungen des Wurmes bestimmt – dazu, dass die Saiten der Zither gezupft werden und auf diesem Wege entzückende Melodien ertönen. Des Weiteren verfügen sowohl die Brautgestalt als auch das von Skarioffszky trainierte Tier über eine geschmeidige Form. Die Struktur aus Schleim und Häuten, die auf dem Bild dargestellt wird, mutet etwas animalisch an:¹⁶⁵ Die Braut gleicht einem zerlegten Hautflügler oder dem Exoskelett eines Insekten.¹⁶⁶ Duchamp berichtete Robert Lebel von einer surrealistischen Gestalt, die ihm eines Nachts im August 1912 im Traum erschien und wohl die Entstehung der Braut symbolisierte. Den Abend hatte er in einer Bierhalle verbracht und war dann in sein Hotel zurückgekehrt. Im Schlaf erschienen ihm die Umrisse seines noch unvollendeten Bildes. Sie belebten sich und verwandelten sich in einen riesigen Skarabäus, der mit seinem Flügelpanzer auf ihn zu kroch.¹⁶⁷

In seinem Essay *Marcel Duchamp und Franz Kafka*, in dem Michel Carrouges *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar mit Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* vergleicht, stellt Carrouges eine Verbindung zwischen der Braut und einer Erdraupe her. Auf Französisch heißt dieses Insekt „*noctu-*

¹⁶⁴ Siehe Clair 1975. S. 95–101.

¹⁶⁵ Siehe Lebel 1959. S. 15.

¹⁶⁶ Siehe Comar, Philippe: „Femina ex machina. Anatomie d'une machine désirante“. In: Cécile Debray (Hg.): *Marcel Duchamp la peinture, même* (Ausstellungskatalog 24. September 2014 – 5. Januar 2015, Editions Centre Pompidou). Paris 2014. S. 206–209.

¹⁶⁷ Siehe Lebel 1959. S. 72–73.

elle“, gemeinhin wird es jedoch auch „*mariée*“ (dt. Braut) genannt. Carrouges schließt daraus, dass die „Milchstraße“ – ein wolkenartiges Gebilde auf der oberen Glasplatte – auch eine Art Schmetterlingslarve darstellen könnte.¹⁶⁸ Natürlich lässt sich nicht eindeutig feststellen, welche Rolle der zitherspielende Wurm für das *Große Glas* gespielt hat. Trotz Duchamps ungenauen oder sogar paradoxen Aufzeichnungen dazu, kann man jedoch mutmaßen, dass das grundlegende Konzept des geheimnisvollen und komplexen Mechanismus des *Großen Glases* von Roussels ungewöhnlichem musikalischen Gerät beeinflusst war.

In *Marcel Duchamp ou le grand fictif* zeigt Jean Clair auf, dass die Apparatur von *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar gleichzeitig biologischer und mechanischer Natur ist. In den organischen, amöben- und raupenförmig Gebilden der oberen Glasplatte mit ihrem maschinenartigen Verhalten sieht Clair „Gynoiden“¹⁶⁹ (weibliche Menschenroboter); die Strichzeichnungen auf dem unteren Glas hingegen gleichen zwar industriellen Maschinen, weisen jedoch menschliche Reaktionen auf.¹⁷⁰ Auch stilistisch unterscheiden sich die beiden Hälften des *Großen Glases*. Während im Bereich der Braut „die Hauptformen mehr oder weniger groß oder klein“¹⁷¹ sind und keiner perspektivischen Darstellung folgen, so finden sich im Bereich der Junggesellen mensurierte Formen wie „Rechteck, Kreis, Parallelepiped, symmetrischer Henkel, [und] Halb Kugel“.¹⁷² Die zahlreichen Elemente, die zusammen die Junggesellenmaschine bilden – der *Gleitwagen*, die *9 Männischen Gussformen* und die *Haarsiebe* – folgen den klassischen Regeln der Perspektive.

Richard Hamilton wies im Katalog zur Duchamp-Retrospektive in der Tate Gallery 1966 darauf hin, dass diese „miteinander verbundenen Einheiten“

¹⁶⁸ Siehe Carrouges 1972. S. 26–49.

¹⁶⁹ Siehe Clair 1975. S. 96.

¹⁷⁰ Ebd. S. 95–97.

¹⁷¹ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 086. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer: 1994. S. 57.]

¹⁷² Ebd.

der Junggesellenmaschine ein „perfektes Beispiel klassischer Perspektiven“¹⁷³ verkörpern. Zudem erklärte Duchamp zum „gedanklichen Ursprung“¹⁷⁴ des *Großen Glases* in seinem Interview mit Cabanne: „Das *Große Glas* liefert eine Rehabilitierung der von mir bisher völlig missachteten Perspektive, die nun ganz wissenschaftliche Formen annimmt.“¹⁷⁵ In den avantgardistischen künstlerischen Strömungen jener Zeit war diese Technik der Darstellung in den Hintergrund geraten, sie lag jedoch bereits den einzelnen Studien zugrunde, die Duchamp malte, bevor er sie sorgfältig auf die Glasoberfläche übertrug. Gegenstand dieser Studien war zunächst die bereits erwähnte Schokoladenmühle: *Schokoladenmühle, Nr. 1* entstand zu Beginn des Jahres 1913 in Neuilly und *Schokoladenmühle, Nr. 2* im Jahr 1914. Wie bereits die frühere Arbeit *Kaffeemühle* setzen sich diese Bilder mit der Darstellung von Maschinen auseinander. Ihr Stil ist nun jedoch ein anderer – das Bild der Kaffeemühle, das in der Küche von Duchamps Bruder hing, befasste sich noch mit der Repräsentation von Bewegung und zerlegten Formen. In den Bildern der Schokoladenmühle hingegen widmete sich der Künstler der perspektivischen Darstellung anhand sanfter Pinselstriche, abgestuften Schattierungen sowie den tiefen Schatten der großen Mühlen und des vernickelten Louis-quinze Chassis.¹⁷⁶

Weist die *Schokoladenmühle, Nr. 1* in ihrer Farbgebung und der Kontrastierung von Licht und Schatten noch eine gewisse Nähe zur kubistischen Tradition auf, so ist schon der zweiten Fassung eine deutliche Entwicklung anzusehen. Im fast ein Jahr später entstanden *Schokoladenmühle, Nr. 2* sind bereits Ansätze jenes Stils und jener Technik erkennbar, die für Duchamps spätere Arbeiten entscheidend sein sollten – insbesondere in seinem Glasmeisterwerk *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*. Duchamp malt die Konfekt

¹⁷³ Siehe Hamilton, Richard: *The almost complete works of Marcel Duchamp*. London 1966. S. 45 (L102, 99).

¹⁷⁴ Siehe Cabanne 1972. S. 50. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Harald Schmunk und Dr. Ursula Dreyse]

¹⁷⁵ Ebd. S. 51.

¹⁷⁶ Als Sockel wird hier ein kurzbeiniger, runder Tisch gemalt, dessen Beine vom Louis-quinze Stil inspiriert sind.

herstellende Apparatur und ihr Piedestal mit flachem Farbauftrag auf einfarbigem, schwarzem Hintergrund. Um die Rillen der Walzen darzustellen, brachte er an der Leinwand Fäden an. So gelang Duchamp eine „nüchterne Darstellung einer Schokoladenreibe, die von allen vorherigen Einflüssen befreit war“,¹⁷⁷ mit architektonischem Effekt. Es handelte sich dabei um eine der ersten Arbeiten, in denen Duchamp Fäden verwendete. Er hatte dies zuvor bereits beim Kunstwerk *3 Maßnorm Stoppagen*¹⁷⁸ getan – eine Arbeit, die er zuweilen ironisch als „konservierter Zufall“¹⁷⁹ bezeichnete.

Auch die transparente Oberfläche des *Großen Glases* wurde mit Fäden, genauer gesagt mit Bleidraht, bearbeitet. Der Draht diente dazu, die Glasplatten mit Umrissen zu versehen, die anschließend mit Ölfarbe bemalt und mit Bleifolie ausgekleidet wurden, um einer Oxidierung der Farben vorzubeugen.¹⁸⁰ Eine ähnliche Technik gebrauchte Duchamp auch in seiner ersten Glasarbeit *Schienenleiter, eine Wassermühle enthaltend mit Wassermühle (in benachbarten Metallen)*.¹⁸¹ Die Arbeit zeigt ebenfalls eine Maschine, nämlich eine an industriellen Maschinen angelehnte Wassermühle, die mit zwei Schienen versehenen und in einem Gestell platziert ist (in seinen Notizen bezeichnete Duchamp diese Maschine wahlweise auch als „Schlitten“ oder „Leiterwagen“).¹⁸² In technischer Hinsicht ist das Kunstwerk sehr innovativ: Es war das erste Mal, dass Duchamp eine halbkreisförmige Glasplatte als Untergrund verwendete.¹⁸³ Die kristalline Glasoberfläche polierte er und bemalte sie mit Ölfarben und befestigte Bleidrähte – weshalb der heutige Zustand des Kunstwerks möglichenfalls nicht der Originalform entspricht.

¹⁷⁷ Duchamp zitiert nach d’Harnoncourt und McShine (Hg.): 1989. S. 272/Kat Nr. 100. [Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

¹⁷⁸ Siehe Schwarz 2000. S. 594–595/Kat. Nr. 282; d’Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989. S. 273–274/Kat Nr. 101.

¹⁷⁹ Siehe Cabanne 1972. S. 65. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Harald Schmunk und Dr. Ursula Dreyse]

¹⁸⁰ Siehe Hamilton 1966. S. 51 (L111, 115).

¹⁸¹ Vgl. Clair und Linde (Hg.) 1977. S. 82–83/Kat Nr. 101; Schwarz 2000. S. 631/Kat. Nr. 327.

¹⁸² Vgl. Stauffer 1994, S. 63.

¹⁸³ Unter den Kunstwerken, die Duchamp auf Glas anfertigte, ist dieses als einziges noch unbeschädigt.

Das Theaterstück *Eindrücke aus Afrika* war mit einer breit angelegten Werbekampagne in ganz Paris und Umgebung sowie in den Räumen des Théâtre Antoine beworben worden. Die Plakate waren derart omnipräsent und wirkungsvoll, dass der surrealistische Schriftsteller und Mitherausgeber der Zeitschrift *Littérature* Philippe Soupault sich selbst zwölf Jahre nach der Inszenierung noch an die „großen Plakate erinnerte, die an den Pariser Wänden auftauchten, um die Aufführungen von *Eindrücke aus Afrika* im Théâtre Antoine bekanntzugeben.“¹⁸⁴ Auf einem der drei Plakate, die zu diesem Anlass entworfen wurden, waren comcartige Skizzen der abstrusen Figuren und seltsamen Erfindungen zu sehen, die im Roman detailliert beschrieben werden und die im Theaterstücke auftraten. Bei genauer Betrachtung des besagten Posters lässt sich im sechsten Cartoon ein merkwürdiges, wagenförmiges Gerät ausmachen – das „thermo-mechanisches *Bexium*-Orchester“ (Abb. 9).

Das absonderliche Gerät wird auch in dem maschinengeschriebenen Protoskript des Theaterstücks erwähnt.¹⁸⁵ Bis auf einige geringe Änderungen, die der Übertragung des Romans in eine Ich-Erzählperspektive für die Bühne geschuldet sind, bedient sich Roussel hier derselben Sätze und Ausdrücke, wie im dritten

¹⁸⁴ Siehe Soupault, Philippe: „Raymond Roussel“. In: Brotchie 1987. S. 7. Philippe Soupault erinnerte sich auch in einem Essay, der in einer Sonderausgabe zu Roussel im Magazin *Digraphe* erschien, an das Poster: „J'étais encore lycéen, avant la guerre de 1914, quand je fus fasciné par des affiches qui illuminaient les murs de mon triste quartier (le VIIIe). On y lisait ces mots: des rails en mou de veau. Impressions d'Afrique. Raymond Roussel. Je ne me souviens pas bien de l'image qui illustrait ces affirmations, mais les mots et le nom de l'auteur se fixèrent dans ma mémoire. Je crois qu'il s'agissait d'annoncer des représentations d'une pièce dans un théâtre parisien. Je voulus me renseigner et je demandai à l'un des membres de ma famille, auteur dramatique, s'il connaissait Raymond Roussel. On me répondit que M. Roussel était, ou avait été, un agent de change. Beaucoup plus tard, après la guerre, je traversais le passage Choiseul et, bien entendue, je m'arrêtai devant la vitrine de la librairie Lemerre. Je remarquai deux volumes perdus parmi les ouvrages des poètes parnassiens. Je reconnus alors le nom de l'auteur d'Impressions d'Afrique, Raymond Roussel, et d'un autre volume, Locus Solus. Je me souvins de l'affiche ‚Des rails en mou de veau‘. J'entrai dans la librairie et demandai à acheter ces deux volumes, ce qui parut surprendre le vendeur.“ Zitiert in Fouchereau, Serge: „Philippe Soupault entretien“. In: *Digraphe* Nr. 67 (1994). S. 74.

¹⁸⁵ Vgl. Fonds Raymond Roussel. XLIX-L. „*Impressions d'Afrique*. Pièce en 5 actes“. NAF 26378. Paris.

Romankapitel,¹⁸⁶ das Auskunft über die Geschichte des absurden Orchesters gibt. Bex' außerordentliches Instrument wird im Skript wie folgt beschrieben:

Sogleich [wird dieses Orchester] dank einem, in seinem Inneren verborgenen Elektromotor vor [ihren] Augen funktionieren. Die Zylinder, ebenfalls elektrisch angetriebenen, [dienen] zwei entgegengesetzten Zwecken – der rote [enthält] eine außerordentlich starke Wärmequelle, während der weiße unaufhörlich eine intensive Kälte [erzeugt], die imstande ist, jedes beliebige Gas zu verflüssigen. Nun [sind] verschiedene Organe des automatischen Orchesters aus Bexium gefertigt, einem neuen Metall, [das ich erfunden habe,] und dem [ich] auf chemischem Wege eine ungewöhnliche Wärmeempfindlichkeit [verliehen habe]. Die Herstellung des Klangensembles [zielt] sogar einzig darauf ab, die Eigenschaften der seltsamen Substanz [...] schlagend ins Licht zu rücken.¹⁸⁷

Zu Ehren seines Erfinders – dem Chemiker Bex – wird das Material „Bexium“ getauft. Es zeichnet sich durch eine außerordentliche Temperaturempfindlichkeit aus. Wie der Schauspieler (von dem lediglich der Nachname „Tunc“ bekannt ist) in der Rolle des Wissenschaftlers auf der Bühne höchstwahrscheinlich verlauten ließ, verändert ein „*Bexium*-Block, der verschiedenen Temperaturen ausgesetzt wurde, sein Volumen in einer Proportion, die sich nur im Verhältnis von eins zu zehn ausdrücken lässt. Tatsächlich beruht der ganze Mechanismus des Apparates darauf.“¹⁸⁸ In der Tat dient das Orchester einzig der Demonstrati-

¹⁸⁶ Siehe ebd.; Roussel 1910. S. 54.

¹⁸⁷ „Cet orchestre va bientôt fonctionner devant vous grâce à un moteur électrique dissimulé dans ses flancs. Régis de même par l'électricité ces deux cylindres poursuivent deux buts opposés; le rouge contient une source de chaleur infiniment puissante alors que le blanc fabrique sans cesse un froid intense capable de liquéfier n'importe quel gaz. Or divers organes de l'orchestre automatiques sont faits en bexium métal nouveau dont je suis l'inventeur et que j'ai chimiquement doué d'une prodigieuse sensibilité thermique. La fabrication de l'ensemble sonore vise uniquement à mettre en lumière, de façon frappante, les propriétés de cet étrange métal.“ Siehe Fonds Raymond Roussel. XLIX-L. „*Impressions d'Afrique*. Pièce en 5 actes“. NAF 26378. Paris. (Microfilm 4488); Roussel 1910. S. 54. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Cajetan Freund. Siehe Roussel 2016. S. 36–37.]

¹⁸⁸ „Un bloc de bexium soumis à des températures diverses change de volume dans des proportions pouvant se chiffrer de 1 à 10. C'est sur ce fait qu'est basé tout le mécanisme de l'appareil (montrant les cylindres).“ Siehe ebd. Fonds Raymond Roussel; Roussel 1910. S. 54. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Cajetan Freund. Siehe Roussel 2016. S. 37.]

on der unglaublichen Eigenschaften des Metalls, aus dem seine Instrumente bestehen: Hörner, Streichinstrumente, mechanische Klaviere und Trommeln sind allesamt aus dem außerordentlichen Metall gefertigt.¹⁸⁹ Das parallelepipedische Gestell, das auf dem Plakat zu sehen ist, stellt den gläsernen Käfig dar, in dem sich die Instrumente befinden; die zylindrischen Objekte links und rechts des Glaskäfigs sind die wärmenden und kühlenden Elemente.¹⁹⁰ Diese Bauteile ermöglichen es Bex, die Temperatur im Glaskäfig zu regulieren und dadurch eine Kolbenanlage zu betätigen, die die Musikinstrumente innerhalb des Käfigs bewegt.¹⁹¹ Den Beinamen „thermo-mechanisch“ hat das Orchester also aufgrund seiner Funktionsweise. Die Form des thermo-mechanischen Orchesters, wie es auf dem Plakat zu sehen ist, entsprechen bereits bei oberflächlicher Betrachtung Duchamps *Schienengleiter* auf dem unteren Teil des *Großen Glases*. Trotz der verschiedenen Perspektiven – anders als der Schlitten auf Duchamps Glas wird das Orchester seitlich dargestellt – ist die Kernstruktur beider Maschinen ähnlich (**Abb. 10**). Sein erstes Glaswerk *Schienengleiter, eine Wassermühle enthaltend mit Wassermühle (in benachbarten Metallen)* bereitete Duchamp mit mehreren Skizzen und Notizen vor. Aus jenem Teil dieser Aufzeichnungen, die Eingang in die *Grünen Schachtel* gefunden haben, lassen sich neben der rein äußerlichen Übereinstimmungen mit Roussels thermo-mechanischen Orchester weitere Gemeinsamkeiten ableiten.

In einer solchen Notiz, die sich mit dem Aussehen des Leiterwagens, seinen technischen Eigenschaften und seiner Funktionsweise befasst, ist zwischen blauen Unterstreichungen und Ausstreichungen mit rotem Stift zu lesen (**Abb. 11**): „Das Metall oder (Material) – des Leiterwagens ist emanzipiert. d. h: dass es zwar ein Gewicht hat dass aber eine horizontal auf den Leiterwagen einwirkende Kraft dieses Gewicht nicht zu tragen braucht (das Gewicht des Metalls widersetzt sich nicht einem horizontalen Zug (entwickeln)). Der Leiterwagen ist horizontal emanzipiert. er ist frei von Schwere in der horizontalen Ebene

¹⁸⁹ Siehe Roussel 1910. S. 53.

¹⁹⁰ Ebd. S. 53–55.

¹⁹¹ Ebd. S. 55–61.

(Eigenheit des Metalls der Stäbe, die den Leiterwagen ausmachen).“¹⁹² In einer weiteren solchen Notiz liest man: „Der Leiterwagen wäre gebildet aus Stäben von emanzipiertem Metall“ und er „hätte die Eigenschaft sich, ohne Gewichtswiderstand einer Kraft hinzugeben, die horizontal auf ihn einwirkt.“¹⁹³

Genau wie das von Roussel erfundene „Bexium“ ist das Metall in Duchamps Notizen eindeutig ein ungewöhnliches Material von außerordentlicher Leichtigkeit. Jean Clair sieht zudem eine Verbindung zwischen diesem „emanzipierten Metall“ sowie anderen in den Notizen erwähnten Bestandteile und den „Jahrmarktattraktionen“, die Roussel in seinem zweiten Roman *Locus Solus*¹⁹⁴ beschreibt. Clair räumt allerdings ein, dass diese Ähnlichkeiten nicht zwingend darauf zurückzuführen sind, dass Duchamp den Roman gelesen hat. Duchamps extravagante Erfindungen lassen sich möglicherweise auch auf einen Roman mit dem Titel *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* von Gaston Williams Adam de Pawlowski, der 1912 veröffentlicht wurde, zurückführen. Clair stellt nämlich einige Gemeinsamkeiten zwischen dem *Großen Glas* und Pawlowskis Roman fest, zum Beispiel, dass das im Roman erwähnte „befreite Metall“ dieselben außergewöhnlichen Eigenschaften wie Duchamps emanzipiertes Metall aufweist.¹⁹⁵

¹⁹² „Le métal ou (matière) du chariot est émancipé. cad qu'il a un poids mais qu'une force agissant horizontalement sur le chariot n'a pas à supporter ce poids (le poids du métal ne s'oppose pas à une traction horizontale (développer). Le chariot est émancipé horizontalement, il est libre de toute pesanteur dans le plan horizontal (propriété du métal des tiges qui composent le chariot).“ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 063 [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 64–65.]

¹⁹³ „Le chariot serait formé de tiges de métal émancipé; le chariot aurait la propriété de se donner sans résistance de pesanteur à une force agissant horizontalement sur lui.“ Siehe ebd.; [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 63.]

¹⁹⁴ 1914 brachte Alphonse Lemmere eine neue Ausgabe von *Locus Solus* heraus. Auch dieser Roman wurde für die Bühne umgeschrieben und am Théâtre Antoine etwa zwischen dem 11. und 21. Dezember 1922 aufgeführt. Um sich dieses Mal einen durchschlagenden Erfolg zu sichern, beauftragte Roussel Pierre Frondaie, einen wohlbekannten Schriftsteller und Dramaturgen, mit der Adaptation. Der Roman beschreibt die unglaublichen Erfindungen und Entdeckungen des Wissenschaftlers Martial Cantarel, der im Pariser Umland in einem Haus namens Locus Solus lebt. Für eine detaillierte Interpretation des Stückes, siehe John Ashbery, Pierre Frondaie, in: *Bizarre: Raymond Roussel*, Nr. 34/35 (1964). S. 19–25 und S. 35–57; Caradec 1997. S. 198–200 und S. 212–247.

¹⁹⁵ Siehe Clair 1975. S. 78–80.

Die Ähnlichkeit der beiden Metalle ist jedoch nicht das Einzige, was den *Schienengleiter, eine Wassermühle enthaltend mit Wassermühle (in benachbarten Metallen)* mit Roussels thermo-mechanischem Orchester verbindet. Der *Schienengleiter, Schlitten* oder *Leiterwagen* wird auch in einer Reihe von Aufzeichnungen behandelt, die nicht in der *Grünen Box* enthalten sind und die in den Archiven des Centre Georges Pompidou in Paris verwahrt werden.¹⁹⁶ Diese Dokumente wurden in den 1980er Jahren publiziert von Duchamps „Ready-made Sohn“¹⁹⁷ Paul Matisse, angespornt von seiner Mutter Teeny Duchamp, Marcel's Frau. Auf einem angerissenen und zerknitterten Blatt Papier skizzierte Duchamp mit schnellen Bleistiftlinien einen stilisierten Parallelepiped und brachte an allen vier Ecken einen kleinen Kreis an, die wohl Räder symbolisieren sollen (**Abb. 12**). Dann zog er, dieselbe Tinte verwendend, eine Trennlinie und schrieb unter seinen Entwurf: „Der Wagen ist mit Kufen ausgestattet, die in Schienen gleiten (Öl usw.).“¹⁹⁸ Die Beschreibung des *Schienengleiters* mit seinen Kufen wird auf der Rückseite des Blatts fortgeführt (auch hier verwendet Duchamp dieselbe Tinte). Möglicherweise beziehen sich die Notizen der Rückseite jedoch auf andere, auf demselben Papier befindliche Skizzen.

Unter den Aufzeichnungen, die sich im Centre Georges Pompidou befinden, gibt es mehrere solcher Beispiele von mit Rädern versehenen Schienengleitern. Die kleine Skizze des Wagens mit Rädern ist also wahrscheinlich früher als jene Entwürfe entstanden, die den Schienengleiter als mit Kufen ausgestatteten Schlitten zeigen. In einer weiteren Aufzeichnung mit dem Titel *Principe Moteur: chute d'eau*, die sich im Centre Georges Pompidou befindet und die im von Arturo Schwarz veröffentlichten Gesamtkatalog des Künstlers abge-

¹⁹⁶ Diese Aufzeichnungen zu Marcel Duchamps Arbeit kamen 1997 in den Besitz des Pariser Museums.

¹⁹⁷ So bezeichnete Duchamp seinen Sohn in einem Brief, den er an seine Schwester Suzanne und Jean Crotti am 31. Januar New York schrieb. Siehe Naumann und Obalk 2000. S. 337.

¹⁹⁸ Digitalisiert in: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R4328e-8832e68ccc16e2708de1decb2b¶m.idSource=FR_O-5daaf46847f8afafb616351f3bec20 (eingesehen am 19.01.2017). Abgedruckt in: Schwarz 2000. S. 630/Kat. Nr. 326; Sanouillet und Matisse (Hg.) 2011. S. 304–305.

druckt wurde, ist zu lesen: „Empfänger übt direkt Kraft / auf die 4 Räder des Wagens aus. / (womöglich mechanische / Vervielfachung der Kraft).“¹⁹⁹ Die gleiche Notiz findet sich auch an anderer Stelle – es scheint interessanterweise so, als sei Chute d'eau eine Art Liste von Elementen, die Duchamp zu einem späteren Zeitpunkt ausarbeiten wollte. Die Liste ist jedoch mit einem großen Bleistiftkreuz durchgestrichen, als hätte der Künstler sich gegen das Vorhaben entschieden.²⁰⁰ Tatsächlich bewegt sich der *Schienengleiter sowohl in Schienengleiter, eine Wassermühle enthaltend mit Wassermühle (in benachbarten Metallen)* als auch in *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* auf seinen zwei Kufen seitwärts mithilfe von Schmierfett von A nach B und zurück. Diese Bewegung würde einem Wagen mit vier Rädern wahrscheinlich größere Schwierigkeiten bereiten, was womöglich auch der Grund dafür ist, dass Duchamp seinen ursprünglichen Entwurf verwarf.

Auf eben diese Bewegung, dieses „Kommen und Gehen“²⁰¹, verweist Robert Lebel, um den Zusammenhang zwischen den Kufen des Gleiters und der Walknochenstatue zu beweisen, die sich auf Kalbslungen bewegt. Urheber der Statue – die auf einem der Fotos zu sehen ist, die während der Aufführungen entstanden – ist im Theaterstück eine Figur namens Norbert Montalescot. Wie Duchamp festhielt, verfügt sein Gleiter über die faszinierende Fähigkeit, „Litaneien“ zu rezitierten.²⁰² „Der Leiterwagen sollte, während er seine Litaneien rezitiert, von A nach B gehen und wieder von B nach A zurück.“²⁰³ Die Litaneien erzeugt Duchamps Schienengleiter durch sein Vor- und Zurückgleiten.

¹⁹⁹ Digitalisiert in: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R6de-de25deff32665a66194dbef0357f¶m.idSource=FR_O-13cc29815497ca788a724c7ccac-c77a1 (eingesehen am 19.01.2017). Abgedruckt in: Schwarz 2000. S. 625/Kat. Nr. 321; Sanouillet und Matisse (Hg.) 2011. S. 310. [Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

²⁰⁰ Digitalisiert in: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-d8865061dc92a8a64a0cd808fae9256¶m.idSource=FR_O-a578ec7b6a811083f7b-c58f4a856568 (eingesehen am 19.01.2017).

²⁰¹ Vgl. Lebel 1959. S. 32.

²⁰² Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 099.

²⁰³ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 058. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 67.]

Das Orchester von Roussels Chemiker Bex verfügt über eine ähnliche Fähigkeit – beide Maschinen erzeugen also Laute. Diese mögen zwar verschieden sein, dennoch herrscht zwischen den musikalischen Kompositionen von Roussels Erfindungen und dem repetitiven Singsang von Duchamps Maschinen eine gewisse Ähnlichkeit.

Die monotone Sequenz, führte der französische Künstler in seinen Aufzeichnungen aus, würde von der „Eros-Matrix“ gehört, also der „Gesamtheit der 8 hohlen Uniformen oder Livreen, die bestimmt sind, das Leuchtgas zu empfangen, welches 8 männliche Formen zu annimmt (Gendarm, Kürassier usw.)“²⁰⁴ Diese „Abgüsse des Gases würden Litaneien vernehmen, die der Leiterwagen rezitiert, Refrain der gesamten Jungesellen Maschine“.²⁰⁵ Die Konturen der Jungesellen die im *Großen Glas* oberhalb des Gleiters angebracht sind – acht an der Zahl in Duchamps Skizzen und Notizen und neun in der Endfassung – können ebenfalls mit Roussels Stück in Zusammenhang gebracht werden, insbesondere mit der Wissenschaftlerin Louise Montalescot.

Wie dem Roman zu entnehmen ist, ist Louise Montalescot eine Pariser Chemikerin, die während ihrer Erkundungen in den Wäldern Afrikas auf das Königreich stößt, in dem Yaour herrscht. Yaour und Louise verfallen ihrer jeweiligen Schönheit und Louise beschließt deshalb, in Yaours Nähe zu bleiben und weiterhin in Afrika zu forschen. Leider kommt Yaour im Zuge seines Kampfes mit Talou (also wahrscheinlich im zweiten Akt) zu Tode.²⁰⁶ Louise und ihr Bruder Norbert werden daraufhin von Talou gefangenengenommen, der im Gegenzug für ihre Freilassung von den Geschwistern die Erfindung von Wunderwerken verlangt: Norbert entwirft die bereits mehrfach erwähnte Walknochenstatue

²⁰⁴ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 021. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 76.]

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Der Schwertkampf zwischen den beiden Königen, in dem Talou von Dorival und Yaour von Devarennes gespielt wurde, ist auf einem der Fotos dokumentiert, die während der Aufführungen gemacht wurden; es befindet sich im Roussel Archiv. Abgedruckt in: *Bizarre* Nr. 34/35 (1964).

und Louise entwickelt eine außergewöhnliche Malmaschine, die Portraits und Landschaftsbilder automatisch fabrizieren kann.²⁰⁷ Diese Maschine wird in den Rezensionen jener Zeit allerdings nicht erwähnt und war deshalb mit größter Wahrscheinlichkeit nicht unter den auf der Bühne des Théâtre Antoine ausgestellten Stücken. Auf ihre Erfinderin und insbesondere deren Kostüm wird jedoch vielfach hingewiesen: Den Zeitungen ist zu entnehmen, dass Louise, die von der talentierten Carmen De Raisy²⁰⁸ gespielt wurde, selbstbewusst Polizeikappe und einen blauen Dolman trug, der auf der rechten Seite mit goldenen und diamantenen Achselschnüren verziert war.²⁰⁹ Leider existiert kein bekanntes Bild oder Portrait von De Raisy in ihrer Rolle als Louise. Die Figur der Louise und ihre Uniform sind jedoch in der Presse hinlänglich beschrieben worden, was auch für den Roman und das Theaterskript zutrifft.²¹⁰

²⁰⁷ Für eine ausführliche Beschreibung der Erfindung und ihrer Funktionsweise siehe Roussel 1910. S. 195–211. Eine Gegenüberstellung dieses Apparats mit den von Duchamp und Jean Tinguely entworfenen Maschinen findet sich in Colombet, Marie J. A.: *L'Humour objectif: Roussel, Duchamp, „sous le capot“*. *L'objectivation du surréalisme*. Paris 2008. S. 456–460.

²⁰⁸ Siehe Fonds Raymond Roussel. CXIV. „Coupures de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre“. NAF 26443.

²⁰⁹ Vgl. o. V. in: *Comœdia Illustré*, (Juni 1912). S. XX; Ergaste, „Théâtre Antoine. Impressions d'Afrique“, Nr. 323, Juni 1912, S. 20–24; „Appendice B“. In: *Bizarre* Nr. 34/35 (1964).

²¹⁰ „Elle porte un travestissement officier. Ses cheveux en longues boucles blondes s'échappent librement d'un étroit bonnet de police incliné sur l'oreille; son dolman bleu est orné sur la droite d'aiguillettes d'or fine et brillantes. Ces aiguillettes sont creuses et terminées par des ferrets munis intérieurement d'une lamelle vibrante; une soi-disant communication chirurgicale existe entre la base du poumon et l'ensemble des aiguillettes, à chaque contraction du poumon une partie de l'air expiré passe par les conduits multiples et, mettant les lamelles en mouvement provoque une harmonieuse résonance et on entend un accord intermittent dont le timbre rappelle en très atténué celui des instruments de cuivre. Le travestissement d'officier est complété par une culotte bouffante prise dans de fines bottes d'écuyère.“ Siehe Roussel, Raymond: „*Impressions d'Afrique. Pièce en 5 actes. Dactylographies*“. In: Fonds Raymond Roussel. XLIX-L. NAF 26378-26379. Siehe deutsche Übersetzung aus dem Französischen Cajetan Freunds. Roussel 2016. S. 22: „Sie war sehr schön in ihrer Offiziersverkleidung, mit ihren langen blonden Locken, die frei aus einer schmalen, schräg aufs Ohr gesetzten Feldmütze hervorquollen. Ihr blauer Dolman [...] war auf der rechten Seite mit dünnen, schillernden Goldschnüren geschmückt. [...] Die vergoldeten Eisenstifte, die wie anmutig langgezogene Gewichte an den Enden der Schnüre hingen, waren hohl und hatten in ihrem Inneren eine vibrierende Lamelle. Bei jeder Zusammenziehung der Lunge strömte ein Teil der ausgeatmeten Luft durch das Röhrennetz, versetzte die Lamelle in Schwingungen und erzeugte den harmonischen Klang.“

Wie es im Skript für das Theaterstück erklärt wird und wie es Carmen De Raisy wahrscheinlich auf der Bühne des Théâtre Antoine verlauten ließ, hatte die Entscheidung, eine Offiziersuniform zu tragen, durchaus praktische Gründe:

[Meine] Wahl fiel auf eine Offiziersuniform; so konnte [ich] den Schallröhren den Anschein von Achselschnüren geben, indem [ich] den Trick nachahmte, mit dem man die Hörrohre der Tauben in Fächern oder Regenschirmen verbirgt. [...] Der Tumor, im unteren Teil [meiner] Lunge angesiedelt, wurde durch eine enge Öffnung mit der Außenwelt in Verbindung gesetzt, an der ein festes Rohr angebracht war, das in mehrere hohle, tönende Achselschnüre auslief. Dank der wohltätigen Wirkung dieses Ventils konnte [ich], von nun an ohne Furcht, ein Leben der Mühe und Arbeit führen. Jeden Abend musste [ich] die Öffnung mit einem metallenen Stöpsel verschließen, nachdem [ich] den Apparat abgenommen hatte, [den ich] während der ruhigen und langsamen Atmung im Schlaf [nicht benötigte]. Als [ich mich] zum ersten Mal in der Offiziersuniform erblickte [die ich praktisch und kleidsam fand], fühlte ich mich ein wenig über [mein] trauriges Missgeschick getröstet.²¹¹

Im Zuge ihrer Experimente mit diversen Chemikalien hatte die schöne Louise Montalescot giftige Gase eingeatmet, die dazu führten, dass sich in ihrer rechten Lunge ein Krebsgeschwür entwickelte. Die Krankheit, die sie daran hinderte, Luft auszuatmen, war nicht heilbar. Es musste also ein Apparat erfunden werden, durch den die eingeatmete Luft wieder nach außen strömen konnte.²¹²

²¹¹ „Mon choix se fixa sur un uniforme d'officier; je pourrais ainsi donner aux tuyaux sonores une apparence d'aiguillettes, en imitant le subterfuge grâce auquel on dissimule les cornets de sourds dans des montures d'éventails ou de parapluies. [...] la tumeur placée dans le bas de mon poumon, fut mise en communication avec l'air extérieur au moyen d'une étroite ouverture à laquelle vint s'adapter un tube rigide subdivisée en plusieurs aiguillettes creuse et résonnantes. Grâce à l'action bienfaisante de cette soupape, je pouvais mener sans crainte désormais une vie de fatigues et de labeur. Chaque soir je devais obstruer l'ouverture avec un bouchon métallique après avoir ôté l'appareil devenu inutile pendant la respiration calme et régulière du sommeil. Je fus un peu consolée de ma triste mésaventure quand pour la première fois je me vis dans ma tenue d'officier que je trouvais commode et seyante.“ Roussel, Raymond: *Impressions d'Afrique. Pièce en 5 acte*. *Dactylographies*, XLIX-L, NAF 26378-26379, Fonds Raymond Roussel. [Dt. Übersetzung von der Übersetzung Cajetan Freunds angepasst, siehe Roussel 2016. S. 249.]

²¹² Vgl. Roussel: 1910. S. 403–405. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen von Cajetan Freund. Siehe Roussel 2016. S. 248–249.]

Die erkrankte Lunge wurde durch eine kleine Öffnung mit einem festen Rohr verbunden, das wiederum mit hohlen chirurgischen Nadeln verbunden war. Getarnt wurde die Apparatur in den Achselschnüren der Uniform, die sie nicht nur bequem und flexibel kleidete, sondern ihr auch ein charmantes Aussehen verlieh.²¹³

1913 zeichnete Duchamp ein Bild mit dem Titel *1. Skizze zum: Friedhof der Uniformen und Livreen, Nr. 1* welches später reproduziert und der *Grünen Schachtel* beigefügt wurde (**Abb. 13**).²¹⁴ In dieser vorbereitenden Studie zeichnete er die Konturen von acht Uniformen und Livreen: die eines Priesters, eines Boten, eines Gendarmen, eines Kavalleristen, eines Polizisten, eines Bestatters und eines Kellners. Auch hier arbeitete Duchamp mit Perspektive und ordnete die Uniformen und Livreen entsprechend an. Ulf Linde, ein mit Duchamp befreundeter, schwedischer Kunstkritiker,²¹⁵ wies jedoch darauf hin, dass die acht klar markierten Silhouetten auf dem Bild wiederum nicht perspektivisch dargestellt werden, sondern es sich hier um flache Formen handelt, die mithilfe von Lineal, Kreiseln und Schablonen gezeichnet wurden.²¹⁶

Aus dieser Zeichnung entwickelte Duchamp den *Friedhof der Uniformen und Livreen, Nr. 2*. Diese Vorlage sollte anschließend auf die transparente Oberfläche von *Neun Männische Gussformen* übertragen werden (**Abb. 14**),²¹⁷ der zweiten Studie auf Glas, die Duchamp für *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* anfertigte. Duchamp behielt die Vorlage weitgehend bei, jedoch nahm die Anzahl der Gussformen zu, da er der Gruppe eine weitere Uniform – die eines Stationsvorstehers – hinzufügte. Die neun Formen sind unter dem Einsatz von Ölfarben, Bleifolien und mit Lacken befestigten Fäden

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701A Gr 007; Schwarz 2000. S. 583 /Kat. Nr. 271.

²¹⁵ 1961 stellte Ulf Linde gemeinsam mit dem finnischen Künstler Per Olof Ultvedt die erste Replik des *Großen Glases* fertig. Sie wurde von Duchamp autorisiert und gehört der Sammlung des Moderna Museet in Stockholm an.

²¹⁶ Vgl. Linde, Ulf: *PERSPECTIVE la perspective dans les neufs moules mâliques*. In: Clair und Linde (Hg.) 1977. S. 160–165.

²¹⁷ Da die Vorlage auf die Rückseite des Glases übertragen wurde, erscheint sie bei Betrachtung allerdings seitenverkehrt.

auf einer Seite der Glasplatte angebracht worden – betrachtet werden sie aber (durch das transparente Glas hindurch) von der anderen Seite. Duchamp beschreibt die Figuren als „neun Gussformen oder die neun Behälter der Formen neun verschiedener Uniformen und Livreen.“²¹⁸ Die Figuren werden als leere Gussformen dargestellt, die die Gestalt „männlicher Formen“²¹⁹ annehmen, sobald sie mit dem „Leuchtgas“²²⁰ gefüllt werden. Ihre reduzierte Darstellung steht eng mit Duchamps Desinteresse an gegenständlicher Kunst in Zusammenhang.

Unter den Notizen Duchamps, die im Archiv des Centre Georges Pompidou zu finden sind, befindet sich ein Zettel, auf dem Duchamp Folgendes notierte:

Eros Matrix, (männliche Gussformen) / Gas fließt ein – Im Innern der Eros Matrix: Verteilung des Gases auf die verschiedenen männlichen Gussformen. [...] A' – Die Gussteile an Uniformen und Livreen die durch die Dimensionen ihres Schnittes ebenso viele männliche Gussformen bestimmen. Jede dieser Gussformen leitet sich vom Schnitt seiner jeweiligen Uniform oder Livree ab, von einem gemeinsamen Punkt (oder einer gemeinsamen horizontalen Ebene). Der Sexpunkt oder die Sexebene. – Der Eid der Junggesellen [...] Uniformen für Gendarmen, Kürassiere, Schutzmänner, Priester und Stationsvorsteher, Livreen eines Piccolo, Laufburschen und Leichenträgers.²²¹

In der Notiz wird nicht nur erläutert, welche Kleidung bzw. Uniform jede der neun Formen auf dem Glas darstellt, sondern es wird auch eine Unterscheidung zwischen militärischen Uniformen und Livreen als Berufskleidung in anderen Berufen gemacht. Duchamp zufolge kann man vom Kunstwerk jedoch nicht auf

das Aussehen dieser Uniformen bzw. Livreen schließen, da von außen nur die Gussform, nicht aber die gegossene Form an sich zu sehen ist.²²²

Der äußeren Form nach zu urteilen handelt es sich bei den Figuren um authentische Silhouetten. So scheinen sie Kleidungsstücken und Uniformen zu entsprechen, die im *Catalogue de la Manufacture française d'armes et cycles de Saint-Étienne* abgebildet wurden. Dieser Warenkatalog war eine der liebsten Kinderlektüren Marcel Duchamps und seiner Schwester Suzanne gewesen.²²³ Interessanterweise hat der Künstler seine Glasarbeit 1913 um die Uniform des Stationsvorstehers und höchstwahrscheinlich auch des Kürassiers ergänzt. Der Bezug zur Mode, wie sie zu jener Zeit in den französischen Schneidereien entstand, ist augenfällig – ebensolche Uniformen mögen damals an der Schneiderbüste eines Schneiders zu sehen gewesen sein.²²⁴ Die Umrisse auf dem Glas verfügen allerdings über keine spezifischen Erkennungsmerkmale und da sie alle in derselben Farbe gemalt wurden – nämlich mit Bleiroth, auch „Mennige“ genannt²²⁵ – lassen sich ihre genauen Konturen nur schwer ausmachen. Die Idee, den Figuren unterschiedliche Uniformen zugrunde zu legen, anhand derer man sie voneinander unterscheiden kann, ließe sich auf die Figur zurückführen, die Carmen De Raisy in *Eindrücke aus Afrika* spielte. Eine eingehende Untersuchung der Notizen zum *Großen Glas*, insbesondere jener, die sich mit den *Männlichen Gussformen* und den „Kapillarröhrchen“ befassen, zeigt, dass es auch noch weitere Übereinstimmungen mit der „modifizierten“ Uniform von Louise Montalescot gibt.

Sowohl in der kleinen Glasarbeit von 1914 als auch im *Großen Glas* sind die *Neun Männlichen Gussformen* untereinander mit unregelmäßigen, dünnen Linien verbunden, die an der Spitze jeder Gussform befestigt sind. Den Anmerkungen der *Grünen Schachtel* zufolge handelt es sich hierbei um „Ka-

²¹⁸ Siehe Marcel Duchamp zitiert nach d'Harmoncourt und McShine (Hg.) 1989. S. 276–277/Kat Nr. 108. [Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

²¹⁹ Siehe ebd.

²²⁰ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 1Gr 017 WZ, 1870 1Gr 021. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 76.]

²²¹ Digitalisiert in: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-90e7e-ab19725dabe4556e98b5a3dd82¶m.idSource=FR_O-c736ceebb1d14c872d9f1bf2245464 (eingesehen am 19.1.2017). Abgedruckt in: Sanouillet und Matisse (Hg.) 2011. S. 326 und 328. [Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

²²² Siehe Cabanne 1972. S. 68–69.

²²³ Vgl. Marcadé 2009. S. 20–21.

²²⁴ Für eine detaillierte Studie zu Marcel Duchamps Kunstwerken und der zeitgenössischen Modewelt siehe Micha, Olivier: „Couture“. In: Clair und Linde (Hg.) 1977. S. 33–34.

²²⁵ Siehe Cabanne 1972. S. 69.

pillarröhrchen“.²²⁶ Die Kapillarröhrchen oder „Röhrchen von elementarem Querschnitt“²²⁷ sind wiederum von einer anderen Arbeit Duchamps abgeleitet: dem *Netz der Stoppagen*.²²⁸ Auf einer schon bemalten Leinwand (1911 führte Duchamp darauf eine Version seines Gemäldes *Junger Mann und junge Frau im Frühling* aus), malte Duchamp eine Draufsicht der neun Linien (oder eben Röhrchen) und gab mit roten Ziffern und kleinen Kreisen die Position jeder männischen Gussform an. Die neun unregelmäßigen Linien wurden mithilfe von besonderen Linealen gezeichnet, die Duchamp für die bereits erwähnte Arbeit *3 Maßnorm-Stoppagen* entworfen hatte.

In einer Anmerkung, die Duchamp der *Schachtel von 1914*²²⁹ beifügte, ist zu lesen:

Die Fabrikationsidee

- Wenn ein gerader, horizontaler Faden von einem Meter Länge aus einem Meter Höhe auf eine horizontale Ebene herunterfällt, sich nach Belieben verändert und eine neue Figur von der Längeneinheit ergibt.
- 3 Exemplare, unter nahezu ähnlichen Bedingungen erhalten: in ihrer Betrachtung Jedes zu Jedem, sind eine angenäherte Rekonstruktion der Längeneinheit.²³⁰

Es handelt sich dabei sozusagen um die Herstellungsanleitung für *3 Kunst-stopf-Normalmaße*. Duchamp hatte die Idee, einen neuen Maßstab, einen „verminderten Meter“, zu schaffen.²³¹ Aus Formen, die sich in einem Zufallsverfahren ergeben hatten, fertigte er drei Holzlineale (von der Länge eines „verminderten Meters“) an. Diese benutzte er später, um die ungeraden Linien im

Netz der Stoppagen und die „Kapillarröhrchen“ zu trassieren. Arturo Schwarz zufolge klebte Duchamp drei mit preußischem Blau bemalte Leinwände auf drei Glasplatten und ließ darauf die Fäden fallen. Daraus formte er dann drei Holzvorlagen, die zur Anwendung dieses neuen „Maßstabs“ dienen sollten.²³²

Der deutsche Kunsthistoriker Herbert Molderings sieht eine Verbindung zwischen Duchamps *Stoppagen* und Roussels *Eindrücke aus Afrika*. Molderings zufolge enthält der Werktitel *3 Stoppages Étalon* ein Wortspiel, das von Roussels Schreibverfahren inspiriert ist. Mit diesem setzte sich Duchamp auch in seinen Notizen zum *Großen Glas* auseinander.²³³ Molderings liest in *Stoppages Étalon* mehr als die Kombination der beiden Wörter *étalon* (dem Urmeter aus Sèvres) und *stoppage* (das sich vom französischen Verb *stopper* ableitet), d.h. die Unterbrechung fallender Fäden.²³⁴ Er weist darüber hinaus darauf hin, dass Roussel in einem Entwurf seines Romans den Ausdruck *étalon à platine* verwendete und dass Duchamps Werktitel als direkte Anspielung darauf verstanden werden kann. In *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* erklärt Roussel, dass in seinem Roman mit *étalon à platine*²³⁵ einerseits der aus Platin gefertigte Urmeter gemeint war, andererseits aber auch ein sprechendes Pferd, denn das französische *étalon* ist auch das Wort für „Hengst“. *À platine* wiederum ist ein umgangssprachlicher Ausdruck für „Zunge“. Der besagte geschwätzige Hengst trägt im Roman den Namen Romulus,²³⁶ er kommt jedoch im Theaterstück nicht vor. Molderings zufolge kann man nicht mit absoluter Sicherheit sagen, ob der Titel von *3 Maßnorm-Stoppagen* sich nun auf Roussels Verwendung des Ausdrucks *étalon à platine* bezieht, oder ob er von Roussels Schreibverfahren inspiriert ist, an das sich Duchamp ja vage erinnern konnte.

²²⁶ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701A Gr 047. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 77.]

²²⁷ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701 Gr 017WZ. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer: 1994. S. 80.]

²²⁸ Siehe Schwarz 2000. S. 607/Kat. Nr. 292; d'Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989. S. 274/Kat Nr. 102.

²²⁹ Siehe Schwarz 2000. S. 598–603/Kat. Nr. 285.

²³⁰ Siehe Duchamp, Marcel: *La Boîte de 1914*. In: Sanouillet und Matisse (Hg.) 2011. S. 60. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 21.]

²³¹ Siehe ebd.

²³² Siehe Clair und Linde (Hg.) *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, 1977. S. 76–79/Kat Nr. 94–95; d'Harnoncourt und McShine (Hg.) 1989. S. 273/Kat Nr. 101; Schwarz 2000. S. 594–596 /Kat. Nr. 282; Kazarian, Choghakate: „3 Stoppages étalon 1913–1914 Réseaux des stoppages 1914“. In: Debray (Hg.) 2014. S. 226–229.

²³³ Siehe Molderings, Herbert: *Marcel Duchamp and the Aesthetics of Chance*. New York 2010. S. 75–77.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Roussel: *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe*. In: Grössel 1977. S. 78–97.

²³⁶ Anders als seine Artgenossen ist die Zunge dieses Rosses nicht rechteckig sondern spitz wie eine menschliche Zunge. Aus diesem Grund kann es sprechen. Sein Trainer, der Reiter Urbain, bringt

In seiner ersten Beschreibung des „Leuchtgases“ – der Substanz, die durch den dünnen Faden fließt, der die „männischen Gussformen“ miteinander verbindet – schrieb Duchamp:

Von der Spitze jeder der männischen Gussform. Durchläuft. das Gas die Längeneinheit in einem Röhrchen von elementarem Querschnitt. und, durch ein Phänomen der Streckung in der Längeneinheit, findet das Gas. sich [gefroren] verfestigt vor in Form von elementaren Stäbchen.

Unter dem Druck des Gases der männischen Gussformen, kommt jedes dieser Stäbchen aus seinem Röhrchen hervor und zerbricht, aus Fragilität, in ungleiche Pailletten, die leichter sind als die Luft. (Nebel im Detail)

(graph.: 8 horizontale Röhrchen – elementarer Querschnitt noch zu bestimmen usw.)²³⁷

In dieser Notiz weist Duchamp mit einem roten Kreuz auf den Zusammenhang zwischen den „8 horizontale[n] Röhrchen – elementarer Querschnitt“ und dem *Netz der Stoppagen* hin. In einer weiteren Notiz, die den Titel *Fortschritt (Amelioration) des Leuchtgases bis zu den Abflussebenen. (Fortsetzung) die 24 Kapillarröhrchen* trägt, beschreibt Duchamp diesen Zusammenhang ausführlich (**Abb. 15**).²³⁸ In A und B aufgeteilt wurde auf dieser Liste vieles durchgestrichen:

A jede männische Form endete oben am Kopf mit 3 Kapillarröhrchen, die 24 also erhielten den Auftrag, das Gas in Stücke zu zerschneiden [...].

B oben am Kopf, [an der Spitze], von jeder männischen Gussform 3 Kapillarröhrchen, 24 im ganzen: um das Gas in Stücke zu zerschneiden, um das Gas in lange bereits konsistente Nadeln zu zerschneiden, denn bevor es flüssig explosiv wird, nimmt es den

dem Pferd mehrere Wörter und Sätze bei, die das Pferd allerdings nicht versteht. Für weitere Angaben zu diesen Figuren siehe Roussel: 1910. S. 95–96.

²³⁷ Siehe Duchamp 1934. Inv.-Nr. 18701A Gr 065. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 80.]

²³⁸ Siehe ebd. Inv.-Nr. 18701A Gr 047. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 77.]

Zustand von Nebel aus soliden Pailletten von vereistem Glas an, all das durch ein Phänomen der Streckung in der Längeneinheit.²³⁹

Wie den Aufzeichnungen zu den männischen Gussformen zu entnehmen ist, sind sie durch die „Kapillarröhrchen“ miteinander verbunden, durch die das „Leuchtgas“ strömt. In den Gussformen verfestigt sich die Substanz und fließt wieder in Form von „Pailletten, die leichter sind als die Luft“²⁴⁰ hinaus. Die Röhrchen haben in etwa die gleiche Funktion wie die Achselschnüre an Louise Montalescots Uniform. Sei es das Leuchtgas der Junggesellen oder die von Louise eingeatmete Luft – bei beiden handelt es sich um Röhrchen, durch die eine Substanz strömt. Darüber hinaus sind die Röhrchen in beiden Fällen an einer Uniform angebracht: bei Duchamp nämlich an den neun Livreen und bei der jungen Chemikerin an der Offiziersuniform.

Mit seinen bizarren Kostümen und außergewöhnlichen Erfindungen gelang es Roussel, der auch als „der faszinierendste Mann der Moderne“²⁴¹ bezeichnet worden ist, Duchamp, den man den „intelligentesten Mann“²⁴² des frühen 20. Jahrhunderts genannt hat, für sich zu gewinnen. Unter den zahlreichen Berührungspunkten sind, um nur einige wenige zusammenfassend nochmals zu nennen: Duchamps Interesse an Maschinen und ihrer Funktionsweise, Wachsmodelle von Menschen, perspektivische Darstellung, Alchemie und Symbolismus. All dies ist nicht verwunderlich, schließlich handelt es sich bei *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*, um es mit Duchamps eigenen Worten zu sagen, „nicht einmal um ein Bild. Es ist eine Ansammlung von Ideen.“²⁴³

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Siehe Duchamp: 1934. Inv.-Nr. 18701A Gr 065. [Dt. Übersetzung aus dem Französischen: Serge Stauffer. Siehe Stauffer 1994. S. 77.]

²⁴¹ „Roussel est, avec Lautréamont, le plus grand magnétiseur des temps modernes“. Zitiert in Breton, André: „Raymond Roussel 1877–1933“. Siehe Breton, André: *Anthologie de l'Humour Noir*. Paris 1966. S. 291. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

²⁴² „Marcel Duchamp est assurément l'homme le plus intelligent et (pour beaucoup) le plus gênant de cette première partie du vingtième siècle“. Siehe ebd. S. 355. [Dt. Übersetzung: Gegensatz Translation Collective]

²⁴³ Zitiert nach Sanouillet, Michel: „Dans l'atelier de Marcel Duchamp“. In: *Les Nouvelles Littéraires* Nr. 1424 (16. Dezember 1954). S. 5.

Abbildungen

Die Abbildungen (Seite 78–107) sind nicht Bestandteil der Online-Ausgabe sondern nur in der gedruckten Version veröffentlicht.

Abbildung 1

Marcel Duchamp, *Die Braut von ihrem Junggesellen entblößt, sogar*, 1938/1939, Kollotypie und Pochoir auf Zelluloid, (Miniatur des gleichnamigen Großen Glases von 1915–23), 26,2 x 22,9 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. O 24

Abbildung 2

Marcel Duchamp, *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar/Die Grüne Schachtel*, 1934, Deluxe-Ausgabe, Papp, Velours, Kupferblech, Faksimile, 33,2 x 28 x 2,5 cm (Außenmaß), Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. 18701 Gr

Abbildung 3

Marcel Duchamp, *Braut*, 1934, Aquatinta und Pochoir auf Papier (Aquatinta in Zusammenarbeit mit Jaques Villon nach Duchamps gleichnamigen Gemälde von 1912), Exemplar 48/200, 65 x 50 cm (Blatt), 49,5 x 31 cm (Druck), Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr.: 18296 Gr

Abbildung 4

Vierte Person von rechts: Skarioffszky, ein ungarischer Musiker und Besitzer des Zither spielenden Wurmes, Fotografie des Roussel-Stücks *Eindrücke aus Afrika*, 1912, Theatre Antoine, dritter Akt, Fotografie von Famina, Dekor von M. M. Fournery & Deshayes

Abbildung 5

Marcel Duchamp, *Die Schokoladenmühle*, 1965, Radierung, erster Zustand, auf Japan-Papier, 33 x 50 cm (Blatt), 25,5 x 33 cm (Druck), Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. 19331 Gr

Abbildung 6

Marcel Duchamp, Zeichnung eines Tischbeines, Notiz aus *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Die Grüne Schachtel)*, 1934, Exemplar 86/300 (Normalausgabe), 14,2 x 9,8 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. 18701 Gr A 956

Abbildung 7

Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par les célibataires...*, Notiz aus *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Die Grüne Schachtel)*, 1934, Exemplar 86/300 (Normalausgabe), 21 x 86 cm, Staatlichen Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. 18701 Gr A 097

Abbildung 8

Marcel Duchamp, Detail auf dem dritten Blatt der Notiz von Abbildung 7 *La Mariée mise à nu par les célibataires...*, Notiz aus *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Die Grüne Schachtel)*, 1934, Exemplar 86/300 (Normalausgabe), 21 x 15,7 cm, Staatlichen Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. 18701 Gr 097

Abbildung 9

Werbeplakat des Theaterstückes *Eindrücke aus Afrika*, mit Zeichnungen der Hauptszenen, Theatre Antoine, 1912, Paris

Abbildung 10

Marcel Duchamp, *Die Wassermühle*, 1965, Radierung auf Japanpapier, 33 x 25 cm (Blatt), 24,5 x 14 cm (Druck), Exemplar 23/30, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlung Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr.: 19330 Gr

Abbildung 11

Marcel Duchamp, *Chariot – Traineau – Glissière...*, Notiz aus *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Die Grüne Schachtel)*, 1934, Exemplar 86/300 (Normalausgabe), 21,7 x 14 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. 18701 Gr 063

Abbildung 12

Marcel Duchamp, *Buttoir de vie arrêtant l'élan...*, Reproduktion von einer Notiz, Set mit 289 Originalnotizen, 1912-1968, 20 x 9,9 cm, Violette Tinte, Graphitmine und Rotstift auf Papier, Centre Pompidou, Paris, Inv.-Nr. AM 1997-98 (85)

Abbildung 13

Marcel Duchamp, *Friedhof der Uniformen und Livren, Nr. 1*, Notizen aus *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Die Grüne Schachtel)*, 1934, Exemplar 86/300, 24,2 x 30,6 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. 18701 A Gr (86)

Abbildung 14

Marcel Duchamp *Neun männische Gußformen*, 1914/1937, Kollotypie und Pochoir auf Zelluloid, 23,5 x 33,5 x 6 cm (Rahmen), 16,8 x 27,3 cm (Motiv), Exemplar 7/9, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr.: O 20

Abbildung 15

Marcel Duchamp, *Fortschritt (Verbesserung) des Beleuchtungsgases bis zu den Strömungsebenen...*, Notiz aus *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Die Grüne Schachtel)*, 1934, Exemplar 86/300 (Normalausgabe), 23,1 x 15,4 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. 18701 Gr 053

Figures

The figures (pp. 78–107) are not included in the online edition and only published in the print version.

Figure 1
Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1938/1939, collotype and pochoire on celluloid, (miniature of the Large Glass with the same title of 1915–23) 26,2 x 22,9 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. O 24

Figure 2
Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even/The Green Box*, 1934, deluxe edition, cardboard, velor, copper sheet, facsimile, 33,2 x 28 x 2,5 cm (external dimensions), Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 18701 Gr

Figure 3
Marcel Duchamp, *Bride*, 1934, aquatinta and pochoir on paper (aquatint in cooperation with Jaques Villon after Duchamp's painting with the same title of 1912), exemplary 48/200, 65 x 50 cm (sheet), 49,5 x 31 cm (print), Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 18296 Gr

Figure 4
Fourth person from the right: Skarioffskzy, a Hungarian musician and owner of the zither playing worm, photo from Roussel play *Impressions d'afrique*, 1912, Theater Antoine, third act, photo by Famina, decor by M. M. Fournery & Deshayes

Figure 5
Marcel Duchamp, *The Chocolate Grinder*, 1965, etching, first condition, on Japan paper, 33 x 50 cm (sheet), 25,5 x 33 cm (print), Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 19331 Gr

Figure 6
Marcel Duchamp, drawing of a tabel leg, note from *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934, exemplary 86/300 (standart edition), 14,2 x 9,8 cm, Staatlichen Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 18701 Gr A 956

Figure 7
Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par les célibataires...*, note from *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934, exemplary 86/300 (standard edition), 21 x 86 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 18701 Gr A 097

Figure 8
Marcel Duchamp, Detail from three sheets of note from illustration Figure 7 *La Mariée mise à nu par les célibataires...*, notes from *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934, exemplary 86/300 (standart edition), 21 x 15,7 cm, Staatlichen Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv.-Nr. 18701 Gr 097

Figure 9
Advertising poster for the play *Impressions from Africa*, with drawings of the main scenes, Antoine Theater, 1912, Paris

Figure 10
Marcel Duchamp, *The Water Mill*, 1965, etching on Japanese paper, 33 x 25 cm (sheet), 24,5 x 14 cm (print), exemplary 23/30, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 19330 Gr

Figure 11
Marcel Duchamp, *Chariot-Traineau- Glissière...*, note from *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934, exemplary 86/300 (standart edition), 21,7 x 14 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 18701 A Gr

Figure 12
Marcel Duchamp, *Buttoir de vie arrêtant l'élan...*, reproduction from a note, Set of 289 original notes, 1912-1968, 20 x 9,9 cm, Purple ink, graphite and red pencil on paper, Centre Pompidou, Paris, Inv. No. AM 1997-98 (85)

Figure 13
Marcel Duchamp, *Cemetery of Uniforms and Liveries, No. 1*, note from *The Bride Stripped bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934, exemplary 86/300 (standard edition), 24,2 x 30,6 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 18701 A Gr (86)

Figure 14
Marcel Duchamp, *Nine Malic Moulds*, 1914/1937, collotype and pochoir on celluloid, 23,5 x 33,5 x 6 cm (frame), 16,8 x 27,3 cm (motif), exemplary 7/9, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. O 20

Figure 15
Marcel Duchamp, *Progress (improvement) of the lighting gas up to the drainage planes...*, notes from *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934, exemplars 86/300 (standart edition), 23,1 x 15,4 cm, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 18701 Gr 053

The Bizarre World of Raymond Roussel and Marcel Duchamp's *Large Glass*

The Impact of the Play *Impressions d'Afrique* on *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*.

On 14 July 1933, in room 224 of the Grand Hotel et Des Palmes in Palermo, Sicily, the French writer Raymond Roussel died under mysterious circumstances, most likely due to a massive dose of tranquillisers.¹

Around 30 years later, Marcel Duchamp and his wife Alexina Sattler, better known as Teeny, spent the night of 4 June 1963,² in the same hotel, perhaps to pay homage to the author who had inspired him to create his masterpiece, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même), more commonly known as *The Large Glass* (Le Grand verre) (**Fig. 1**).

In 1946, when questioned by James Johnson Sweeney, the director of the MoMA modern painting and sculpture department, about the genesis of his *Large Glass*, Marcel Duchamp stated: “It was fundamentally Roussel who was responsible for my glass, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. From his *Impressions d’Afrique* I got the general approach.”³

¹ For more details about the death of Raymond Roussel, see François Caradec, *Raymond Roussel*, (Paris, 1997); and the essay written by Antonio Fiasconaro, *Morte d'autore a Palermo*, Palermo 2013.

² Duchamp and his wife Teeny spent most of the summer of 1963 in Europe. Due to the death of Duchamp's brother Jacques Villon, the couple cut their trip short and left Palermo on 9 June and returned to Paris. In a letter to Ulf Linde dated 23 May 1963, Marcel Duchamp indicated he planned to stay in Rome after his sojourn in Palermo. For details of Marcel Duchamp's holidays in Italy, see Jennifer Gough-Cooper and Jacques Caumont, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy 1887–1968* (Milan, 1993) – entry for 4 June, 1963; Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp: La vita a credito*, (Monza, 2009) p. 490; Giuseppe Di Natale, *Marcel Duchamp en Italie: présence et héritage, de 1948 à 1968* in *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 10 (Paris, 2011), pp. 114–143; Marcel Duchamp, “*I enjoyed your mind in free vagabondage*”: *Duchamp's correspondence with Ulf Linde*, in *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 11 (Paris, 2016), p. 156.

³ As cited in James Johnson Sweeney, “Eleven Europeans in America”, in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 13, nos. 4–5 (New York, 1946), p. 21.

Impressions d'Afrique was performed at the Théâtre Antoine in Paris from Saturday 11 May to Monday 10 June 1912. Duchamp attended one of the forty performances with Francis Picabia, Picabia's wife Gabrielle-Bufferet and, probably, Guillaume Apollinaire.⁴ The play is based on the novel of the same name, written by Raymond Roussel in 1909 and initially published as a serial in the Sunday issue of the French newspaper *Gaulois du Dimanche*.⁵ The author printed the first full edition of *Impressions d'Afrique*⁶ at his own expense, publishing the work together with Alphonse Lemerre, who printed and promoted all of Roussel's literary works, including the posthumously published essay *Comment j'ai écrit certains des mes livres* (How I Wrote Certain of My Books).

The novel received negative feedback from readers,⁷ which led Roussel to adapt the work into a play in his quest for fame and recognition.⁸ In *How I Wrote*

⁴ Art scholars and biographers are not entirely sure whether Guillaume Apollinaire attended the play. Marcel Duchamp was vague regarding this. On one occasion he said that he met Apollinaire after returning from Munich, at the Section d'Or exhibition which took place in the autumn of 1912, thus after the performance of the play. However, Duchamp sometimes stated that Apollinaire suggested that the group attend the play and that he joined them there. Gabrielle Buffet, Picabia's wife, was also unclear on this point. She recalled that her first encounter with Apollinaire was in July, during her summer holiday in Hythe, but she attested to attending Roussel's play with her husband, Duchamp and Apollinaire. See Gabrielle Buffet-Picabia, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder* (Paris, 1977), pp. 59–77; Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. The afternoon interviews*, (Brooklyn, 2013), pp. 71. With regard to the year in which Marcel Duchamp attended the play, some studies and essays suggest it was 1911. This error is due to a mistake in the first and second editions of the very well-known *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Both editions, published by Belfond in 1967 and in 1976 respectively, put the play in 1911. However, the third edition, which was printed by Somogy, in 1995, rectifies the aforementioned error and puts the play in 1912.

⁵ The first issue appeared on 10 and 11 July, however after four months, the publication was interrupted. The remainder of the novel was published a few months later, in November. In order to satisfy the readers' curiosity, the newspaper's director Arthur Meyer decided to print the unpublished chapters. For further details about the publication of *Impressions d'Afrique*, see Caradec, *Raymond Roussel*. p. 107–120.

⁶ The author paid 2,409 French francs for the printing of 1,100 copies of the novel, and 3,000 French francs for the related advertising campaign, which ran from May to June in some of France's most popular newspapers, such as, *Le Figaro*, *Le Matin* and *Le Journal*. Fonds Raymond Roussel, LXXII "Documents concernant ses œuvres et les représentations de ses pièces", Département des Manuscrits NAF 26401, Bibliothèque nationale de France, (Microfilm MF 4511).

⁷ Unfortunately, the novel sold only a few copies. In a receipt dated 13 May 1911, two years after it was printed, just 280 copies of the book had been sold. However, by 1931, all the copies had been sold, (see Caradec, *Raymond Roussel*. p. 115).

⁸ In 1896, the 18-year-old Roussel wrote his first novel, *La Doublure*, which was published a year

Certain of My Books, Roussel directly addressed the factors that drove him to dramatize his novel:

Only Edmond Rostand, to whom I had sent a copy, appreciated it immediately, became a passionate enthusiast and mentioned it to everyone, going so far as to read aloud sections to his acquaintances. He would often say: 'There's an extraordinary play to be made from your book.' I was very struck by this remark. Besides, I felt I had been misunderstood and thought the theater would provide an easier means of reaching the public than books. I adapted a play from *Impressions d'Afrique* which I arranged to have staged, first at the Théâtre Fémina, then at the Théâtre Antoine.⁹

The role of Edmond Rostand, a well-known poet and playwright, and the author of *Cyrano de Bergerac*, is also mentioned in an article published in *Le Sourire* on 6 June 1912. In the article, the journalist ironically accused Rostand of having persuaded Roussel to adapt his novel into a nonsensical play.¹⁰ According to the journalist, it was not Rostand's opinion on the novel (which he had probably not read) that had influenced Roussel. Rather, the article suggests that it was his exceedingly good manners, politeness and most of all his eminent standing which had influenced Roussel to create the play.¹¹ Roussel spared no expense, spending a huge sum staging *Impressions d'Afrique*, which premiered at the Fémina Theatre. Newspapers of the time, such as *Comœdia*, *Le Figaro* and *Le Temps*, announced that the public performances of *Impressions d'Afrique*

later by Lemerre. It was during the production of this work that the French writer experienced a feeling of universal glory for the first time. Roussel worked assiduously on the novel and, according to the doctor and psychologist Pierre Janet, he felt like Dante or Shakespeare. Unfortunately, after this volume was printed, he did not receive the acknowledgement he had hoped for and became frustrated and depressed. For further details about this period of Roussel's life and about the role of Pierre Janet, see Caradec, *Raymond Roussel*, pp. 34–40; and Pierre Janet, "The Psychological Characteristic of Ecstasy", in Alastair Brotchie, Malcolm Green and Antony Melville (ed.), *Raymond Roussel: Life, Death & Works* (London, 1987), pp. 38–41.

⁹ Raymond Roussel, *How I Wrote Certain of My Books*, translated and edited by Trevor Winkfield (Cambridge: MA, 1995), p. 23.

¹⁰ *Le Sourire*, 6 June 1912, in Fonds Raymond Roussel, CXIV "Coups de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre", NAF 26443, Bibliothèque nationale de France.

¹¹ *Ibid.*

started in the first week of July.¹² However, it appears that in 1911, the Fémina Theatre hosted two different versions of the play,¹³ one of these probably being rehearsals for the author's family and friends.¹⁴

The first public performance was staged on 30 September 1911. Initially, Rousset had planned a further 16 shows, however, the run was cancelled after only one week because the writer's mother, Marguerite Moreau-Chaslon, passed away during the night of 5 October.¹⁵ A little more than six months after the suspension of the show, the author staged the play at a different Parisian venue, the Théâtre Antoine in Boulevard de Strasbourg.¹⁶ As an anonymous reporter for the daily newspaper *Le Figaro* wrote some weeks before the opening night, this version was enriched with "new creative and imaginative scenes that greatly surpassed those previously seen."¹⁷

The play consisted of four acts and a short prologue, and has a rather simple and banal storyline.¹⁸ On an unspecified day, a "quirky group of half-crazy

play-actors"¹⁹ left Marseille for Buenos Aires aboard the *Lyncée*. Following a few days of peaceful navigation in the Atlantic Ocean, during a terrible hurricane, the *Lyncée* shipwrecks on the African coast, in the fictional region of Ponukélé ruled by King Talou.²⁰ Captured by the monarch and awaiting the ransom being demanded for their release. The Europeans, in an attempt to avoid boredom, a terrible enemy in a region like Africa "which is, for whites, a real blight that can provoke the worst disasters, maladies and bloody disputes",²¹ decide to form an organization named the Incomparable Club. Being talented people, in other words artists, singers, circus performers and inventors, "each member of this unusual association would have to distinguish himself with an original work."²²

These works were realised on the receipt of the ransom in Trophy Square, the central plaza of Ejur in the capital of Talou's kingdom. These performances were the crucial moments of the play and were probably shown during the third and the fourth acts. The first and the second acts focused on Talou's life and affairs.²³

¹⁹ "[...] une troupe pittoresque de cabotin, de demi-fous." As cited in "Appendice B: Feuilletton du Journal des Débats", in *Bizarre: Raymond Rousset*, no. 34–35, (Paris, 1964), p. 32.

²⁰ This antecedent, the topic of the five-minute-long prologue, is captured in one of the few photos taken during the play. In the background, the image shows the shipwrecked boat surrounded by lush greenery. The group of Europeans dressed in white or khaki are gathered near King Talou and his subjects. This picture is held in the Fonds Raymond Rousset, Bibliothèque nationale de France. It was also reprinted in *Bizarre: Raymond Rousset*, no. 34–35, and Brotchie, Green and Melville, *Raymond Rousset*, p. 14.

²¹ "Mes amis, pendant ces deux mois, nous aurons à lutter contre un ennemi terrible, l'ennui qui, dans ces contrées, est, pour les hommes blancs, un véritable fléau pouvant conduire aux pires catastrophes, aux maladies, aux querelles sanglantes [...]." In "Appendice A: Impressions d'Afrique: Role de Juillard", in *Bizarre: Raymond Rousset*, no. 34–35, p. 27.

²² "[...]; il faut se distraire à tout prix et continuellement. Pour cela, je vous propose de fonder un Club, étrange, dont chaque membre sera tenu de se distinguer par une *œuvre originale*." Ibid.

²³ Comparing press reviews of the time, the few pictures taken during the play, and the text of the novel, it is possible to retrace the events which took place in the first and second acts. The chronology is, unfortunately, not known accurately. However, it appears that during these two acts the duel between King Talou and his enemy Yaour occurred, as well as the recovery of Sirdah, the missing daughter of King Talou, and the revelation of court conspiracies, especially the adultery of Djizmé and her death warrant. She is sentenced to death by a primitive electric chair, activated by a bolt of lightning. The fighting between the two kings, together with the lethal device used to kill Djizmé, is captured in two pictures taken during the play. The second one depicts a statue made of whale bones running along two calf lungs. All the photographs mentioned are held in the Fonds Raymond Rousset, Bibliothèque nationale de France, and have also been reprinted in the magazine *Bizarre: Raymond Rousset*, no. 34–35.

¹² Additionally, according to the receipts for the costs of the staging of his 1911 play, Raymond Rousset paid 6,000 and 10,000 French francs in January and April respectively for renting the theatre. See Fonds Raymond Rousset, CXV "Documentation relative aux pièces de théâtre de Raymond Rousset", NAF 26444, Bibliothèque nationale de France.

¹³ See Michel Leiris, *Rousset & Co.*, (Paris, 1998), pp. 74–75, 268–270, 321–329.

¹⁴ See Winkfield in Rousset, *How I Wrote Certain of My Books*, p. 40.

¹⁵ For more details about Marguerite Moreau-Chaslon, see Caradec, *Raymond Rousset*, pp. 80–82 and pp. 139–143.

¹⁶ He chose another location, most probably because the Théâtre Antoine was more renowned than the Fémina. It had a longer history and was often used for society evenings, balls and special performances.

¹⁷ "L'auteur a tiré de son livre de nouvelles scènes qui dépasseront de beaucoup, en imagination et en fantaisie celles qu'on a déjà vues." As cited in Anon., *Le Figaro*, no. 121, 20 April 1912, p. 6. [Unless otherwise noted, all translations are by the author].

¹⁸ The theatre adaptation is simpler than the novel on which it is based. The first difference between the two is the chronological order of events. The first chapters of the novel go straight into the Incomparable Gala, and only at Chapter 10 does the author narrate the background of the departure of the European group from the harbour in Marseille through a flashback to the shipwreck on the African coast, including a description of their previous lives and professions. Fewer characters appeared on the stage than in the novel. This was probably because of the scene structure and the props required. Raymond Rousset created the characters of Dodor and Baïa specifically for the play: two jesters who had the task of holding the audience's attention during the long explanation of the strange inventions shown in the Incomparable Gala.

The improved adaptation of *Impressions d'Afrique* was once again wholly financed by Raymond Roussel.²⁴ This, he recalled in his posthumous essay, “was more than a fiasco, it was a veritable hue and cry.”²⁵ According to the author, people and critics described him as “a madman” and they “barracked the actors, pelted the stage with coins and sent protesting letters to the manager.”²⁶ Despite Roussel’s endeavours, the critics did not appreciate *Impressions d'Afrique*, and defined the show as a rambling fever dream, or as a play for the unbalanced.²⁷ By way of an example, in one of the more accurate accounts of *Impressions d'Afrique* published 20 May 1912, an anonymous journalist for the French newspaper *Journal des Débats* deemed the play both forgettable and whimsical.²⁸ Other journalists did not withhold their criticism and lambasted the writer. Some even made fun of Roussel and judged him disdainfully as an incompetent and ungifted wealthy man who, thanks to his enormous resources, could satisfy his theatrical aspirations.²⁹ An anonymous reporter maintained satirically that

²⁴ Eugène Leiris, the father of Roussel’s lifelong friend, the ethnologist Michel, managed Roussel’s family estate and estimated their fortune at about 40 million gold francs. Marguerite Moreau-Chaslon, Raymond Roussel’s mother, bequeathed him a large inheritance, and even though the inheritance was shared among Raymond and his sister Germaine, the wealth was still extraordinary in 1919. In March 1912, at an auction at the Galerie Georges-Petit, the siblings sold their mother’s art collection. From the sale of this collection, which consisted predominantly of eighteenth and nineteenth-century paintings, fine potteries and antique furniture, Raymond Roussel and his sister earned more than four million francs. As a consequence of this sale, the French writer had even more financial resources to invest in the new production of the play. For further details about the Marguerite Moreau-Chaslon estate and the auction of her collection, see Caradec, *Raymond Roussel*, pp. 157–165. Some pictures of the collection, taken from the auction catalogue, are held in the Fonds Caradec, “Documentation sur Raymond Roussel”, Ms Caradec 13–17, Iconographie sur Raymond Roussel 16–17 (290–344 f.), Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l’Arsenal, Paris.

²⁵ Roussel, *How I Wrote Certain of My Books*, p. 23.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ See Fonds Raymond Roussel, CXIV “Coupures de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre” NAF 26443, Bibliothèque nationale de France; Le Médecin de Service, “Le Rire au Théâtre”, in *Le Rire*, 25 May 1912; Anon., “La Bataille Théâtrale: Bulletin de la Petite et de la Grande Armée, Reprise de ‘Impressions d’Afrique’ de M. Raymond Roussel”, in *Comœdia Illustré*, June 1912.

²⁸ *Bizarre: Raymond Roussel*, no. 34–35, p. 31.

²⁹ The Raymond Roussel archive holds a number of newspaper clippings related to the author’s plays. One of these reviews, entitled “La France Africaine”, taken from an unidentifiable publication, hinted at Roussel’s ample resources in an ironic tone. The anonymous journalist wrote :

Roussel was spending 4,000 francs every evening, but stated that as he was a multimillionaire, he did not care because he could afford the cost of putting on stage as many as 100 performances.³⁰

Nevertheless, according to the reviews, it appears that spectators were stunned and dazed by the performances that took place during the Incomparable Gala show. According to the aforementioned reporter for *Journal des Débats*, the audience was largely unmoved and quiet during the first two very dull acts, but became enlivened and impressed after the appearance of the bizarre and imaginative attractions in the third act.³¹ Every evening the characters from the novel came alive on the stage of the Théâtre Antoine. There was a statue of whale-bones running on two calf lung rails, an earthworm who played the zither, a Breton man who produced music with a flute from his shinbone, four brothers with echoing chests, a thermo-mechanical orchestra, and a dwarf with a head bigger than his body. These bizarre characters and contraptions, together with other fanciful machinery and figures, were sketched in a comic-strip style on the billboards advertising the play. Thus, thanks to an advertising campaign that had a strong presence throughout the streets of Paris, Raymond Roussel attracted the attention of the potential audience for the new production of *Impressions d’Afrique*.³² There is no doubt that these highly unusual figures sparked Marcel

“Il est vrai qu’au prix où est le beurre il n’est pas donné à tout le monde de pouvoir ‘faire de l’humour’ à ce tarif-là! M. Raymond Roussel vient de monter, à grands frais et aux siens, sur la scène du Théâtre Antoine, une pièce en quatre actes, intitulée *Impressions d’Afrique*, et qui est un véritable chef-d’œuvre du genre.” Le Ramasseur des ragots, commentator of the satirical magazine *Le Sourire*, with reference to the actors engaged for the play, wrote: “D’excellents artistes jouent cette œuvre délirante, grassement payés de leur complaisance par les écus de l’auteur millionnaire.” Fonds Raymond Roussel, CXIV, “Coupures de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre”, NAF 26443, Bibliothèque nationale de France.

³⁰ “Aussi M. R. Roussel, l’ineffable auteur, perd-il 4000 fr. par soir. Comme il est soixante fois millionnaire, il peut nonobstant s’offrir le luxe de conduire sa pièce à la centaine” Anon., in *Genève Mondaine*, 30 May 1912, *ibid.*

³¹ *Bizarre: Raymond Roussel*, no. 34–35, pp. 31.

³² The play was promoted with two other posters: the first one illustrated with a portrait of the French actor Dorival in costume as King Talou, with black make-up and a crown of feathers that looks more like a Native American headdress than a tribal crown; the second, in a cartoon style, shows a torture scene. The latter is ascribable to the punishment inflicted on Mossem, counsel to

Duchamp's interest. Noticeably, when talking about the play with the French critic Pierre Cabanne, Duchamp said: "It was tremendous. On the stage there was a model and a snake that moved slightly – it was the madness of the unexpected."³³

Despite the limited success of Roussel's work, over the years, literary scholars and art historians and critics – probably influenced by Marcel Duchamp's interviews and statements – have carried out significant research on the relationship between Marcel Duchamp and Raymond Roussel. This was a consequence of the artist's growing fame in the late fifties. It is important to remember that the first Duchamp monograph, written by Robert Lebel, was published in 1959, and his first solo exhibition took place at the Pasadena Art Museum in 1963.³⁴ Apart from certain personalities connected with the avant-garde movement – in particular members of the Surrealists and others who gravitated around them,

Talou. His punishment was to have his heels burnt with a red-hot poker. This character, who betrayed King Talou, probably appeared in the play under a different name, since he is not present in the list of roles. For further details about Mossem, see Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, (Paris 1910), pp. 25–28, and pp. 244–262.

³³ As cited in Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, (Boston, 1987), p. 33.

³⁴ Among the generic studies focusing on the influence of Roussel on Marcel Duchamp, see Pierre Dhainaut, *Raymond Roussel oseur d'influence*, in *Bizarre: Raymond Roussel*, no. 34–35, pp. 73–74; Jean-Jacques Leveque, "A l'ombre de Marcel Duchamp", in *Les Nouvelles Littéraires: L'Hebdomadaire de l'actualité culturelle*, 5–11 March 1973, no. 2372, vol. 51, (Paris, 1973) p. 5; Francesco Galluzzi, "Raymond Roussel tra le arti visive", in *Bérénice: Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie*, vol. XIV, no. 38, (L'Aquila, 2007), pp. 68–76. With reference to the influence of Raymond Roussel's literary production on Duchamp's artworks, see: John Golding, *Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, (New York, 1972), pp. 48–51, and pp. 69–70; Linda Dalrymple Henderson, *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, (Princeton, 1998), pp. 51–57; Rosalind Krauss, *Passaggi: Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, (Milano, 1998), pp. 79–92. Another relevant but unpublished study focused on the influence of Raymond Roussel on Marcel Duchamp, is the speech given by Ron Padgett, the American writer and translator of the English edition of the well-known Pierre Cabanne interview, at the Marcel Duchamp Lectures in 1973 at MoMA in New York. From 28 December 1973 to 24 February 1974, the Museum of Modern Art showed a Marcel Duchamp retrospective and organised a series of lectures. Ron Padgett's talk, titled "Marcel Duchamp and Raymond Roussel", took place on 7 February 1974. Ron Padgett, in spite of the lack of English editions of Raymond Roussel's writings, novels and plays, not only specified the year in which Duchamp attended the play, but also ruled out the possibility of a literary influence of Roussel on Duchamp. See Ron Padgett, *Marcel Duchamp and Raymond Roussel*, 26 sheets, MoMA tape #74.4a, #74.4al, #74.4a2, The Museum of Modern Art Archive, New York.

who unsurprisingly expressed immediate admiration for Roussel – his novels and plays were only appreciated and re-evaluated by intellectuals around 30 years after his death in 1933.³⁵

In the sixties, not only did the French publisher Jean-Jacques Pauvert begin to reprint all of Roussel's novels, plays and writings, but a great number of magazines with a focus on literary studies also dedicated special issues to the author and his works. Leaving aside the biographical affinities between the writer and the artist,³⁶ critics and scholars have concentrated their interest on the writing method Raymond Roussel used to create his novels and plays, and its presumed influence on the notes Duchamp gathered in his *Green Box*.³⁷ It may be pertinent to note that Roussel adopted a sort of "poetic method"³⁸ comparable to rhyme³⁹ to pen his novels. Raymond Roussel felt that the disclosure of the technique at the base of his opus was his duty,⁴⁰ and he had "the

³⁵ This group attended Raymond Roussel's third play, *L'Étoile au front*, staged at the Vaudeville Theatre in 1924. From then on, the Surrealists encouraged Roussel to join their group and André Breton inserted him amongst the personalities of his *Anthologie de l'Humour Noir*. For an analysis of the relationship between Raymond Roussel's novels and plays and the Surrealists, see Henri Behar's, "Heureuse Méprise: Raymond Roussel et les Surréalistes", in *Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme*, no. 6. Special edition on Raymond Roussel, (Lausanne, 1984), pp. 41–59.

³⁶ From July 1908 until October 1913, Marcel Duchamp lived in Neuilly. Raymond Roussel spent his youth in this small city, in his luxurious house. What caught the attention of critics and scholars was their shared enthusiasm for the game of chess. The two men loved playing this game and took part in competitions. Marcel Duchamp, talking with Pierre Cabanne, recalled catching sight of Roussel in 1932, at the Café de la Régence, during a chess match. See Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 34.

³⁷ Among studies focused on the influence of Raymond Roussel's writing method on *The Large Glass* and its related notes, it is pertinent to mention Georges Raillard, "Les fils de la vierge", in Jean Clair and Ulf Linde (eds.), *Marcel Duchamp abécédaire*, (Paris, 1977), pp. 185–200; Jean Jeanine Parisier Plottel, "Machine de langage: 'Impressions d'Afrique' et 'La Mariée mise à nu par ses célibataires, même'", in Mary Ann Caws (ed.), *Le siècle éclaté 2: Dada, Surréalisme et avant-garde – Théorie tableau texte de Jarry à Artaud*, (Paris, 1978), pp. 13–40; George H. Bauer, "Roussel-Duchamp", in *La Quinzaine Littéraire*, no. 407, 15–31 December 1983, Paris, pp. 12–14; Bernard Delvaile, "Marcel Duchamp 'un technicien bienveillant'", in *magazine littéraire, Raymond Roussel et les excentriques*, no. 410, June (Paris, 2005), pp. 30–32.

³⁸ Roussel, *How I Wrote Certain of My Books*, p. 16.

³⁹ See *ibid.* p. 17. In her essay *Machine de langage: Impressions d'Afrique et La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, literary scholar Jeanine Parisier Plottel connects the method used by Raymond Roussel to write his novel to the figure of speech called paronomasia.

⁴⁰ See Roussel, *How I Wrote Certain of My Books*, p. 3.

feeling that future writers may perhaps be able to exploit it”.⁴¹ For this reason, he clearly described it in the essay titled *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, published in 1935, two years after his death. Using this method, Roussel also composed the novel on which the play that Marcel Duchamp attended is based. In *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, he clarified: “As for the origin of *Impressions d’Afrique*, it consisted of reconciling the words *billard* and *pillard*.”⁴² *Impressions d’Afrique*, as Roussel explained, is based on *Parmi les Noirs* (Among the Blacks), one of the short stories he wrote around 1902, 10 years before the play, from which the two French words “*billard*” (billiards) and “*pillard*” (thief) are drawn.⁴³ The novel was composed by “expanding upon”⁴⁴ the technique applied to the tale, as well as searching for new terms relating to the noun *billard*.⁴⁵ Firstly, Roussel chose two words that have similar sounds but different meanings. He then connected these words to other words with the preposition “à” to confer a new meaning.⁴⁶

Duchamp produced his *Green Box* in 1934. The publishing house Lemerre, under the watchful eye of its master printer, published the essay *Comment j’ai écrit certains de mes livres* approximately one year later, in 1935. In the box, which was published by ‘Rose Sélavy Editions’, Duchamp reproduced and collected 93 documents, mainly notes and sketches done whilst designing his glass. This box, entitled *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even*, is best known as *The Green Box*, because of its green lid (**Fig. 2**).⁴⁷ This set of handwritten notes and drawings, reproduced on different sheets of paper, featured the same shapes and characteristics as the originals. While Roussel clearly explained the method used to create his totally fictional and unreal

stories and characters, to this day *The Green Box* notes are not easy to understand. As stated by Michel Sanouillet, the editor of the first printed edition of Marcel Duchamp’s writings in 1959, these are arduous to comprehend using traditional lexical means since they “moved within an incommunicable and foreign world.”⁴⁸

The abstruseness of *The Green Box* notes and Duchamp’s interest in strange puns may well have prompted critics and commentators to compare the originality of Roussel’s writing procedure with Duchamp’s artwork on glass, especially in consideration of both artists’ shared interest in creative writing.

Nevertheless, as the Italian scholar Carla Subrizi underlines, we should consider the period in which Duchamp drafted his notes. According to Subrizi, scholars who acknowledged the influence of Roussel’s unusual writing method on Duchamp have not taken into consideration the fact that Duchamp started to write his notes on *The Large Glass* around 1912, and that he only continued to work intensely on the “literary” elements of his glass masterpiece until 1915.⁴⁹

As such, the notes were written almost 20 years before the release of Roussel’s essay, and Duchamp worked on his glass masterpiece in New York intermittently between 1915 and 1923, when he decided to leave the artwork unfinished. Furthermore, remarking on the play during a conversation with the art critic Pierre Cabanne, Duchamp stated that he didn’t “remember much of the text. One didn’t really listen. It was striking...”⁵⁰ It is not surprising that at the time of the interview, around 1966, roughly 50 years after seeing *Impressions d’Afrique* in 1912, Duchamp would not recollect the lines of the play. In addition,

⁴⁸ “[...] On va dès lors se mouvoir dans un monde autre et incommunicable, dont les seules clefs sont entre les mains et dans la bouche de cet être conceptuel qu’est devenu le scripteur.” As cited in Michel Sanouillet and Paul Matisse (eds.), *Marcel Duchamp: Duchamp du signe suivi de Notes*, (Paris, 2011), p. 17. Marcel Duchamp’s manner of writing has been extensively studied by Françoise Le Penven in *L’art d’écrire de Marcel Duchamp: À propos de ses notes manuscrites et de ses Boîtes*, (Nîmes, 2003).

⁴⁹ Carla Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, (Roma-Bari, 2008), pp. 49–51.

⁵⁰ As cited in Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pp. 33.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid. p. 5.

⁴³ Roussel, *How I Wrote Certain of My Books*, pp. 3–16; Caradec, *Raymond Roussel*, pp. 61–67.

⁴⁴ Ibid., p. 5.

⁴⁵ See Ibid., pp. 5–16.

⁴⁶ This process, as Raymond Roussel admitted, is not only very difficult but it is also time consuming, especially in the initial stages.

⁴⁷ See Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, (New York, 2000), pp. 723–725, cat. no. 435–436.

there are no known scripts of the play *Impressions d'Afrique* among Roussel's papers,⁵¹ and the only known source regarding the play is a typewritten text.⁵² Examining this anomalous script, it immediately emerges that Roussel did not write any kind of dialogues, conversation or speech for the dramatization of the novel, but rather drew the most appropriate sentences from the novel, making only the slightest formal amendments.⁵³ As a matter of fact, there are very few dialogues in the novel.⁵⁴ It consists mainly of narrative texts in which Roussel describes the bizarre characters and the unusual machines and contraptions that later on would astonish and amaze the public in the Théâtre Antoine.

When browsing the reviews of the play, one can see that the conversations and lines delivered by the actors on stage were not as exciting as the frenzied contraptions. The French newspaper *Le Journal des débats* described the dialogues as tales declaimed by each actor in turn. The review disparagingly noted how Dorival, who played Talou, one of the main characters, not only recited his lines very slowly but also pronounced a silent “e” at the end of every word in an attempt to be more pleasant, which only resulted in being perceived as awkward and deathly boring.⁵⁵

In view of the lack of dialogue and interaction among the actors, it is easy to understand why, despite his perceptive and shrewd mind, Duchamp was unaware, during or immediately after the viewing of the play, of the special method used by Roussel to write his novel. Nevertheless, Duchamp clearly

stated to Pierre Cabanne that after attending the play, he read the text and was able to associate this to the stage production.⁵⁶ In the same interview, Duchamp also explained that he was not acquainted with the Roussel's writing method at the time he conceived his majestic artwork on glass by means of the copious notes and sketches.⁵⁷ Explaining the meaning of the adverb *même* (even) at the end of the title of his *Glass*⁵⁸ with reference to the influence that Roussel had on his use of puns and wordplay,⁵⁹ Duchamp stated: “I didn't even know anything about him, or how he had explained his writing method in a booklet. He stated how, starting with a sentence, he made a word game with kinds of parentheses.”⁶⁰

Despite Duchamp's avowed unfamiliarity with Roussel's writing method before the publication of the essay *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, which he refers to as a “booklet”,⁶¹ he recalled a distinctive feature that characterises the process fundamental to another of Roussel's literary works.⁶² The writer enlisted a system based on parentheses to compose his last novel *Nouvelles Impressions d'Afrique*,⁶³ which he finished in 1928 and published in 1932. This procedure has been analysed and explained by Jean Ferry, one of the earliest commentators on the author, in two pioneering essays titled *Une étude sur Raymond Roussel* (1953) and *Une autre étude sur Raymond Roussel* (1946).

⁵⁶ See Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 34.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 40–41.

⁵⁸ *Ibid.* The original title of Duchamp's glass masterpiece is *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

⁵⁹ Pierre Cabanne questioned Duchamp about the meaning of the adverb *même* (even) in the original title of *The Large Glass*, that is to say, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, and from this topic the French critic centred the conversation on the artist's interest in puns and the possible influence of Raymond Roussel on these. See Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pp. 40–41.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ This novel is made up of 1,276 lines, divided into 4 cantos. Every word of the novel is the subject of analogy and comparison, and the whole text is full of parenthetical elements and comments. The system of parentheses used by Roussel has the aim of arranging the tangled narration. In addition, Roussel commissioned the painter and illustrator Henri-Achille Zo in a very unusual way to insert 59 pictures into the novel. Essentially, Roussel did not show his text to the artist but sent the instructions and the descriptions to Achille-Zo via a detective agency.

⁵¹ In 1989, the French furniture storage company Société Bedel donated nine packing cases to the Bibliothèque Nationale de France containing manuscripts, photographs, typewritten texts, newspaper clippings, booklets and bound texts related to Raymond Roussel's life and works. These original documents have contributed to the progress of research on Roussel.

⁵² Fonds Raymond Roussel, XLIX–LI “*Impressions d'Afrique*. Pièce en 5 actes”, NAF 26378–26379, Bibliothèque nationale de France, (Microfilm MF 4488).

⁵³ In addition, probably to make the text flow, he also cross-referenced the novel pages in which to find additional details. For a detailed and analytical study on the adaptation of *Impressions d'Afrique*, see Michihiro Nagata, “L'improbable théâtre de Raymond Roussel: Sur l'adaptation théâtrale d'*Impressions d'Afrique*”, in Jean-Paul Goujon, Muriel Louâpre and Michel Pierssens (eds.), *Histoires littéraires*, no. 36, (Tusson, 2008), pp. 18–39.

⁵⁴ See Caradec, *Raymond Roussel*, pp. 130–134.

⁵⁵ See “Appendice B: Feuilleton du Journal des Débats”, in *Bizarre: Raymond Roussel*, no. 34–35, p. 31.

In 1954, while talking about his literary preferences in an interview with the French art critic Alain Jouffroy, Duchamp not only confirmed that he had in fact seen the play – even if on this occasion was not certain of the year – but also the pivotal influence that Jean Ferry’s essay, which had informed Roussel’s writing methods, had had on his writing.⁶⁴ Since the conversation with Jouffroy took place in 1954, we can be certain that the book Duchamp was referring to is *Une étude sur Raymond Roussel*, which appeared in 1953 and focused on the analysis of the second canto of Roussel’s novel *Nouvelles Impressions d’Afrique*. The notable role of Ferry’s studies regarding the awareness of Roussel’s writing method was also reasserted by Duchamp around 10 years later, in 1966, once again to Pierre Cabanne. In the previously mentioned conversation, Duchamp stated: “Jean Ferry’s book, which is remarkable, taught me a lot about Roussel’s technique.”⁶⁵

This interview took place in early June 1966 and was printed the following year.⁶⁶ As the two essays focused on *Nouvelle Impressions d’Afrique* were published in 1953 and 1963 respectively, some years before the famous conversation with the French critic, Duchamp was probably referencing one or both of the aforementioned texts by Jean Ferry. Both texts, together with Roussel’s novels, literary works and other publications, are among the volumes catalogued by the French art historian Marc Décimo in the Marcel Duchamp library.⁶⁷

⁶⁴ “Quels sont les livres qui vous ont intéressé récemment? Celui de Michel Carrouges sur Les Machines célibataires et celui de Jean Ferry sur Raymond Roussel. [...] J’ai toujours beaucoup aimé les livres de Roussel. Il m’a même influencé. Je me souviens d’avoir assisté avec Apollinaire et Picabia aux Impressions d’Afrique, en 1911 ou en 1912, au théâtre Antoine. Le livre de Ferry m’a beaucoup éclairé sur la technique de Roussel. Son jeu de mots avait un sens caché. Mais l’obscurité de ces jeux de mots n’avait rien de mallarméen, rien de rimbaldesque. C’est une obscurité d’un autre ordre. C’est cela qui m’intéresse chez Roussel: ce qu’il a d’unique. C’est qu’il ne se rattache à rien d’autre.”, As cited in Alain Jouffroy, “Conversations avec Marcel Duchamp”, in *Une révolution du regard: A propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, (Paris, 1964), p. 110.

⁶⁵ As cited in: Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 41.

⁶⁶ See Gough-Cooper and Caumont, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy*, entries for 9 June 1966; 12, 16, 19 and 22 July 1966; 5–25 August 1966; 25 January 1967; and 19 March 1967.

⁶⁷ See Marc Décimo, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, (Dijon, 2002). The Marcel

Supposedly on Duchamp’s bookshelf were books that “even today have the infra-mince odour of cigars.”⁶⁸ This included *Pages choisies d’Impressions d’Afrique et de Locus Solus*,⁶⁹ published in 1918,⁷⁰ which gathers selected chapters of the first two novels and two editions, one in English and one in French, of *Impressions d’Afrique*, printed in 1963 and 1967⁷¹ respectively. Intriguingly, the French edition of *Impressions d’Afrique* and the essay *Comment j’ai écrit certains de mes livres* and other books in the Duchamp library written by, or focused on, Roussel, are printed by the aforementioned editor Jean-Jacques Pauvert.⁷² Between 1963 and 1965, under the watchful eye of Jean Ferry, Pauvert was commissioned⁷³ to re-print all of Roussel’s texts. Ferry was not only

Duchamp heirs, holders of the artist’s archives and library, with whom I corresponded via email during my research, confirmed that the novels by Roussel kept in the archive, *La Doublure* (1897), *La Vue* (1903), *Locus Solus* (1914), *Pages choisies d’Impressions d’Afrique et de Locus Solus* (1918), are not annotated or worn out. It seems that *La Doublure* has not even been read, as the final pages of the book have not been cut open. Also, the Jean Ferry essay *Une étude sur Raymond Roussel* does not exhibit any underlining or annotations that would suggest specific interest. For more information on Marcel Duchamp’s literary and cultural interests, see Michel Sanouillet, “Marcel Duchamp and the French Intellectual Tradition”, in Anne d’Harnoncourt and Kynaston McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, (Munich, 1989), pp. 47–55; Marc Décimo, “Marcel Duchamp et Jean-Pierre Brisset: deux artistes en leur genre”, in *Etant donné Marcel Duchamp*, no. 4, (Paris, 2003), pp. 32–51.

⁶⁸ “Trente cinq ans ont passé depuis la morte de Marcel Duchamp et quelques livres exhalent encore il est vrai, lorsqu’on le manipule, l’odeur infra-mince des cigares.” As cited in Décimo, “Marcel Duchamp et Jean-Pierre Brisset”, see note 67, p. 10.

⁶⁹ Raymond Roussel, *Pages choisies d’Impressions d’Afrique et de Locus Solus*, (Paris, 1918).

⁷⁰ With reference to the publication date of *Pages choisies d’Impressions d’Afrique et de Locus Solus*, it is pertinent to recollect that in August 1918, Duchamp left New York, probably to escape the tension that plagued New York after the USA entered the war in 1917, living in Buenos Aires from 19 September 1918 to 22 July 1919. There he joined the local chess association, had sessions with the best players in town, designed and made a chess set, and worked on the right-hand section of *The Large Glass*. In Argentina, Duchamp realised his third study on glass titled *To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour* (A regarder (l’autre côté du verre) d’un oeil, de près, pendant presque une heure), on which he elaborated *The Oculist Witnesses* (Les Témoins oculistes) described in the notes but not totally reproduced on his larger glass artwork. For further details about this study on glass and the chess set invented by Duchamp, see: Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2000. pp. 662–663/cat. no. 362, pp. 664–667/cat. no. 364/366.

⁷¹ See Décimo, “Marcel Duchamp et Jean-Pierre Brisset”, see note 67, p. 144.

⁷² Among Roussel’s books edited by Jean-Jacques Pauvert held in the hypothetical Marcel Duchamp library, there is also: *L’Étoile au front. Pièces en tríos actes, en prose* (1963), *Locus Solus* (1965), and *Bizarre: Raymond Roussel*, no. 34–35.

⁷³ See Jean-Jacques Pauvert, *Histoire de Lectures*, in *Mélusine*, no. 6, pp. 19–28.

a strong proponent of Surrealism and a Roussel expert, but also a member of the College of Pataphysics, an association that Duchamp joined in 1952.⁷⁴ In light of this connection, it may be possible that Duchamp had a deep and direct understanding of Roussel's writing method and literary production in this period and cultural context.

In the aforementioned conversation with Sweeney, Duchamp listed Raymond Roussel's writings among the books in his "ideal library",⁷⁵ and expressed his admiration and esteem for the author.⁷⁶

On the same occasion, referring to Roussel and *Impressions d'Afrique*, he also stated: "This play [...] helped me greatly on one side of my expression. I saw at once I could use Roussel as an influence. I felt that as a painter it was much better to be influenced by a writer than by another painter. And Roussel showed me the way."⁷⁷ This statement probably misled certain critics who seem determined to search for and analysing Roussel's literary influence on Duchamp's notes and puns. Still, it is worthwhile to consider that Duchamp's encounter with Roussel's play undoubtedly came at a crucial period in his artistic journey.

In the early months of 1912, Duchamp executed the very well-known *Nude Descending a Staircase No.2* (Nu descendant un escalier, No. 2).⁷⁸ This painting reproduces, as Duchamp affirmed, "a static image of movement",⁷⁹ and hinted at chrono-photography studies en vogue during that period by the disrupting of forms that are typical of Cubism. Duchamp eliminated any allusion

⁷⁴ Marcel Duchamp entered the Collège de Pataphysique on 6 August 1952, according to the Pataphysique calendar 24 Tatane 79. For further details about Marcel Duchamp's post in the Collège de Pataphysique and a thorough list of the editions of this association, see: Décimo, "Marcel Duchamp et Jean-Pierre Brisset", pp. 156–178.

⁷⁵ As cited in Sweeney, "Eleven Europeans in America", p. 21.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ See Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, pp. 562–563/cat. no. 242.

⁷⁹ As cited in Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pp. 30.

to a nude and reduced the human figure to a tangle of lines and irregular shapes that come in succession.⁸⁰ The incident involving the controversial naked figure offers Duchamp the opportunity to escape the dominance of the Cubist group and to start looking for other influences.⁸¹

In 1963, whilst speaking to William Seitz, the curator of the MoMA, Duchamp recalled, with a degree of anguish, the sequence of events related to this artwork and affirmed: "Even their little innovative haven did not understand that a nude could descend a staircase."⁸² It seems, in effect, that Duchamp's disappointment caused by the lack of understanding of the members of the Cubist circle of Puteaux, at that time proclaimed as trailblazers, might have led him to search for his source of inspiration outside of the dominant artistic movement of the time.

It is probably in spite of this that Duchamp's inquiring gaze found Raymond Roussel, whose uncanny machine and outlandish figures were something he had never seen before, and were entirely unrelated to the main artistic trends

⁸⁰ See Marcel Duchamp, *The Works of Marcel Duchamp: A Catalog*, in d'Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, pp. 256–258/cat no. 72; Jean Clair, "Marcel Duchamp catalogue raisonné", in Jean Clair and Ulf Linde (eds.), *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, (Paris, 1977), pp. 50–51/cat no. 64.

⁸¹ Marcel Duchamp submitted *Nude Descending a Staircase No.2* to the Salon des Indépendants. On the day of the pre-release, 18 March 1912, Villon and Duchamp-Villon asked their younger brother to change the title of the artwork. Albert Gleizes and Jean Metzinger, members of the organising committee and also of the Puteaux Circles, judged the painting too literary, since a nude could not descend a staircase. Duchamp's impassive reaction is proverbial: he took a taxi and removed the painting from the Cubist room in which it was shown. For further details about this event and the success of this artwork, see Gough-Cooper and Caumont, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy*, entry for 18 March 1912; Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography*, (New York, 2014), pp.72–81; Katharina Neuburger, *Marcel Duchamp New York und das Readymade, Lecture Notes No. 1*, (Schwerin, 2014), p. 14.

⁸² "[...] mes frères sont venus dans mon atelier la veille de l'ouverture et ont dit, 'Les cubistes pensent que ce n'est pas tout à fait dans la ligne'. Ils ont demandé, 'Tu ne pourrais pas au moins changer le titre?' Ils pensaient que c'était un titre trop littéraire, au mauvais sens – d'une manière caricaturale. Un nu ne descend jamais l'escalier – un nu est couché, vous savez. Même leur petit temple révolutionnaire ne pouvait pas comprendre qu'un nu pouvait descendre l'escalier." As cited in William Seitz, "What's Happened to Art? An Interview with Marcel Duchamp on Present Consequences of New York's 1913 Armory Show", in *Vogue*, vol. 141, no. 4, 15 February 1963, New York, reprinted in *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 2, Paris 1999.

and cultural influences of the time.⁸³ In a letter dated 25 December 1949 and addressed to Jean Suquet, the French art critic committed to the exegesis of *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, Duchamp wrote: “One important point for you to know is how indebted I am to Roussel who, in 1912, delivered me from a whole ‘physicoplastic’ past which I had been trying to get out of. A production at the Théâtre Antoine of *Impressions d’Afrique* which I went to see with Apollinaire and Picabia in October or November 1912 (I would be grateful if you would check the date), was a revelation for the three of us, for it really was about the new man at that time.”⁸⁴ The same gratitude is restated a few weeks later in a letter to Michel Carrouges, dated 6 February 1950, where Duchamp wrote about Roussel’s determining influence in his moving beyond “retinal painting”.⁸⁵

With *Nude Descending a Staircase No. 2*, the artist dramatically broadened his personal research into Cubism. Duchamp plunged into his new artistic path totally detached from the main tendencies of his contemporary art world and headed towards a form of expression completely divorced from the straight realism to which, in his opinion, Cubism and Futurism remained beholden.⁸⁶ In fact, the nude has no anatomical references or details. Only the strokes and shapes that portray roughly 20 different static positions of a human body in the action of descending could be seen as vaguely resembling human limbs.

⁸³ See Sweeney, “Eleven Europeans in America”, p. 21.

⁸⁴ “Une chose importante pour vous est que vous sachiez combien je dois à Raymond Roussel qui m’a délivré, en 1912, de tout un passé ‘physico-plastique’ dont je cherchais déjà de sortir. Une représentation au théâtre Antoine d’*Impressions d’Afrique* à laquelle j’assistais avec Apollinaire et Picabia, en octobre ou novembre 1912 (je vous serais reconnaissant de vérifier la date) fut une révélation pour nous trois ; car il s’agit vraiment d’un homme nouveau à ce moment-là. Encore aujourd’hui, je considère Raymond Roussel d’autant plus important qu’il n’a pas fait école.” As cited in: Jean Suquet, *Miroir de la mariée*, Paris, 1974, pp. 246–247; reprinted in Francis M. Naumann and Hector Obalk, *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, (London, 2000), pp. 283–284.

⁸⁵ “[...] Si je suis redevable à Raymond Roussel de m’avoir permis, dès 1912 de penser à autre chose qu’à une peinture retienne.” As cited in Michel Carrouges, *les machines célibataires*, Paris, 1976, p. 177, reprinted and translated in Naumann and Obalk, *Affectionately, Marcel*, pp. 287–288.

⁸⁶ See Sweeney, “Eleven Europeans in America”, pp. 19–21.

The canvas *The King and Queen Surrounded by Swift Nudes* (Le Roi et la Reine entourés de Nus vites), painted in May 1912, likewise displays no tangible references to the painted subjects but rather to the idea of motion and speed.⁸⁷ Indeed, in the months before he attended Roussel’s play, Duchamp’s artworks had already conveyed his intention to move from a painting that was still representative of reality⁸⁸ to an intellectual mode that could express ideas and thoughts.⁸⁹ Similarly, the contraptions and characters featured in *Impressions d’Afrique*, as affirmed by the drama critic Abba Cherniack-Tzurriel in one of the early analyses of the play published in 1976 in *The Drama Review: TDR*, were “mental machines”⁹⁰ without any “practical effectiveness”⁹¹ or tangible reference to reality.

The workings of these bizarre machines and contrivances are only conceivable in the mind’s eye: they are closer to fairground attractions than to the systems used in factories.⁹² Some of the sources of *The Large Glass*, especially of the bachelors who occupied the lower glass panel, had in fact been inspired by a fairground attraction. In an interview for the quarterly magazine *le surréalisme, même 2* with the Surrealist poet Jean Schuster, Duchamp referred to a funfair game in which people had to throw balls at bride and groom figures and knock their heads off.⁹³

⁸⁷ “[...] It is a “theme of motion in a frame of static entities. In other words, the static entities are represented by the king and the queen, while the swift nudes are based on the theme of motion”, as cited in d’Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, p. 260/cat no. 78.

⁸⁸ According to Marcel Duchamp, Cubist and Futurist artworks were still representative of reality, as they were replete with lifelike references.

⁸⁹ See Sweeney, “Eleven Europeans in America”, pp. 19–21.

⁹⁰ Abba Cherniack-Tzurriel, “Theatre of Mechanized Grotesque: Roussel’s Impressions of Africa”, in *The Drama Review: TDR*, vol. 20, no. 2, June 1976, Cambridge, Massachusetts, p. 109.

⁹¹ Ibid.

⁹² Roussel, who was a theatre lover, did not disdain fanciful and vaudeville plays. Together with Miss Charlotte Dufrené, his chaperone, he often attended puppet shows and the plays put on at the Théâtre du Petit-Monde. For further information about Raymond Roussel’s theatre interests, see Caradec, *Raymond Roussel*, pp. 130–134.

⁹³ “[...] Il s’agissait simplement d’agencer une opposition directe au thème de la mariée, lequel m’avait été suggéré, je crois, par ces baraques foraines qui pullulaient à l’époque, où des mannequins, figurant souvent les personnages d’une noce, s’offraient à être décapités grâce à l’adresse

Duchamp's interest in fairgrounds and fairground rides is also implied in the notes relating to *The Large Glass* in which he drew a swift sketch⁹⁴ of a typical funfair machine called "high striker"⁹⁵ and drafted as a background for one of his artworks "une fête électrique",⁹⁶ evoking the brightly lit decorations of Luna Park or Magic City,⁹⁷ or the Pier Pavilion in Herne Bay.⁹⁸ It is now common knowledge that Duchamp started to work on *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* in the summer of 1912, during his stay in Munich. As noted by the Duchamp-expert Thomas Girst in the essay "Marcel Duchamp, Munich 1912: Miscellanea", published in one of the analytical studies produced to commemorate the hundredth anniversary of the artist's Munich trip,⁹⁹ in the Bavarian capital city in the early weeks of August, Duchamp visited the Nymphenburg Palace and probably the vast amusement park nearby. Here, visitors attended a

des lanceurs de boules." As cited in: Jean Schuster, "Marcel Duchamp, vite", in *le surréalisme, même 2*, (Paris, 1957), p. 143. Marcel Duchamp restated his interest in fairground attractions many years later, in 1959, during a conversation with Richard Hamilton and Charles Mitchell; see Corinne Diserens and Gesine Tosin (eds.), *Le Grand Déchiffreur: Richard Hamilton sur Marcel Duchamp: Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, (Paris, 2009), p. 74.

⁹⁴ See Sanouillet and Matisse, *Marcel Duchamp*, p. 308/note no. 92r.

⁹⁵ This funfair machine is a strength tester, usually composed of a high vertical tower equipped with a puck, a lever, a sledgehammer, and at the top, a bell. The aim of this game is to hit the lever forcefully with the hammer and propel the puck, which then strikes the bell.

⁹⁶ "Comme fond, peut-être: Une fête électrique rappelant les décors lumineux de Magic City ou Luna Park. Ou le Pier Pavillon à Herne Bay." As cited in Sanouillet and Matisse, *Marcel Duchamp*, p. 302/note no. 80.

⁹⁷ Marcel Duchamp is probably referring to the Parisian funfair called Magic City, which was open from 1911 until 1934, and located on the Quai d'Orsay.

⁹⁸ Marcel Duchamp escorted his younger sister Yvonne to Herne Bay in 1913. They stayed in the seaside town from 8 August to 30 August, while the 18-year-old Yvonne attended an English class at Lynton College. It was during this holiday that the French artist could see the new Pier Pavilion, built in 1910 and characterised by a timber-clad steel frame. This building housed 1,000 people and was used for theatre, shows, dancing, public and community events.

⁹⁹ During the spring and the summer of 2012, to mark the occasion of the hundredth anniversary of Marcel Duchamp's stay in Munich, the Bavarian capital hosted two exhibitions focused on the artworks realised during Duchamp's sojourn there. These exhibitions were shown at the Achitekturmuseum der Technischen Universität München and the Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, from 21 June to 30 September, and from 31 March to 15 July respectively. Two catalogues were also published: Rudolf Herz, *Marcel Duchamp: Le mystère de Munich*, (Munich, 2012); and Helmut Friedel, Thomas Girst, Matthias Mühling and Felicia Rappe (eds.), *Marcel Duchamp in Munich 1912*, (Munich, 2012).

great variety of shows, such as athletic performances and magic acts, and also played fairground games.¹⁰⁰

Sometime between 21 and 25 September (since we know that on 26 September he wrote a letter to his brother Jacques Villon from Berlin), Duchamp attended the well-known Oktoberfest,¹⁰¹ where there were numerous rides, including toboggans, and that year's main attraction, the Luna Ball.¹⁰² Because of his liking for folk festivals, sideshows, and funfairs, it seems undeniable that the bizarre machines, and performances – in other words "the madness of the unexpected"¹⁰³ recalled by Duchamp and seen on the stage of the Théâtre Antoine whilst attending *Impressions d'Afrique* – would have appealed to his inquisitiveness. Once again, in his interview with Jean Schuster, Duchamp quite clearly implies that Raymond Roussel's contraptions had played a crucial role in generating his ideas for *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*.

The artist talked about the general plan of his majestic glass artwork, stating that: "with reference to the whole, it shows an outlook towards machines that is by no means admiring, but rather ironic, something I must have in common with Roussel, just as he had shown me in the play *Impressions d'Afrique*, around 1910."¹⁰⁴ Duchamp's interest in mechanical tools and their mechanisms had already been expressed in the painting *Coffee Mill (Moulin à Café)*,¹⁰⁵

¹⁰⁰ See Thomas Girst, "Marcel Duchamp, Munich 1912: Miscellanea", in Helmut Friedel, Thomas Girst, Matthias Mühling and Felicia Rappe (eds.), *Marcel Duchamp in Munich 1912*, (Munich, 2012), pp. 91–94.

¹⁰¹ In 1912, Oktoberfest took place from 21 to 28 September.

¹⁰² See Girst, "Marcel Duchamp, Munich 1912", p. 91.

¹⁰³ As cited in Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 33.

¹⁰⁴ "[...] Quant à l'ensemble, il participe évidemment d'une attitude à l'égard des machines, attitude nullement admirative mais ironique, que je devais partager avec Raymond Roussel, comme en a témoigné pour moi la représentation *d'Impressions d'Afrique* aux alentours de 1910", as cited in Schuster, "Marcel Duchamp, vite", p. 144.

¹⁰⁵ The painting with brownish-yellow colours and broken-down contours not only depicts the tool but also its mode of operation. Together with the inner gearwheels, Duchamp portrayed the different positions of the handle, pointing out, by means of a painted arrow, the rotational direction.

which was completed between November and December 1911 as a decoration for Raymond Duchamp-Villon's kitchen.¹⁰⁶ This interest might have increased after attending the play. According to Robert Lebel, author of the first critical analysis of Duchamp's artworks, published in 1959, *Coffee Mill* is the first step towards the complex apparatus that forms his later glass masterpiece.¹⁰⁷ In *The Large Glass*, Duchamp blended both his interest in machines and in the human body and motion, as explored in artworks such as *Sad Young Man on a Train* (Jeune homme triste dans un train),¹⁰⁸ *Nude Descending a Staircase* or *The King and the Queen Surrounded by Swift Nudes*.¹⁰⁹

Again during an interview in 1959, this time with the art critic George Heard Hamilton and fellow artist Richard Hamilton (both of whom were involved in the English translation of *The Green Box* notes and in the making of a *Large Glass* replica)¹¹⁰, Duchamp described his Cubist experience and the way in which he moved beyond it. Roussel's play and especially his bizarre characters had a crucial role in the progression of Duchamp's artistic career, as he clearly affirmed: "It was the idea of 'movement' that freed me from Cubism. Until then I had wavered. I was done with Cubism at the end of 1912 after I painted *The King and the Queen*. [...] After movement, after Cubism, I found my mode of

¹⁰⁶ Marcel Duchamp's brother, Raymond Duchamp-Villon, asked him and other artists to produce a painting to decorate his kitchen. Together with Marcel, Roger De La Fresnaye, Albert Gleizes, Fernand Léger and Jean Metzinger, Duchamp completed an artwork. For a wider analysis of this painting, see: Clair and Linde, *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, p. 48/Cat No. 61; Marcel Duchamp, in d'Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, pp. 255–256/cat no. 69; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, pp. 558–559/cat. no. 237.

¹⁰⁷ Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, first edition, (Paris, 1959), p. 13.

¹⁰⁸ See Clair and Linde, *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, p. 49/cat no. 62; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 559/cat. no. 238.

¹⁰⁹ See Clair and Linde, *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, p. 54/cat no. 70; Marcel Duchamp, in d'Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, p. 260/cat no. 78; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, pp. 566–567/cat. no. 248.

¹¹⁰ In 1966, the artist Richard Hamilton executed a replica of *The Large Glass* that was authorised by Duchamp and exhibited, in the same year, at the artist's first retrospective at the Tate Gallery. In addition, in 1960, together with the critic George Heard Hamilton, Duchamp also realised a typographic re-release of *The Green Box* notes. All these activities were conducted through meetings and an intensive written exchange documented in Diserens and Tosin, *Le Grand Déchiffreur*, p. 74.

expression, and the source of this, as I mentioned earlier, was Roussel, he gave me the idea to create new beings, so to speak, new beings of flesh or metal."¹¹¹

The first of these new creatures is identified in *The Bride*, (La Mariée)¹¹² the majestic painting realised in Munich in 1912 (**Fig. 3**), in which the artist combined "mechanical elements and visceral forms"¹¹³ and portrayed his personal ideas on the subject. Partly copied onto the upper region of the glass, this unrealistic interpretation of the bride is the first study of the more elaborate apparatus that constitutes the artworks held by the Philadelphia Museum.¹¹⁴ Even though, especially in the decomposition of forms and the colour treatment, *The Bride* still shows some traits and features reminiscent of Cubism and contemporary Duchamp paintings as characterised by *The King and the Queen Surrounded by Swift Nudes*, the *Chocolate Grinder* (Broyeuse de chocolat),¹¹⁵ the *Glider* (Chariot)¹¹⁶ and *The Nine Malic Moulds* (*Les Neuf moules mâlic*),¹¹⁷ the main components of the lower glass are executed in a new manner, based on a geometrical perspective, linear design and smooth coats of paint.

¹¹¹ "[...] Donc c'est la notion 'de mouvement' qui m'a dégagé du Cubisme se je puis dire. [...] Après, j'ai peint *Le Roi et la Reine*, et j'en avais terminé avec le Cubisme à la fin du 1912. [...] Fini le mouvement, fini le Cubisme, j'avais trouvé mon mode d'expression et il prenait sa source, comme je l'ai dit, chez Roussel, qui m'a donné l'idée d'inventer des nouveaux êtres de chair ou de métal." As cited in Diserens and Tosin, *Le Grand Déchiffreur*, p. 74.

¹¹² See Clair and Linde, *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, p. 59/cat no. 75; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, pp. 569–570/cat. no. 253.

¹¹³ d'Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, p. 263/cat no. 83.

¹¹⁴ The glass, together with other artworks, belongs to the art collection of the Philadelphia Museum. This museum houses the foremost Duchamp collection in the world. For an exhaustive account about the owners, exhibitions and sequence of events related to *The Large Glass*, see Paul B. Franklin, "The Travels of the Large Glass" in *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 9, (Paris, 2009), pp. 214–251.

¹¹⁵ A chocolate grinder is the subject of two different Duchamp paintings executed in 1913 and in 1914 respectively. Though these two artworks portray the same subject, they have been realised with different procedures. The first version still shows dark shadows and gradations of shade. Conversely, the second is done with a colder technique based on smooth coats of paint and thin threads are used to recreate the grinder's grooves. See d'Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, p. 272/cat no. 100; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 578, 606/cat. no. 264, 291.

¹¹⁶ Ibid. p. 276/cat no. 107; p. 631/cat. no. 327.

¹¹⁷ Ibid. pp. 276–277/cat no. 108; pp. 632–633/cat. no. 328.

With his *Chocolate Grinder* and the subsequent work *Glider*, Duchamp not only embraced this colder style but also expanded upon his interest in inner gears and machines, an interest already evident in the aforementioned painting *Coffee Mill*. The former depicts the burrs of an actual grinder that the artist had seen in a confectionery shop in Rouen, whilst the latter shows an authentic ball mill. In *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, Duchamp conveys his ideas about machines and the human body in a more conceptual and intellectual manner, far from the retinal representation of reality and with a new technical approach based on the rehabilitation of a scientific and mathematical perspective.

At first glance, the shapes appear to be totally unrelated to the subjects of the title. They are painted with varnishes and lead wires on the two glass panels. As André Breton wrote in *Phare de la Mariée*, the first and even now still compelling analysis of this artwork, which appeared in an issue of the surrealist magazine *Minotaure* in 1935, the panels represent “a mechanistic, cynical interpretation of the phenomenon of love.”¹¹⁸ Nearly 40 years later, in 1974, Jean Suquet, most probably picking up on and paraphrasing Breton’s thoughts,¹¹⁹ wrote his own exegesis of *The Large Glass*, titled *Miroir de la mariée*. Suquet suggested that the “tacit mechanism” depicted on the transparent surface as a contrivance was able to realise “the act for which the human race has never assented to being replaced by a machine”,¹²⁰ that is, the act of making love.¹²¹

¹¹⁸ “[...] A vrai dire, nous nous trouvons ici en présence d’une interprétation mécaniste, cynique, du phénomène amoureux.” André Breton, “Phare de la Mariée”, in *Minotaure*, no. 6, (Paris, 1935), p. 48, reprinted in Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, p. 92.

¹¹⁹ Jean Suquet was encouraged by André Breton to write an exegesis of *The Bride stripped bare by her Bachelors, Even*. The determining role of Breton is not only confirmed by Suquet at the end of his essay, but it can also be ascertained from Duchamp’s letters to Breton. See Suquet, *Miroir de la mariée*, pp. 255–259; reprinted in Naumann and Obalk, *Affectionately, Marcel*, pp. 281–282, and pp. 286–287.

¹²⁰ “Une machine qui accomplirait l’acte pour lequel l’homme n’a jamais encore consenti à se faire remplacer par une machine, une machine à faire l’amour, tel fut le projet que Duchamp rapporta de sa soirée au théâtre.” Suquet, *Miroir de la mariée*, p. 222.

¹²¹ Ibid.

In his essay, Suquet, probably swayed by input from Duchamp,¹²² also broaches the role of *Impressions d’Afrique* in the genesis of *The Large Glass*. According to him, the only direct remainders traceable to Roussel’s play, with little proof, is the metal called “bexium”, in reference to the “metal of oscillating density”,¹²³ and the *Glider* with its rails, which resemble the calf lungs on which the whalebone statue runs.¹²⁴ Suquet maintains that *Impressions d’Afrique* and the nonsensical contraptions shown on the stage of the Théâtre Antoine had not influenced Duchamp, but were a catalyst that had triggered and inspired him to complete the erotic machine he had envisaged.¹²⁵

Art historians and literary scholars have now established that the “model” and the “snake” mentioned by Duchamp in his interview with Pierre Cabanne could be associated with the whalebone statue running along two calf-lung rails and to the earthworm playing a zither respectively.¹²⁶ It seems undeniable that Duchamp had been dazzled by *Impressions d’Afrique*, but he also drew inspiration for the conception of his *Large Glass* from some of the exceptional characters and bizarre machines shown on stage at the Théâtre Antoine.¹²⁷ One

¹²² While he was writing this essay, Jean Suquet wrote many letters to Duchamp. This exchange of letters has been printed in its entirety as an addendum to Suquet’s essay.

¹²³ “[...] Le métal à densité oscillante et le bexium que Roussel a doté d’un prodigieux coefficient de dilatation ont un soupçon d’air de famille.” Suquet, *Miroir de la mariée*, p. 222.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Suquet, *Miroir de la mariée*, pp. 222–223.

¹²⁶ See, for example, Sjeff Houppermans, “Roussel Surréaliste”, in Sandro Briosi and Henk Hillenaar (eds.), *Vitalité et contradictions de l’avant-garde: Italie – France 1909–1914*, (Paris, 1988), pp. 137–147; Gérard Coge, “Vues Imprenables sur le continent noir: Impressions d’Afrique au théâtre”, in *Roman feuilleton et théâtre*, Colloque de Cerisy, (Besançon, 1998), pp. 239–251; Sjeff Houppermans, “Raymond Roussel de la scène au texte”, in *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, no. 1, vol. 56, 2004, available online at: http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2004_num_56_1_1533, accessed 19.1.17; François Piron (ed.), *Locus Solus: Impressions de Raymond Roussel*, exhibition catalogue, Madrid Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 October 2011–27 February 2012; Porto Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 23 March–1 July 2012, (Dijon, 2011).

¹²⁷ Comparing and contrasting the reviews published in *Le Figaro* and in other contemporaneous newspapers with the scene list printed on one of the advertisements of *Impressions d’Afrique*, we can perhaps make out a girl being electrocuted by a lethal apparatus actuated by a lightning bolt, a thermo-mechanical orchestra invented by a chemist called Bex, a wind-up clock from Cognac, the dwarf Philippo, whose head was bigger than his body, the echoing chests of the brothers Alcott, and a group of cats playing a game called “aux barres”.

of the most legendary figures in the play was the aforementioned earthworm. Over the years, Roussel would be derided by his detractors as the inventor of the earthworm playing a zither.

Played by Chazy, this character and his unusual zither were the subjects of a picture that eternalizes the play¹²⁸ (**Fig. 4**). In the photo, alongside the Hungarian musician Skarioffskzy – who is dressed in a tight-fitting Hungarian jacket, a fur hat, and a pair of boots, and is standing among a group of people who from their apparel can be identified as some of the shipwrecked Europeans – we see a curio: a table with legs in the style of Louis XV furniture, upon which a sort of vessel, supported by two metal stems, is suspended. This bizarre table made by Skarioffskzy is the specific tool upon which the annelid performs the Magyar melodies, the waltz and other mellifluous tunes using the zither.¹²⁹ The musician, himself a prisoner of King Talou, discovered by chance the earthworm's innate musical gift and chose to take advantage of this skill at the Incomparable Gala, during which he flaunted his ability as the trainer of the annelid zither player. The vessel above the table is like a cage, fitted at the bottom with some gaps, and containing the worm. The Hungarian filled the receptacle with water, and the worm, using its coils, blocked the holes and prevented the fluid from leaking. As Roussel depicted extensively in *Impressions d'Afrique*, the worm was the artist:

Left to its own devices, suddenly raised, then immediately let drop, a short segment of its body. [...] a drop of liquid fell heavily onto the zither's strings, which, on impact, emitted a pure and ringing low C. Farther on, another twitch in the obstructing body let through a second drop, which this time struck a bright E. A G, then a high C, attacked in

¹²⁸ The Raymond Roussel archive at the Bibliothèque nationale de France holds a picture depicting the contraption that was featured in the play in 1911. This photo is cut out from another publication, and does not contain any information about its source, however, according to some critics, it was originally published in the daily newspaper *Le Figaro*. Fonds Raymond Roussel, CXIV "Coupures de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre", NAF 26443, Bibliothèque nationale de France.

¹²⁹ See Roussel, *Impressions d'Afrique*, pp. 385–388.

the same way, completed the perfect chord that the worm sounded again over an entire octave. [...] Thus, warmed up, the worm launched into a slow Hungarian melody, tender and languorously sweet. [...] Several melodies, plaintive or light-hearted, succeeded the initial cantilena without a pause. Then, moving beyond the scope of the instrument's habitual repertoire, the annelid launched into the polyphonic execution of a strangely danceable waltz [...]. The worm, now completely resupplied, began playing a czardas punctuated by wild and abrupt shifts in tonality. Sometimes, huge tremors of its long reddish body produced clashing fortissimos; at others, imperceptible undulations, which let through only fine droplets, lowered the now tranquil zither to a bare murmur. There was nothing mechanical about this performance, which radiated fire and conviction. The worm seemed to be like any virtuoso, who, following his spontaneous inspiration, ran through a series of variations, interpreting an ambiguous and delicate passage in new and controversial ways.¹³⁰

The animal, by rhythmically stretching the spirals of its long and willowy body, plugged the holes on the bottom right-hand side so that the drops of water could fall and hit the strings of the underlying zither, which would then vibrate and emit pleasant sounds.¹³¹

Juan Antonio Ramírez detected a similarity between *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* and the contraption just described.¹³² According to Ramírez, the only similarity of *The Large Glass* with the tool reproduced in the aforementioned picture is in the frame on which the three rollers of the *Chocolate Grinder* are mounted (**Fig. 5**). This element, which is located on the lower section of the glass, is an actual chocolate mill, which Marcel Duchamp had seen at the beginning of 1913 in the shop window of a renowned confectioner

¹³⁰ Raymond Roussel, *Impressions of Africa*, trans. Mark Polizzotti, (Champaign, Dublin, London, 2011), pp. 48–49.

¹³¹ In chapters III and XVI, Roussel described the performance at the Incomparable Gala, the fortuitous encounter between the Hungarian musician Skarioffskzy, and the introduction of the animal. See Roussel, *Impressions d'Afrique*, pp. 74–81; 382–388.

¹³² See Juan Antonio Ramírez, *Duchamp: love and death, even*, (London, 1998), pp. 69–70.

in Rouen. The artist positioned the grinders, as he wrote in a note entitled *The Chocolate Grinder* (La Broyeuse de Chocolat), on “a Louis XV nickle chasis.”¹³³ The foot of this structure, recalling this furniture style, is analysed in detail in two drawings on two ripped pieces of paper (**Fig. 6**).¹³⁴ If we compare the photograph of Skarioffszky and his contraption with the definitive version of *The Chocolate Grinder* reproduced on *The Large Glass* in a number of drawings and in two paintings, we notice that the grinder’s base and the legs of the table on which the zither and the earthworm are placed appear to have a similar shape. In addition to this apparent resemblance, though, *The Large Glass* might have other connections with the unusual earthworm seen during the play. At first glance, for example, it is possible to ascertain a similarity between the spatial arrangement of the bride and the bachelors in the main components of *The Large Glass* and Skarioffszky’s odd musical instrument.

On 18 June 1912, a few weeks after attending the play, which took place between 11 May and 11 June, Duchamp departed from Paris by train and travelled to Switzerland, where he visited Basel, before travelling on via Constance to Munich, where he arrived on 21 June.¹³⁵ As Duchamp explained many years later, he was completely alone in the German town, which gave him the perfect opportunity for “complete liberation”.¹³⁶ His only acquaintance there was Max Bergmann, an animal painter known primarily for his depictions of cows, whom he had met in Paris two years earlier.¹³⁷ The distance that separated him from the Cubist circles he had belonged to in Paris was now significant.

¹³³ See Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (Green Box), 1934 (deluxe edition), Duchamp Collection, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701A Gr 087.

¹³⁴ See Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, pp. 604/cat. no. 287–288. A reproduction of the leg of the *Chocolate Grinder* is also included among the papers collected in *The Green Box*. See Duchamp, *Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701A Gr 0142.

¹³⁵ See Marcadé, *Marcel Duchamp*, p. 71.

¹³⁶ See Tomkins, *Duchamp*, p. 96.

¹³⁷ Marcel Duchamp met Max Bergmann in 1910. He was a skilled Post-Impressionist painter and his favourite subjects were animals, especially cows.

During his stay in Munich, Duchamp produced the drawing *First Study for The Bride Stripped Bare by Her Bachelors/Mechanism of Modesty/Mechanical Modesty* (Première recherche pour: La Mariée mise à nu par les célibataires/Mécanisme de la pudeur/Pudeur mécanique),¹³⁸ which can be considered the first study for his *Large Glass*. However, even if this drawing carried some vague similarities to his previous artworks, especially in the still irregular rendering and broken-down shapes, other artworks of the same era, such as the two drawings *Virgin, No. 1* (Vierge, No. 1)¹³⁹ and *Virgin, No. 2* (Vierge, No. 2)¹⁴⁰ and the painting *The Passage from Virgin to Bride* (Le passage de la vierge à la mariée)¹⁴¹ highlights Duchamp’s change of interest and style, a change that culminates in the *Bride*.

After his return from Munich around 10 October 1912¹⁴² in “the calm”¹⁴³ of Neuilly, Duchamp expanded upon the stimuli and experiences of his stay in Munich and the other German towns he had visited, and, using his notes and sketches, established a general plan of what would become his *Large Glass*. Among the 93 documents in *The Green Box*, including torn sheets of paper and hotel stationary, there is a long piece of paper folded into five sections titled *La Mariée mise à nu par les célibataires* that contains detailed descriptions of the elements included in the later work (**Fig. 7**).¹⁴⁴ Acknowledged as one of his earlier writings, since the idea to use a pane of glass as a medium was still distant, and the word “even” at the end of the title had not yet been

¹³⁸ See Clair and Linde, *L’Œuvre de Marcel Duchamp*, pp. 54–55/cat. no. 71; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 567/cat. no. 249.

¹³⁹ See Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 568/cat. no. 250.

¹⁴⁰ *Ibid.* cat. no. 251.

¹⁴¹ See Clair and Linde, *L’Œuvre de Marcel Duchamp*, p. 57/cat. no. 74; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 569/cat. no. 252.

¹⁴² Gough-Cooper and Caumont, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy*, (entry for 26 September 1912); Naumann and Obalk, *Affectionately, Marcel*, pp. 25–26.

¹⁴³ Gough-Cooper and Caumont, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy*, (entry for 27 September 1912).

¹⁴⁴ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern inv. no. 18701 Gr 099, 18701 Gr 100.

added, in this note, Duchamp not only clearly described, but also made a small, quick sketch, a draft of the main layout of the bride and the bachelors (**Fig. 8**).¹⁴⁵

In this preliminary sketch, on a “long upright canvas,”¹⁴⁶ the bride and bachelors, the “2 principal elements”¹⁴⁷ are placed “above” and “below” respectively, and are not in direct contact as they are separated by “an air (or water) cooler.”¹⁴⁸ The “Bride’s dress”, according to the note, is placed halfway along the canvas and “will be in transparent glass”.¹⁴⁹ In the definitive version of *The Large Glass*, and only after the majestic artwork had been damaged was a steel bar inserted to reinforce it.¹⁵⁰ This solution accentuates the partition between the female machine (the bride) and the male one (the bachelors). Likewise, in Roussel’s work, the earthworm and the zither are arranged one above the other, and are unconnected. The annelid and the string instrument are not connected by the metal structure that sustained the transparent vessel which contains the animal. Furthermore, the main operating principle of the occult mechanism reproduced in the “stained glass of the modern era”¹⁵¹ might have some traits in common with the unusual musical brainchild of Roussel.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701 Gr 099; English translation in Michel Sanouillet and Elmer Peterson (eds.), *The Writings of Marcel Duchamp* (Boston, 1989), p. 39.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701 Gr 099; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 39.

¹⁵⁰ In 1926, *The Large Glass* was shown at the International Exhibition of Modern Art at the Brooklyn Museum (19 November 1926–26 January 1927). At the end of the exhibition, whilst being transported to the warehouse in which it would be stored while waiting to be installed in Katherine Dreier’s new house, it was accidentally damaged. This damage was only discovered in 1931, and the artwork was restored by Duchamp in July of 1936. This accident and the later restoration of the work have been analysed extensively in Franklin, “The Travels of the Large Glass”, pp. 214–251.

¹⁵¹ Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, (Paris, 1975), p. 56.

In August 1912, by means of a tangled mass of irregular shapes evocative of bowels, gearwheels and distillation apparatuses, Duchamp painted *The Bride*, partially with his fingers, in rose-coloured membranes, mucosal hues and ochre-brownish shades. In this painting, he did not reproduce “a realistic interpretation of a bride”¹⁵² but his own conception of the subject “expressed by the juxtaposition of mechanical elements and visceral forms.”¹⁵³ Some sections of this artwork, almost as if it were subjected to X-rays, are reproduced on the surface of his *Large Glass*. This unrealistic bride is one of the main components of the complex apparatus depicted in *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*.

Enlarging the elliptical lexicon of *The Green Box* notes, we are able to understand that the bride is composed of different “organs.” Although, as Duchamp explained to Robert Lebel, some of them were only conceptualised and never reproduced on the upper glass panel,¹⁵⁴ each one is described in the notes and has a specific active role in the convoluted mechanism that animates the bride. One of the organs analysed in a detailed drawing is *The Wasp (guêpe)*. Its main role is to secrete via “osmosis” the “love gasoline”: this substance, also called “automobile,” “filament substance” or “timid power”¹⁵⁵ feeds the “motor with rather feeble cylinders.”¹⁵⁶ This bizarre engine is a superficial organ of the bride which controls not only the “arbor-type”, a sort of “spinal column” for the bride, but also the blossoming that incites the bachelors to strip her bare.¹⁵⁷ The “pulse needle” is another component of the tangled bride. It has a “vibratory movement” which Duchamp compared to the motion of “caged animals,” as

¹⁵² d’Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, p. 263/cat no. 83.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ See Paul B. Franklin (ed.), *The Artist and His Critic Stripped Bare: The Correspondence of Marcel Duchamp and Robert Lebel*, (Los Angeles, 2016), pp. 128–130.

¹⁵⁵ Ibid., English Translation in Sanouillet and Peterson, *The writings of Marcel Duchamp*, p. 43.

¹⁵⁶ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701A Gr 128, 18701A Gr 127; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 42.

¹⁵⁷ See Duchamp, *ibid.*; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, pp. 39–44.

it does not have a totally autonomous motion. It is restricted by a “wandering leash”, which activates the “sex cylinder” which, in turn, spits the dew that nourishes the “vessels of the filament paste.”¹⁵⁸

All these “organs” make the bride a pulsating being. As Duchamp wrote in an erased annotation, the bride, in contrast to the bachelors, “has a life centre”.¹⁵⁹ There is a “back-and-forth, exchange of commands from the bride with reaction from the bachelors”,¹⁶⁰ the bachelors only react after receiving solicitations, requests and orders from the bride. In other words, it’s *The Bride* who is in charge of her being stripped bare by the bachelors. On a note included in *The Green Box*, Duchamp specified: “The Bride accepts this stripping by the bachelors, since she supplies the love gasoline to spark this electrical stripping.”¹⁶¹

In his exegesis of *The Large Glass* titled *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, the French art historian Jean Clair described the bride concurrently as a mechanical combustion motor and a living being, whose motion is triggered by desire.¹⁶² Just as Duchamp’s bride has control over the bachelors, the earthworm is in charge of the workings of the zither. The various substances discharged from the bride’s organs may be related to the water with which the earthworm’s vessel is filled. While the first one propels the components of the bride and arouses the bachelors, triggering the stripping, the second one, ruled by the annelid’s movement, plucks the zither’s strings and emits the delightful sounds. Furthermore, the profile of Duchamp’s *The Bride* evokes a lithe shape as does the animal trained by Skarioffszky. The mucous and tissue structure that forms this painting also alludes to the animal world.¹⁶³ *The Bride* has the look of a

¹⁵⁸ See Duchamp, *ibid.*, inv. no. 18701 Gr 045; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 45.

¹⁵⁹ See Duchamp, *ibid.*; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 45.

¹⁶⁰ Paul B. Franklin (Ed.) 2016, p. 130.

¹⁶¹ See Duchamp, *ibid.*, inv. no. 18701 Gr 100; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 44.

¹⁶² Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, pp. 95–101.

¹⁶³ See Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, p. 15.

disarticulated Hymenoptera or an insect’s exoskeleton.¹⁶⁴ Duchamp recalled to Robert Lebel a surrealist apparition he dreamt one night in Munich in August 1912, illustrating the genesis of *The Bride*. According to Duchamp, after a night spent drinking beer in a brewery, he came back to his hotel room and, while he slept, he imagined the contours of the painting, which was still in progress, becoming animated and converted into an enormous scarab that, with its elytrons, scabbled toward him.¹⁶⁵

In his essay *Marcel Duchamp et Franz Kafka*, in which he compares *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* with Kafka’s novel *In the Penal Colony*, Michel Carrouges linked the bride to an animal: the cutworm. The French name for this insect is *noctuelle*, but it is also commonly referred to as a “*mariée*” (bride), leading Carrouges to identify a sort of butterfly larva in the “milky way” or cloudlike shape in the upper portion of the glass.¹⁶⁶ Even if it is not possible to be certain that the earthworm playing a zither has any direct influence on *The Large Glass*, and in spite of the paradoxical and unclear language in the notes, it can be construed that the general concept at the base of the murky and intricate mechanism of *The Large Glass* could have been influenced by the unusual musical contraption described in Roussel’s novel, and shown by Skarioffszky during the Incomparable Gala on stage at the Théâtre Antoine.

In his aforementioned essay, Jean Clair notes how *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* represents both a biological and a technological apparatus. The upper portion of the glass, overlaid by the organic shapes evoking amoeboid and larval figures, which Clair described as “gynoid,”¹⁶⁷ act like machines; while the lower section of the glass is distinguished by linear

¹⁶⁴ See Philippe Comar, “Femina ex machine: Anatomie d’une machine désirante”, in Cécile Debray (ed.), *Marcel Duchamp la peinture, même*, exhibition catalogue, 24 September 2014–5 January 2015, Centre Pompidou, (Paris, 2014), pp. 206–209.

¹⁶⁵ See Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, pp. 72–73.

¹⁶⁶ See Carrouges, *les machines célibataires*, pp. 26–49.

¹⁶⁷ Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, p. 96.

drawings that model contraptions with the appearance of industrial machines, but with human reactions.¹⁶⁸ The two parts of *The Large Glass* also differ in style. If in the bride's domain "the principal forms are more or less large or small"¹⁶⁹ and do not follow the rules of perspective, the bachelor's domain, conversely, has measured contours such as "rectangles, circles, squares, parallelepipeds, symmetrical handles and demi-spheres."¹⁷⁰ The multiple elements which occupy the bachelor's apparatus, that is, *The Glider*, *The Chocolate Grinder*, *The Nine Malic-Moulds* and the *Sieves*, eschew the classical rules of perspective.

As maintained by Richard Hamilton in the catalogue of the Duchamp retrospective at the Tate Gallery in 1966, the "interrelating units" of the bachelor apparatus are "an ideal demonstration of classical perspectives."¹⁷¹ Duchamp, with reference to the "cerebral genesis"¹⁷² of *The Large Glass*, stated to Pierre Cabanne: "[...] The Large Glass constitutes a rehabilitation of perspective, which had then been completely ignored and disparaged. For me, perspective became absolutely scientific."¹⁷³ Duchamp had already applied this technique, which was forced aside by the avant-garde artistic trends and movements, in the freestanding artworks which he studied, before carefully copying onto the surface of the glass the several elements of the bachelor's apparatus. The first of these is the aforementioned chocolate grinder from the painting *Chocolate Grinder (No. 1)* produced in Neuilly in early 1913, and *Chocolate Grinder (No. 2)*, executed in 1914. Just like in the previous painting *Coffee Mill*, Duchamp was once again interested in the representation of a machine. However, the style employed for this artwork is completely different. Far from depicting mo-

tion and the broken-down shapes that characterise the painting that hung in his brother's kitchen, the artist now gave value to perspective by means of smooth brushstrokes, gradated shading and the deep shadows painted on the massive grinders of a Louis XV nickel chassis.¹⁷⁴

If *Chocolate Grinder (No. 1)* still has some relation to tradition, especially with respect to the chromatic treatment and the contrast of light and shadow, the second version of this subject matter shows a distinct shift. Produced nearly a year later, *Chocolate Grinder (No. 2)* marks the genesis of the style and technique that Duchamp used in the later artworks, both those related to his *Large Glass* masterpiece and those included in its production. On a monotone black background, Duchamp paints the pastry-making machinery and its base with smooth coats of paint and depicts the typical grooves of the grinder's rollers by attaching threads to the canvas. Thanks to this device, Duchamp was able to create a "dry rendering of the chocolate grinding machine purified of all past influences",¹⁷⁵ and in this way, obtained an architectural effect. It should be noted that the artist had only used threads a few times before, for example in the artwork *3 Standard Stoppages* (*3 Stoppages Étalon*),¹⁷⁶ also ironically called "canned chance".¹⁷⁷

Threads, specifically lead wire, are also utilised on the transparent surface of *The Large Glass*. The contours reproduced on the glass panels are traced with wire, then painted in oils and clad with lead foil to prevent chromatic oxidation.¹⁷⁸ A similar technique can also be identified in Duchamp's first piece on glass, *Glider containing a Water Mill in Neighbouring Metals* (*Glissière*

¹⁶⁸ Ibid. pp. 95–97.

¹⁶⁹ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701 Gr 086; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 44.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Richard Hamilton, *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, (London, 1966), p. 45 (L102, 99).

¹⁷² As cited in Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 38.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ This plinth looks like a short round table, with legs in the Louis XIV style.

¹⁷⁵ Marcel Duchamp, cited in d'Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, p. 272/cat no. 100.

¹⁷⁶ See Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, pp. 594–595/cat. no. 282; d'Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, pp. 273–274/cat no. 101.

¹⁷⁷ As cited in Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pp. 46–47.

¹⁷⁸ See Hamilton, *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 51 (L111, 115).

contenant un moulin à eau [en métaux voisins]).¹⁷⁹ The subject of this artwork, named in the notes by assorted designations such as *Sleigh* or *Chariot*, is a machine inspired by industrial equipment, composed of a water mill contained inside a framework and equipped with two slides.¹⁸⁰ From a technical perspective, this artwork has very innovative features. Duchamp used a semi-circular plate of glass¹⁸¹ as a board for the first time, and he painted this polished and crystalline surface with oil colours and yarns of lead, its current shape might not correspond to its original form.

The performances of *Impressions d'Afrique* were publicised through a wide-spread advertising campaign throughout Paris, in the surrounding areas, as well as inside the Théâtre Antoine. These placards were so well distributed and effective in the French capital that roughly 12 years after the staging, Philippe Soupault, a writer linked to Surrealism and founder of *Littérature* magazine, remembered the “big posters that appeared on the walls of Paris to announce performances of *Impressions d'Afrique* at the Théâtre Antoine.”¹⁸² One of the three placards produced for the occasion featured comic-strip-like sketches of

¹⁷⁹ See Clair and Linde, *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, pp. 82–83/cat no. 101; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 631/cat. no. 327.

¹⁸⁰ Siehe Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, 1973, p. 56.

¹⁸¹ This artwork is the only one that Duchamp created on a piece of glass that has remained undamaged.

¹⁸² Philippe Soupault, “Raymond Roussel”, in Brotchie, Green and Melville, *Raymond Roussel*, p. 37. Philippe Soupault also recalled the role of the poster in an essay published in a special issue focused on Roussel in the magazine *Digraphe*. There, he wrote: “J’étais encore lycéen, avant la guerre de 1914, quand je fus fasciné par des affiches qui illuminaient les murs de mon triste quartier (le VIIIe). On y lisait ces mots: des rails en mou de veau. Impressions d’Afrique. Raymond Roussel. Je ne me souviens pas bien de l’image qui illustre ces affirmations, mais les mots et le nom de l’auteur se fixèrent dans ma mémoire. Je crois qu’il s’agissait d’annoncer des représentations d’une pièce dans un théâtre parisien. Je voulus me renseigner et je demandai à l’un des membres de ma famille, auteur dramatique, s’il connaissait Raymond Roussel. On me répondit que M. Roussel était, ou avait été, un agent de change. Beaucoup plus tard, après la guerre, je traversais le passage Choiseul et, bien entendue, je m’arrêtai devant la vitrine de la librairie Lemerre. Je remarquai deux volumes perdus parmi les ouvrages des poètes parnassiens. Je reconnus alors le nom de l’auteur d’Impressions d’Afrique, Raymond Roussel, et d’un autre volume, *Locus Solus*. Je me souviens de l’affiche ‘Des rails en mou de veau’. J’entrai dans la librairie et demandai à acheter ces deux volumes, ce qui parut surprendre le vendeur.” As cited in Serge Fouchereau, “Philippe Soupault entretien”, in *Digraphe*, no. 67, Feb. (Paris, 1994), p. 74.

the bizarre characters and odd devices that were minutely described in the novel and put on stage in the play. Looking closer at this poster and focusing on the sixth cartoon, it is possible to see a strange device, called the *orchestre thermo-mécanique à Bexium* (bexium thermo-mechanic orchestra), which looks like a trolley (**Fig. 9**).

This unrealistic tool is also carefully described in the typewritten document which functioned as an early script of the play.¹⁸³ This text, except for the slightest amendments because of its first-person narration, uses the same sentences and expressions as the third chapter of the novel.¹⁸⁴ This is the chapter in which Roussel focused the story on the bizarre orchestra. According to the script, on the stage, Bex described the incredible device:

This orchestra before you will soon function thanks to an electric motor hidden in its sides. Powered by electricity, these two cylinders pursue their two contrary objectives; the red one contains an infinitely powerful heat source, while the white one constantly produces an intense cold capable of liquefying any gas. It happens that the various components of the automated orchestra are made of *bexium*, a new metal of which I am the inventor and which I have chemically endowed with phenomenal thermal sensitivity. The manufacturing of the entire musical apparatus was intended solely to highlight, in the most striking way possible, the properties of this strange metal.¹⁸⁵

¹⁸³ See Fonds Raymond Roussel, XLIX–L “*Impressions d’Afrique*. Pièce en 5 actes”, NAF 26378, Bibliothèque nationale de France.

¹⁸⁴ See Raymond Roussel, *Impressions d’Afrique*, p. 54.

¹⁸⁵ “Cet orchestre va bientôt fonctionner devant vous grâce à un moteur électrique dissimulé dans ses flancs. Régis de même par l’électricité ces deux cylindres poursuivent deux buts opposés; le rouge contient une source de chaleur infiniment puissante alors que le blanc fabrique sans cesse un froid intense capable de liquéfier n’importe quel gaz. Or divers organes de l’orchestre automatiques sont faits en bexium métal nouveau dont je suis l’inventeur et que j’ai chimiquement doué d’une prodigieuse sensibilité thermique. La fabrication de l’ensemble sonore vise uniquement à mettre en lumière, de façon frappante, les propriétés de cet étrange métal.” See Fonds Raymond Roussel, XLIX–L “*Impressions d’Afrique*. Pièce en 5 actes”, NAF 26378, Bibliothèque nationale de France, (Microfilm 4488); Roussel *Impressions d’Afrique*, p. 54.

Named *bexium* in honour of its creator, this material is characterised by an extraordinary thermal sensitivity. As Mr Tunc, the actor portraying the inventor and scientist Bex, probably uttered, “subjected to various temperatures, a block of bexium changes volume in proportions that can only be quantified from one to ten. The entire apparatus’ mechanism is based on this fact.”¹⁸⁶ The orchestra was in fact created to demonstrate the unbelievable properties of the metal from which it has been made. The musical instruments that formed the orchestra, including horns, strings, circular bows, mechanical pianos and percussion instruments, are also built using this extraordinary metal.¹⁸⁷ The parallelepiped-shaped frame visible in the poster is the glass cage inside of which all of these instruments are placed. The two cylindrical objects drawn on the right of the instruments are heating and cooling elements.¹⁸⁸ Through these elements, Bex regulates the temperature inside the glass cage, in order to propel a system of springs and pistons that move the musical instruments inside the structure.¹⁸⁹ this contraption is designated as a thermo-mechanical orchestra because of its functionality. At first sight, it can be observed that the contours of the thermo-orchestra printed on the poster are similar to the *Glider* reproduced by Duchamp in the lower section of *The Large Glass*. In spite of the divergent perspective – with the thermo-orchestra being drawn from a side view unlike the sleigh reproduced on Duchamp’s glass – the main structure of the two machines is comparable (**Fig. 10**). Duchamp prepared for his first glass piece *Glider containing a Water Mill in Neighbouring Metals* with various sketches and notes. Beyond the outward affinities with Roussel’s thermo-orchestra, when analysing *The Green Box* notes related to the *Glider*, other common traits can be ascertained.

In a note in which Duchamp explored the glider’s appearance, its technical features and function, between blue underlining and sections crossed out in

¹⁸⁶ “Un bloc de bexium soumis à des températures diverses change de volume dans des proportions pouvant se chiffrer de 1 à 10. C’est sur ce fait qu’est basé tout le mécanisme de l’appareil (montrant les cylindre).” Fonds Raymond Roussel, *ibid.*; Roussel, *Impressions d’Afrique*, p. 54.

¹⁸⁷ See Roussel, *Impressions d’Afrique*, p. 53.

¹⁸⁸ *Ibid.* pp. 53–55.

¹⁸⁹ *Ibid.* pp. 55–61.

red pencil, he wrote (**Fig. 11**): “[...] The metal or (material) -of the chariot is emancipated. i.e.: that is has a weight but a force acting horizontally on the chariot does not have to support this weight (the weight of the metal does not impede a horizontal traction (to be developed)). The chariot is emancipated horizontally. it is free of all gravity in the horizontal plane (property of the metal of the rods which compose the chariot).”¹⁹⁰ In another annotation, Duchamp specified: “The chariot should be made of rods of emancipated metal” and it “would have the property of giving itself without resistance of gravity to a force acting horizontally upon it.”¹⁹¹

It is undeniable that the metal described in Duchamp’s notes is, just like the *bexium* invented by Roussel, an unusual substance. The material is extremely lightweight. Jean Clair connects the “emancipated metal” and other elements described in the notes that characterise *The Large Glass* to Roussel, especially the “funfair marvels” illustrated in the French writer’s second novel *Locus Solus*.¹⁹² According to Clair, Duchamp had not necessarily read this story. These fanciful contraptions can also be traced back to *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, a novel written by Gaston Williams Adam de Pawlowski,

¹⁹⁰ “Le métal ou (matière) du chariot est émancipé. cad qu’il a un poids mais qu’une force agissant horizontalement sur le chariot n’a pas à supporter ce poids (le poids du métal ne s’oppose pas à une traction horizontale (développer)). Le chariot est émancipé horizontalement, il est libre de toute pesanteur dans le plan horizontal (propriété du métal des tiges qui composent le chariot).” Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 18701 Gr 063; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 57.

¹⁹¹ “Le chariot serait formé de tiges de métal émancipé; le chariot aurait la propriété de se donner sans résistance de pesanteur à une force agissant horizontalement sur lui [...]”. Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Inv. No. 18701 Gr; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 56.

¹⁹² *Locus Solus* was also published by Alphonse Lemerre, in 1914. From this novel, Raymond Roussel drew inspiration for a play, again shown at the Théâtre Antoine, roughly between 11 and 21 December 1922. This time with the aim of achieving resounding success, Roussel hired Pierre Frondaie, a well-known novelist and playwright, to adapt the novel into a play. The novel narrates and describes the extraordinary inventions and discoveries of the scientist Martial Cantarel, who lives in the countryside outside of Paris in a house called Locus Solus. For an exhaustive analysis of the play, see John Ashbery, Pierre Frondaie, in: *Bizarre: Raymond Roussel*, no. 34–35 (1964), pp. 19–25, and pp. 35–57; Caradec, *Raymond Roussel*, pp. 198–200, and pp. 212–247.

published in 1912. In *The Large Glass*, the critic spotted some common traits with Pawlowski's *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*. One similarity is the "freed metal" substance, which has the same extraordinary properties as Duchamp's emancipated metal.¹⁹³

In addition to the affinity between the two materials, *Glider Containing a Water Mill in Neighbouring Metals* has another trait that can be attributed to Roussel's thermo-mechanical orchestra. The *Chariot*, *Glider* or *Sleigh* is also the subject of another series of writings, which are not contained in *The Green Box* but collected in the archives at the Centre Georges Pompidou in Paris.¹⁹⁴ These documents were published in the eighties by Duchamp's "readymade son"¹⁹⁵ Paul Matisse, spurred on by his mother Teeny, Marcel's wife. With quick pencil strokes on a torn and scrunched-up sheet of paper, Duchamp sketched a stylized parallelepiped reminiscent of *Sleigh*, and at each of the four corners he drew small circles that give the impression of wheels (**Fig. 12**). On the same sheet of paper, below the draft, separated by a dividing line traced with the same ink used in the text, he sketched a small outline of this contraption with two runners and wrote: "The carriage supported by runners which slide (oil etc.) in a channel."¹⁹⁶ The description of the *Glider* with its runners continues on the other side of the sheet, where it seems Duchamp used the same ink. It can be argued that the remainder of the notes are related to other sketches on the same piece of paper.

¹⁹³ See Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif* 1975, p. 78–80.

¹⁹⁴ This collection of notes related to the activity of Marcel Duchamp came into the possession of the Parisian museum in 1997.

¹⁹⁵ This description is taken from a letter Duchamp sent to his sister Suzanne and to Jean Crotti from New York, dated 31 January 1954, and published in Naumann and Obalk, *Affectionately, Marcel*, p. 337.

¹⁹⁶ Online at: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R4328e-8832e68ccc16e2708de1decb2b¶m.idSource=FR_O-5daaf46847f8afafb616351f3bec20, accessed 19.1.2017. Reprinted in Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 630/ cat. no. 326; Sanouillet and Matisse, *Marcel Duchamp*, pp. 304–305.

Amongst the notes belonging to the Centre Georges Pompidou though, there are other examples in which Duchamp imagined the *Chariot* with wheels. Thus, we can surmise that the small sketch of the glider with wheels probably predates the other sketches in which the sleigh is equipped with skates. In another note titled *Principe Moteur: chute d'eau* (Motor Principle: The Waterfall), held in the collection of the Centre Georges Pompidou and printed in the artist's catalogue raisonné edited by Arturo Schwarz, Duchamp wrote: "[...] Receiver acting directly / on the 4 wheels of the carriage. / (perhaps mechanical / multiplication of the force.)"¹⁹⁷ The same statement was the subject of another annotation titled *Chute d'eau*. It interestingly seems to be a sort of list of elements to be developed at a later date. However it was crossed out heavily with a thick pencil stroke, as though the artist then discarded this idea.¹⁹⁸ As a matter of fact, both in the *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals* and *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, the glider has to use two runners and grease to slide horizontally from "A" to "B" and back again. We can thus presume that if Duchamp's chariot had four wheels, this cross manoeuvre would have been more arduous, which is probably the reason why he gave up on his initial design.

With reference to this movement, Robert Lebel links the glider's skates and its "coming and going" motion to the statue of the whalebones running along two calf lungs created by Norbert Montalescot and shown on stage at the Théâtre Antoine in one of the pictures taken during the play.¹⁹⁹ Another intriguing feature of the *Chariot* is its ability to emit "litanies."²⁰⁰ As Duchamp wrote: "The

¹⁹⁷ Online at: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R6dede25def-f32665a66194dbef0357f¶m.idSource=FR_O-13cc29815497ca788a724c7ccacc77a1, accessed 19.1.2017. Reprinted in Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 625/ cat. no. 321; Sanouillet and Matisse, *Marcel Duchamp*, p. 310.

¹⁹⁸ Online at: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-d8865061dc92a8a64a0cd808fae9256¶m.idSource=FR_O-a578ec7b6a811083f7bc-58f4a856568, accessed 19.1.2017.

¹⁹⁹ Lebel *Sur Marcel Duchamp*, p. 32.

²⁰⁰ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701 Gr 099.

chariot should, while reciting its litanies, go from A to B, and return from B to A. [...]”²⁰¹ Duchamp’s glider generates these litanies with its round-trip motion. This skill might also be ascribable to the Bex orchestra, since both machines emit sounds, albeit of a different sort. In other words, the similarity lies in the musical compositions of Roussel’s contraptions and the repetitive singsong of Duchamp’s machinery.

The monotonous sequence, as the French artist explained in his writings, would be heard by the “eros’ matrix”, that is, “the group of uniforms or hollow liveries destined to give to the illuminating gas which takes 8 malic forms (gendarme, cuirassier etc.)”²⁰² These uniforms, also called “gas castings”²⁰³ “would hear the litanies sung by the chariot, refrain of the whole celibate machine.”²⁰⁴

Set in *The Large Glass* above the glider, these profiles – eight in Duchamp’s sketches and notes, but nine in the final version – allude to Roussel’s play, and in particular, to the scientist Louise Montalescot.

Louise Montalescot, as we learn from the novel, is a Parisian chemist who came upon the Kingdom of Yaour while exploring the forests of African. There, the monarch Yaour and Louise are drawn to each other by their beauty. Because of this attraction, Louise decides to stay close to Yaour and carry on her research in Africa. Unfortunately, probably during the second act, Yaour dies during the fight against Talou.²⁰⁵ Louise and her brother Norbert are detained, and in order to be released, Talou requires that the two siblings achieve unbelievable

²⁰¹ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701 Gr 058; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 61.

²⁰² Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701 Gr 021; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 51.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ The sword-fight between the two kings (Talou, performed by Dorival, and Yaour, played by De-varesses) is documented in one of the pictures taken during the play, and is held by the Roussel archive. It was reprinted in *Bizarre: Raymond Roussel*, no. 34–35.

marvels. Norbert modelled the aforementioned whalebone statue, whilst Louise created an extraordinary painting machine which could automatically produce portraits and landscapes.²⁰⁶ This machine is not mentioned in the reviews published at the time, and was almost certainly not shown on stage at the Théâtre Antoine. However, its inventor – and in particular her stage costume – were remarked upon frequently. It was reported in the papers that Louise, played by the talented Carmen De Raisy,²⁰⁷ confidently wore a tight policeman’s kepi and a blue dolman decorated on the right side with gold and diamond aiguillettes.²⁰⁸ Unfortunately, there is no known picture or portrait of Louise as played by De Raisy. However, in addition to the concise description published by the press, Louise and her uniform are extensively portrayed both in the novel and in the script of the play.²⁰⁹

²⁰⁶ For a detailed description of this contraption and its operation, see Roussel, *Impressions d’Afrique*, pp. 195–211. This tool has also been analysed in relation to the machines invented by Duchamp and Jean Tinguely by Marie J. A. Colombet in *L’Humour objectif: Roussel, Duchamp, “sous le capot”: L’objectivation du surréalisme*, (Paris, 2008), pp. 456–460.

²⁰⁷ See Fonds Raymond Roussel, CXIV “Coupsures de presse et journaux relatifs à Raymond Roussel et à son œuvre”, NAF 26443, Bibliothèque nationale de France.

²⁰⁸ See Anon., in *Comœdia Illustré*, June 1912, p. XX; Ergaste, “Théâtre Antoine: Impressions d’Afrique”, no. 323, June 1912, pp. 20–24; “Appendice B”, in *Bizarre: Raymond Roussel*, no. 34–35.

²⁰⁹ “Elle porte un travestissement officier. Ses cheveux en longues boucles blondes s’échappent librement d’un étroit bonnet de police incliné sur l’oreille; son dolman bleu est orné sur la droite d’aiguillettes d’or fine et brillantes. Ces aiguillettes sont creuses et terminées par des ferrets munis intérieurement d’une lamelle vibrante; une soi-disant communication chirurgicale existe entre la base du poumon et l’ensemble des aiguillettes, à chaque contraction du poumon une partie de l’air expiré passe par les conduits multiples et, mettant les lamelles en mouvement provoque une harmonieuse résonance et on entend un accord intermittent dont le timbre rappelle en très atténué celui des instruments de cuivre. Le travestissement d’officier est complété par une culotte bouffante prise dans de fines bottes d’écuyère.” Roussel, *Impressions d’Afrique. Pièce en 5 actes. Dactylographies*, Fonds Raymond Roussel, XLIX–L, NAF 26378–26379, Bibliothèque nationale de France. “[...] her long blonde curls flowing freely from beneath a tight policeman’s kepi tilted over one ear. Her cavalryman’s blue dolman [...] was decorated on the right with shining shoulder braids. [...] The gilded tips hanging from the ends of her aiguillettes like gracefully elongated counterweights were hollow and contained vibrating strips. At each contraction of her lungs, a portion of her inhaled breath passed through the multiple conduits and, activated the strips, triggering a harmonious tone.” Mark Poliziotti, *Impressions of Africa*, 2011

As explained in the script, in a first-person narration probably recited by Carmen De Raisy on stage at the Théâtre Antoine,²¹⁰ the unusual choice to wear an officer's uniform was made for practical reasons:

My decision to settle on an officer's uniform was so that I could conceal the tubes in the aiguillettes, and enhancing the subterfuge, as an ear trumpet is concealed in the armature of a fan or umbrella [...] the tumour at the base of my lung was connected with the outside air by means of a narrow aperture to which a stiff tube was fixed, sub-divided into several hollow and tinkling aiguillettes. Thanks to the beneficial action of this valve, I was able to carry out my work without worries. Every evening, after removing the device, I had to block the opening with a metal plug as it was obviously unnecessary whilst breathing and sleeping normally. When for the first time I saw myself in my officer's outfit, which I found practical and becoming, I felt somewhat comforted about my sad misfortune.²¹¹

While experimenting with chemicals, the beautiful Louise Montalescot inhaled some poisonous gases that caused a cancerous growth in her right lung. This ailment, which prevented her from exhaling, could not be healed by means of normal treatment methods, which made it necessary to invent an artificial tool through which the air could flow out.²¹² The diseased lung was connected through a narrow orifice with a stiff tube to empty, hollow surgical needles. This

²¹⁰ The script, which is different to the novel, is in the first person singular. In addition, the novel also has another narrator.

²¹¹ "Mon choix se fixa sur un uniforme d'officier ; je pourrais ainsi donner aux tuyaux sonores une apparence d'aiguillettes, en imitant le subterfuge grâce auquel on dissimule les cornets de sourds dans des montures d'éventails ou de parapluies. [...] la tumeur placée dans le bas de mon poumon, fut mise en communication avec l'air extérieur au moyen d'une étroite ouverture à laquelle vint s'adapter un tube rigide subdivisée en plusieurs aiguillettes creuse et résonnantes. Grâce à l'action bienfaisante de cette soupape, je pouvais mener sans crainte désormais une vie de fatigues et de labeur. Chaque soir je devais obstruer l'ouverture avec un bouchon métallique après avoir ôté l'appareil devenu inutile pendant la respiration calme et régulière du sommeil. Je fus un peu consolée de ma triste mésaventure quand pour la première fois je me vis dans ma tenue d'officier que je trouvais commode et seyante." Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique. Pièce en 5 actes. Dactylographies*, XLIX–L, NAF 26378–26379, Fonds Raymond Roussel, Bibliothèque nationale de France.

²¹² See Roussel, *Impressions d'Afrique*, pp. 403–405.

device was concealed in the uniform's aiguillettes allowing Montalescot to not only to be comfortable and supple, but also to appear alluring.²¹³

In 1913, Duchamp produced the drawing entitled *1st Sketch for the Cemetery of Uniform and Liveries (Cimetière des uniformes et livrées, No. 1)*, which he then reproduced and placed in *The Green Box (Fig. 13)*.²¹⁴ In this preliminary study, he drew eight profiles of uniforms and liveries, specifically those of a priest, a delivery man, a gendarme, a cavalryman, a police officer, an undertaker, a butler and a waiter. With *1st Sketch for the Cemetery of Uniform and Liveries*, Duchamp continued his interest in perspective, establishing the overall arrangement of the uniforms and liveries. Nevertheless, as ascertained by Ulf Linde, an art critic and friend of Duchamp,²¹⁵ the eight outlines traced in the artwork with clear lines were not put into perspective but are flat shapes drawn using rulers, compasses and stencils.²¹⁶

From this drawing Duchamp elaborated *Cemetery of Uniform and Liveries No. 2*.²¹⁷ The layout was to be transferred onto the transparent surface of *Nine Malic Moulds (Fig. 14)*, the second preparatory study on glass for *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. Though the forms mirror those mentioned above, the number of moulds grew as Marcel Duchamp added the uniform of station master to the already significant group. The nine shapes painted on one side of a glass panel in oils, lead laminas and threads fixed with varnish are to be viewed from the other side. As explained by Duchamp, they represent

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701A Gr 007; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 583 /cat. no. 271.

²¹⁵ In 1961, together with the Finnish artist Per Olof Ultvedt, Ulf Linde also created the first reproduction of *The Large Glass*, which was approved by Duchamp and kept in the collection of the Moderna Museet in Stockholm.

²¹⁶ See Ulf Linde, "PERSPECTIVE la perspective dans les neufs moules mâliques", in Clair and Linde, *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, pp. 160–165.

²¹⁷ This preparatory drawing was inverted, as it was then transferred onto the back of its transparent base.

“nine moulds or nine external containers of the moulding of nine different uniforms or liveries.”²¹⁸ At that time the French artist was not interested in representational art; hence these contours are conceived as blank dies that assume the shape of the “malic forms”²¹⁹ when filled with the “illuminating gas.”²²⁰

On a torn sheet of paper among the notes held in the Centre Georges Pompidou archive, Duchamp wrote:

Eros matrix, (malic moulds) / gas coming – inside the eros matrix: Distribution of the gas in the different malic moulds. [...] A' – The Eros matrix is the choice of uniforms and liveries which, for the dimension of their cut determine as many malic moulds. Each of these moulds evolves from the cut shape of its corresponding uniform or livery, from a shared point (or communal horizontal plan). The point of sex, or plan of sex. – The bachelor's oath [...] Uniforms of gendarmes, cavalryman, police officer, priest, stationmaster, liveries of a café waiter, delivery boy and undertaker.²²¹

In this note, Duchamp not only specified which dress or uniform each of the nine shapes painted on the glass surface represent, but also differentiated between the various categories of uniforms, from those worn in military professions to the liveries of other jobs. However, Duchamp argued that it is impossible to discern the image of these liveries because the moulds of each one is inside.²²²

²¹⁸ In d'Hamoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, pp. 277/cat no. 108.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ See Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701_1Gr_017_WZ, 1870_1Gr_021; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, pp. 48–51.

²²¹ Online at: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-90e7eab-19725dabe4556e98b5a3dd82¶m.idSource=FR_O-c736ceebb1d14c872d9f1bf2245464, accessed on 19.1.2017. Reprinted in Sanouillet and Matisse, *Marcel Duchamp*, pp. 326, 328.

²²² See Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pp. 48–49.

In terms of their external appearance, the nine silhouettes appear to be authentic. They can be ascribed to the garments and uniforms reproduced in the *Catalogue de la Manufacture française d'armes et cycles de Saint-Étienne*, in which a great variety of goods were illustrated. The catalogue was one of Marcel Duchamp and his sister Suzanne's favourite childhood reads.²²³ Interestingly, in 1913, in a clear reference to the world of fashion, Duchamp drew the uniforms of the stationmaster, and probably also of the cuirassier, as if they were placed on a tailor's mannequin.²²⁴ However, the contours reproduced on the glass lack distinguishing features, and the homogenous colour chosen by the artist (red lead or minium²²⁵) does not make these strange outlines easily identifiable. The choice of a uniform to distinguish the blackish-brown silhouette, reproduced first in the singular small glass *Nine Malic Moulds* and then in the lower transparent panel of *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, could be attributed to the character performed by Carmen De Raisy in *Impressions d'Afrique*. Furthermore, when examining the notes related to *The Large Glass*, especially those focused on the *Malic Moulds* and the “capillary tubes”, other similarities with the “modified” uniform worn by Louise Montalescot can be recognised.

In both the small glass work dated 1914 and Duchamp's *Large Glass* held by the Philadelphia Museum, the *Nine Malic Moulds* are connected to each other by irregular, flimsy lines situated at the top of each work. According to the notes in *The Green Box*, these are called “capillary tubes.”²²⁶ The capillary tubes or “tube of elemental section”²²⁷ are derived from another Duchamp artwork,

²²³ See Marcadé, *Marcel Duchamp*, pp. 20–21.

²²⁴ For a specific analysis of the relationship between the artistic work of Marcel Duchamp and the sartorial sphere, see Olivier Micha, “Couture”, in Clair and Linde, *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, pp. 33–34.

²²⁵ See Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pp. 48–49.

²²⁶ See Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701A Gr 047; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 53.

²²⁷ See Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701 Gr 017WZ; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 48.

Network of Stoppages (Réseaux des stoppages).²²⁸ Painted on a canvas that had been used in 1911 to paint a version of *Young Man and Girl in Spring* (Jeune homme et jeune fille dans le printemps), in *Network of Stoppages*, Duchamp depicted a kind of aerial plan of the nine ducts, indicating the position of each *Malic Mould* with red numbers and circles. The nine uneven lines were delineated using a template created some time earlier for the aforementioned artwork *3 Standard Stoppages*.

In a note included in the *Box of 1914* (La Boîte de 1914),²²⁹ Duchamp wrote:

The idea of Fabrication

-If a straight horizontal thread one-meter long falls from a height of one meter onto two horizontal planes distorting itself as it pleases and creates a new shape of the measure of length.-

-3 patterns obtained in more or less similar conditions: considered in their relation to one another they are an approximate reconstitution of the measure of length.²³⁰

This explains the genesis of the *3 Standard Stoppages*: Duchamp wanted to create a new standard measurement, a “meter diminished”.²³¹ From the shape obtained using his chance operation, Duchamp produced three wooden rulers. These were used to trace the irregular lines of the artworks *Network of Stoppages* and, later, the “capillary tubes”. As Arturo Schwarz explained, the French artist glued three canvases painted with Prussian blue onto three glass plates and dropped the threads onto these. Duchamp then moulded three wooden templates with which he could employ the new “yardstick”.²³²

²²⁸ See Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 607/cat. no. 292; d’Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, p. 274/cat. no. 102.

²²⁹ See Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, pp. 598–603/cat. no. 285.

²³⁰ Marcel Duchamp, *La Boîte de 1914*, cited in Sanouillet and Matisse, *Marcel Duchamp*, p. 60, English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, pp. 22–23.

²³¹ Ibid.

²³² See Clair and Linde, *L’Œuvre de Marcel Duchamp*, 1977, pp. 76–79/cat. no. 94 and 95; d’Harnoncourt and McShine, *Marcel Duchamp*, p. 273/cat. no. 101; Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, pp. 594–596/cat. no. 282; Choghakate Kazarian, “3 Stoppages étalon

The German art historian Herbert Molderings relates this artwork to Roussel’s play *Impressions d’Afrique*. According to Molderings, the pun contained in the title of Duchamp’s *3 Standard Stoppages* is inspired by Roussel’s writing technique, which Duchamp became acquainted with whilst attending the play, and examined in his notes to *The Large Glass*.²³³ *Stoppages Étalon*, as Molderings explains, comes from combining the words *étalon*, that is to say, the standard unit of measurement held in Sèvre (but also, ‘stallion’), and *stoppage*, from the French verb *stopper* (to stop). Thus, the *stoppage* in the title refers to the abrupt interruption of the fall of the threads.²³⁴ Furthermore, the phrase *étalon à platine* was used by the Roussel in his novel, and the title is considered to be a direct reference. In *How I wrote certain of my Books*, Roussel suggested that the phrase *étalon à platine*²³⁵ designated the aforementioned standard measurement, which is made of platinum, and also, a talking stallion. In slang, *à platine* means ‘tongue’, and is mentioned in reference to Romulus,²³⁶ the garrulous horse that is described in the novel but not shown in the play. According to Molderings, though, establishing whether the title of *3 Standard Stoppages* can be directed traced back to Roussel’s *étalon à platine*, or was merely inspired by Roussel’s writing method, of which Duchamp retained a vague memory, is still subject to conjecture.

In the first paper dedicated to the description of the “illuminating gas” (the substance that flows through the thin thread connected to the “malic forms”) Duchamp wrote:

1913–1914 Réseaux des stoppages 1914”, in Debray, *Marcel Duchamp la peinture, même*, pp. 226–229.

²³³ See Herbert Molderings, *Marcel Duchamp and the Aesthetics of Chance*, (New York, 2010), pp. 75–77.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ See Roussel, *How I Wrote Certain of My Books*, p. 8.

²³⁶ This particular steed does not have a square tongue like that of its peer but, like a human being’s, a pointed one. For this reason, the animal is able to speak. Its trainer, the equestrian Urbain, educates the horse to repeat words and sentences, but it cannot understand their meaning. For further details about these characters, see Roussel, *Impressions d’Afrique*, pp. 95–96 (see note 32).

“ From the top of each malic mould. the gas passes along the unit of length in a tube of elemental section. and, by the phenomenon of stretching in the unit of length the gas finds itself [congealed] solidified in the form of elemental rods. Each of these rods, under the pressure of the gas in the malic moulds, leaves its tube and breaks, through fragility, into equal spangles. lighter than air. (retail fog) (graphically: 8 horizontal tubes-elemental section to be studied etc.).”²³⁷

This “8 horizontal tubes-elemental section” is already associated with the *Network of Stoppages*, which the artist highlighted with a red cross. The relationship between these “ducts” and this artwork²³⁸ (**Fig. 15**) is described in detail in a second note related to this component of the glass, entitled *Progress (improvement of the illuminating gas up to the planes of flow. (continued) the 24 capillary tubes.*²³⁹

Split into two points, A and B, this note is full of corrections and crossing out. Duchamp notes that:

“A Each malic form terminates at the head in 3 capillary tubes, the 24 were therefore supposed to cut the gas in bits [...]. B At the head [at the summit], of each malic mould 3 capillary tubes, 24 in all: to cut the gas in bits, to cut the gas, in long already solid needles, since before becoming an explosive liquid, it takes the form of a fog of solid spangles of frosty gas, all this by phenomenon of stretching in the unit of length.”²⁴⁰

As can be understood from the notes, the “malic moulds” are connected by channels, the so-called “capillary tubes,” through which the “illuminating gas” passes. Here, this substance solidified and overflowed in the form of “spangles

lighter than air”.²⁴¹ These ducts would have had the same function as Louise Montalescot’s aiguillettes: whether the illuminating gas of the former or the inhaled air of the latter, both are small tubes through which substance flows. In addition, both tubes are attached to a uniform: either Duchamp’s nine liveries or the officer’s uniform worn by Montalescot in *Impressions d’Afrique*.

With bizarre stage costumes and nonsensical contraptions, Roussel, the “greatest magnetiser of modern times”,²⁴² managed to captivate “the most intelligent man”²⁴³ of the early twentieth century. The numerous manifestations of Duchamp’s fascination with Roussel include (to name just a few) his interest in machines and their mechanisms, human wax models, perspective, alchemy and symbolism. After all, as Marcel Duchamp affirmed in 1954, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* “is not even a painting. It is a cluster of ideas.”²⁴⁴

²⁴¹ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701A Gr 065; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 48.

²⁴² “Roussel est, avec Lautréamont, le plus grand magnétiseur des temps modernes”, André Breton, “Raymond Roussel 1877–1933”, in *Anthologie de l’Humour Noir*, (Paris, 1966), p. 291.

²⁴³ “Marcel Duchamp est assurément l’homme le plus intelligent et (pour beaucoup) le plus gênant de cette première partie du vingtième siècle”, *Ibid.*, p. 355.

²⁴⁴ “[...] Au milieu de la salle, se trouve mon grand verre de 1915–23, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, bien que j’ai encore beaucoup de plaisir à revoir, bien qu’il ne soit ni terminé ni même destiné à être regardé. Dame, ce n’est pas l’Embarquement pour Cythère. Ce n’est même pas un tableau, c’est un amas d’idées”. Marcel Duchamp, cited in Michel Sanouillet, “Dans l’atelier de Marcel Duchamp”, in *Les Nouvelles Littéraires*, 16 December 1954, Nr. 1424 Paris, p. 5.

²³⁷ Duchamp, *The Green Box*, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, inv. no. 18701A Gr 065; English translation in Sanouillet and Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 48.

²³⁸ *Ibid.*, inv. no. 18701 Gr 017WZ; English translation, *Ibid.* p. 53.

²³⁹ *Ibid.*, inv. no. 18701A Gr 047; English translation, *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

Impressum / Imprint

Diese Schrift erscheint anlässlich des Vortrags *Roussels bizarre Welten und Duchamps Großes Glas*, der am 09. Juni 2016 im Rahmen des vierten Duchamp-Forschungsstipendiums stattgefunden hat.

This essay is published on occasion of the lecture *Roussel's bizarre World and Marcel Duchamp's Large Glass*, June 09, 2016 in context of the four Duchamp Research Scholarship.

Herausgeber / *Editor*

Gerhard Graulich, Kornelia Röder
Duchamp-Forschungszentrum Schwerin

Text / *Text*

Francesco Miroglio

Redaktion / *Editing*

Patricia Bethlen

Gegensatz Translations Collective

Lektorat / *Copyediting* Englisch / *English*

Joel Scott

Übersetzung / *Translation*

Tabea Magyar

Grafische Gestaltung / *Graphic Design*

Johanna Neuburger, www.logografisch.de

Abbildungsnachweis / *Image Credits*

1, 2, 6, 8, 13, 14: Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, © Gabriele Bröcker, 7, 11, 15: © Gerald Freyer

3, 5, 10: © Thomas Häntzschel, Frank Hormann, Fotoagentur *nordlicht*

4, 9: Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Paris

12: Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI, Jacques Foujour / RMN – Grand Palais

© Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Staatliches Museum Schwerin und Autoren
© Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern

Werderstraße 141

19055 Schwerin

www.museum-schwerin.de

Printed in Germany 2020

ISBN: 978-3-86106-147-2



STAATLICHE SCHLÖSSER, GÄRTEN
UND KUNSTSAMMLUNGEN
MECKLENBURG-VORPOMMERN



**STAATLICHES
MUSEUM
SCHWERIN**

ISBN 978-3-86106-147-2