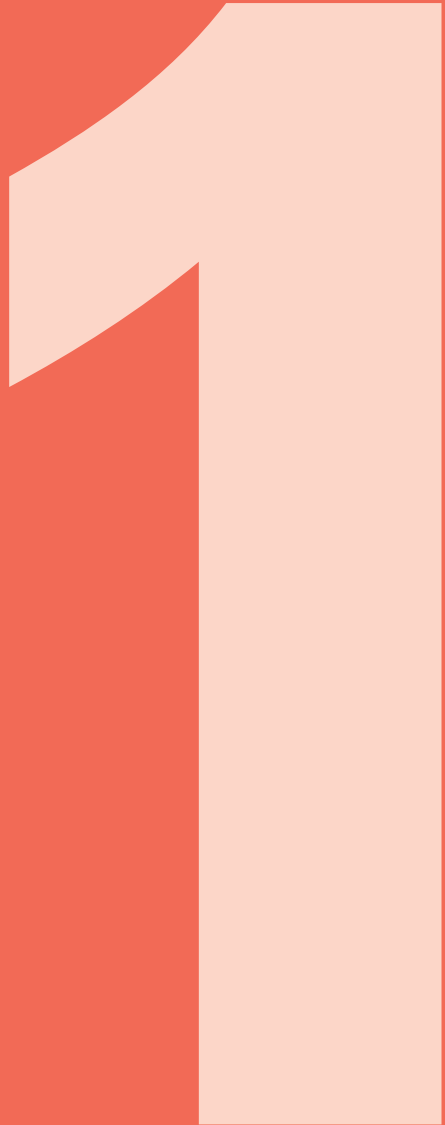


Marcel Duchamp
New York
und das Readymade
1912–1917



LECTURENOTES **NO.**

Lecture notes No. 1

Marcel Duchamp
New York
und das Readymade

1912–1917

Katharina Neuburger

**Kunst-
sammlungen
Schlösser
und Gärten**

**Staatliches Museum
Schwerin / Ludwigslust / Güstrow**

Inhalt / Contents

Dank	6
Acknowledgements	7
Vorwort	8
Foreword	10
Marcel Duchamp, New York und das Readymade	12
Abbildungen / Images	40
Marcel Duchamp, New York, and the Readymade	58
Impressum / Imprint	82

Dank

Ohne die Förderung durch die *Freunde des Staatlichen Museums Schwerin e.V.* wären meine Untersuchungen zu Duchamps Ausstellungspraxis, den Readymades und seiner ersten Reise nach New York nicht möglich gewesen. Brigitte Feldtmann gilt mein ganz besonderer Dank: für die Unterstützung junger Wissenschaftler und die herzliche Verbindung zwischen uns, die dadurch entstanden ist. Anne Leibold und Mechthild Bening und allen *Freunden* danke ich für ihr herzliches Willkommen in Schwerin, ihr unermüdliches Engagement für die Duchamp-Forschung und die Organisation der Abschlussveranstaltung im November 2013. Ich danke Dr. Dirk Blübaum für die wunderbare Möglichkeit, im *Staatlichen Museum Schwerin* am Original forschen zu können. Dr. Gerhard Graulich, Dr. Kornelia Röder und Dr. Katharina Uhl vom *Duchamp-Forschungszentrum* gilt mein herzlicher Dank für die intensive Begleitung meines Projektes, das Privileg, an ihrem Wissen teilhaben zu dürfen und die vielen Forschungsperspektiven, die sie mir durch ihre unermüdliche Unterstützung eröffnet haben. Prof. Dr. Kornelia von Berswordt-Wallrabe danke ich für die vielen Inspirationen, die mir unser Treffen gegeben hat. Auch möchte ich mich bei Heidemarie Otto, Volker Griefing und Anselm Ebmeyer bedanken, die in den unterschiedlichsten Belangen mein Projekt unterstützt haben. Ich danke Frau Prof. Dr. Ursula Frohne, die mein Dissertationsprojekt, aus dem heraus dieses Forschungsvorhaben entstanden ist, intensiv begleitet. Schlussendlich gilt mein Dank Everett Forrest Mason, der meinen englischen Text geduldig überarbeitet hat und Johanna Neuburger, die diese Publikation gestaltet hat.

Acknowledgements

Without the support of the *Friends of the Staatliches Museum Schwerin e.V.*, my research on Duchamp's exhibition practice, Readymades, and first journey to New York would have been impossible. I extend a special thank you to Brigitte Feldtmann, who supports young scholars and expanded her support into a cordial alliance with me. I am grateful to Anne Leibold, Mechthild Bening, and all the other *Friends* for their welcoming manner in Schwerin, their commitment to aiding Duchamp scholarship, and the organization of my lecture in Schwerin, November 2013. I thank Dr. Dirk Blübaum who allowed for the wonderful experience to research and work at the *Staatliches Museum Schwerin* with its many originals and secondary materials. I am grateful to the *Duchamp Research Center*: Dr. Gerhard Graulich, Dr. Kornelia Röder and Dr. Katharina Uhl. It was a privilege to have their great expertise and shared valuable knowledge available to me. By them I was assisted in every aspect of my research and encouraged towards many new prospects in my work. I extend my thanks to Prof. Dr. Kornelia von Berswordt-Wallrabe for the inspirations our meeting gave to me. I would like to also thank Heidemarie Otto, Volker Griefing and Anselm Ebmeyer, whose various services proved crucial. I thank Prof. Dr. Ursula Frohne who tirelessly supports my dissertation project out of which this research derived. Finally, I thank Everett Forrest Mason, for his patience in the editing of the English texts, and Johanna Neuburger, who designed the book before you now.

Vorwort

Mit *Lecture notes* initiiert das *Duchamp-Forschungszentrum* Schwerin eine neue Publikationsreihe, die den Wissenschaftsdiskurs rund um Marcel Duchamp befördern möchte. Dieses Wissenschafts- und Kommunikationsmedium verfolgt die Intention, aktuelle Forschungen zum Werk von Marcel Duchamp in Umlauf zu bringen und somit der internationalen Duchamp-Forschung zur Verfügung zu stellen.

Lecture notes öffnet sich vor allem interdisziplinären Ansätzen der Duchamp-Forschung. Studien, Aufsätze, Vorträge, Untersuchungen, Fragestellungen, wissenschaftliche Paper werden in dieser zweisprachigen Reihe publiziert. Parallel wird ein Download auf der Web-Site des *Duchamp-Forschungszentrums* bereitgestellt, so dass unmittelbar nach Erscheinen der Publikation der entsprechende Aufsatz allen Interessierten zugänglich ist.

Lecture notes startet mit dem Aufsatz von Katharina Neuburger, der zweiten Stipendiatin am Schweriner *Duchamp-Forschungszentrum*. Der Aufsatz *Marcel Duchamp, New York und das Readymade 1912–1917* basiert auf ihrem Vortrag *Die Unsichtbaren Dinge: Marcel Duchamps Ausstellungspraxis in New York*, den sie 2013 im Rahmen der von den *Freunden des Staatlichen Museums Schwerin e.V.* ausgerichteten Rendezvous-Reihe hielt. Marcel Duchamps Ausstellungspraxis in New York bildet auch einen Teil ihrer Dissertation, die von Frau Prof. Dr. Ursula Frohne an der Universität Köln betreut wird.

Katharina Neuburgers Aufsatz stellt neue Erkenntnisse und Strategien zur „Sichtbarmachung“ der Readymades durch Marcel Duchamp im Kunstkontext vor. Sie zeigt die Unterschiede auf zwischen den Kulturen Frankreichs, dem Herkunftsland des Künstlers, und den Vereinigten Staaten von Amerika, dem Ankunftsland von Marcel Duchamp. Dabei verweist sie auf das völlig andere Verständnis in Frankreich des in den USA gefeierten technologischen Fortschritts. Die von Duchamp im US-amerikanischen Alltag erlebte Kultur wird ihm, so Katharina Neuburgers These, unmittelbar zum „Thema seiner Arbeit“. Der Aspekt von Bewegung und Mobilität als Inspirationsquelle der Moderne

findet in ihren Ausführungen im Zusammenhang mit den von Duchamp erfundenen Readymades eine neue Bewertung.

Die *Armory Show*, auf der Marcel Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* gezeigt wurde, ließ Duchamp über Nacht auch in Amerika bekannt werden und bildet zugleich den Ausgangspunkt für die von Duchamp entwickelten Strategien, um seine Readymades in den Kunstkontext einzuführen. Diese legendäre Ausstellung, die dem Konzept der modernen Industrieausstellung folgt, markiert den ersten Schritt in Richtung Readymade. Mit dieser These sowie der Maxime ‚No Jury No Prizes‘ hinterfragt Katharina Neuburger die Geburtsstunde der Readymades neu. Die Präsentation der Werke im Atelier des Künstlers stellt für sie sodann eine wesentliche Strategie zur „Sichtbarmachung“ der Readymades dar. Dieser als Labor und Ausstellungsraum fungierende Raum ist für die Autorin im herkömmlichen Sinne zwar kein öffentlicher Ort, er verlässt allerdings durch die Fotos, die Duchamp davon anfertigen ließ, die ausschließlich private Sphäre. Diese subtile und scheinbar nebensächliche Form der Visualisierung der Readymades führt zudem zu der Erkenntnis, dass Duchamp sie von vornherein als Gruppe und nicht als einzelne Werke konzipierte – wie es sich später in den Schachteln manifestiert. Im Diskurs um die Inszenierung der *Fontäne* gelingt es Katharina Neuburger, die Strategie des Sichtbarwerdens der Readymades und deren definitive Überführung in den Kunstkontext auf erhellende Weise darzulegen. In diesem Transformationsprozess ist die Kombination von Zufall und Kalkül bewusst eingesetzte Strategie im Spiel. Katharina Neuburger aktiviert die Debatte über die Entstehung der Readymades auf erfrischende Weise und erläutert Duchamps revolutionäre Antwort auf die von ihm formulierte Frage: „Kann man Werke schaffen, die keine Kunst sind?“.

Die Herausgeber

Foreword

Lecture notes is a new publication series initiated by the *Duchamp Research Center* Schwerin to advance scholarly discourse around Marcel Duchamp. As a medium of science and communication, the series is intended to circulate recent scholarship on the work of Marcel Duchamp and make it available to the international Duchamp research community.

Lecture notes particularly welcomes interdisciplinary approaches to Duchamp scholarship. Studies, essays, lectures, research, surveys, and scholarly papers will be published in this bilingual series. In parallel on the *Duchamp Research Center's* website, corresponding essays will be made available as downloads directly after the publication for those who are interested.

Lecture notes commences with an essay by Katharina Neuburger, the second recipient of the fellowship from the *Duchamp Research Center* Schwerin. The essay *Marcel Duchamp, New York, and the Readymade 1912–1917* builds upon work Ms. Neuburger presented in her lecture *The Things Unseen: Marcel Duchamp's exhibition practice in New York*, held in Fall 2013 as part of the lecture series *Rendezvous*, organized by the *Friends of the Staatliches Museum Schwerin e.V.* Marcel Duchamp's exhibition practice is also a topic of her dissertation, supervised by Prof. Dr. Ursula Frohne at the University of Cologne.

Katharina Neuburger's essay introduces new findings on the strategies Marcel Duchamp utilized to make his Readymades "visible" in the art environment. Ms. Neuburger contrasts the culture of France, the artist's country of origin, and the United States, the artist's adopted country during the period treated here. She thus refers to the completely different understandings in France and the United States of this era's celebrated technological progress. Culture as experienced by Duchamp in his American every-day life, according to Ms. Neuburger's thesis, becomes directly linked to the "subject of his work." The aspect of movement and mobility as a source of inspiration for the Modern is re-evaluated in the context of Duchamp's invention of the Readymades.

The *Armory Show*, where Marcel Duchamp's *Nude, Descending a Staircase, No. 2* was displayed, not only made Duchamp an overnight celebrity but was also the starting point of Duchamp's developing strategies for the introduction of his Readymades into the art scene. This legendary exhibition, following in the tradition of the modern industrial expositions, is a first step towards the Readymades. Via this thesis and a reconsideration of the motto 'No Jury No Prizes,' Ms. Neuburger explores the birth of the Readymade in a new way. She further argues that the presentation of works in the artist's studio was an essential strategy for making the Readymades "visible." This space, as both a laboratory and an exhibition space, though not considered by the author to be conventionally public, left the purely private sphere via the photographs that Duchamp allowed to be taken of it. This subtle, seemingly arbitrary form of making the Readymades visible leads to the conclusion, later confirmed by the artist's handmade 'boxes' that Duchamp had conceived them from the beginning as groupings and not as singular works. Within the discourse surrounding the *Fountain*, Ms. Neuburger succeeds in showing the strategy of making the Readymades visible and in describing their definitive transfer into the art environment. Within this process the combination of chance and planned calculation becomes a consciously staged strategy. Ms. Neuburger activates the discourse of the invention of the Readymades in a refreshing way and suggests that Duchamp found a revolutionary answer to his own question "Is it possible to create works that are not art?"

The Editors

Marcel Duchamp
New York
und das Readymade

1912–1917

Das Readymade als amerikanisches Ausstellungsstück

Als Marcel Duchamp zum ersten Mal nach New York reiste, überlagerten sich zwei bis dato vollkommen unabhängige, kulturelle Ebenen: das Werk des jungen, französischen Künstlers einerseits und andererseits die amerikanische, modernistische Kunsttradition mit ihrer Ausstellungspraxis.¹ Das Aufeinanderprallen dieser zwei Ebenen forderte die modernistische Bewegung in den Vereinigten Staaten heraus und schuf neue Möglichkeiten für Duchamps innovative Kunstpraxis, die am unmittelbarsten in seinen Readymades zum Ausdruck kam.

Kunsthistoriker haben sich bisher hauptsächlich auf einige spezifische Ereignisse im Zusammenhang mit Duchamps früher New Yorker Zeit beschäftigt wie beispielsweise seine Teilnahme an der *Armory Show* 1913 oder die Ausstellung seiner *Fontäne* im Jahr 1917. Die *Armory Show* machte Duchamp mit Hilfe der kontroversen Diskussionen um das Bild *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* berühmt; die *Fontäne* öffnete den Kunstraum für seine Innovation, die Readymades. In historischen Untersuchungen wird Duchamps Schaffen meist als Teil eines genuin europäischen Werks interpretiert, obwohl die Verbindungsstücke zwischen diesen Ereignissen buchstäblich auf amerikanischem Grund liegen – in der Stadt, in der beide Begebenheiten stattfanden, und dem Umfeld, das von den Künstlern der modernistischen Bewegung dort geschaffen worden war. Marcel Duchamp nutzte und weitete die gegebenen Ausstellungsstrukturen der modernistisch-amerikanischen Kunst aus.

Seine handschriftliche Notiz, die in der *Weißer Schachtel* reproduziert wurde und wie folgt lautet: „Peut on faire des œuvres qui ne soient pas d’art“ – „Kann man Werke schaffen, die nicht Kunst sind?“² ist der Schlüssel beim Nachvollziehen von Duchamps Bewegungen zwischen den Geschehnissen der Jahre 1912 und 1917. Seine Antwort auf diese Frage wird in dieser Zeitspanne und inmitten der erwähnten Kulturebenen zu finden sein. Was folgt ist der Versuch, Duchamps Ideen zu restituieren und sie mit Blick auf die Bedingungen der Möglichkeiten zu betrachten, welche die Kunstszene New Yorks in ihren Ausstellungen anzubieten hatte.

¹ Moderne Künstler: Maler der europ. Gruppierungen wie z.B. Kubismus und Futurismus; Modernisten: progressive, amerik. Maler, stilistisch unabhängig von Gruppierungen.

² Duchamp, Marcel: In the Infinitif / The White Box, New York 1966.

Der zeitgenössische Künstler

Die Geschichte von Duchamp und den Vereinigten Staaten von Amerika begann in Paris mit der Rücknahme seines Bildes *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* aus einer Ausstellung (**Abb. 1**). Im Januar des Jahres 1912 hatte Duchamp diese zweite Version eines Aktes in kubistischer Manier fertiggestellt, der – wie im Titel beschrieben – in Bewegung zu sehen ist. Den deskriptiven Titel hatte er auf die Leinwand geschrieben und betonte so die recht eigenwillige Buchstäblichkeit des Motivs. Duchamp reichte das Bild und eine Zeichnung zur 28. Ausstellung der *Société des Artistes Indépendants* ein, die vom 20. März bis zum 16. Mai dauerte. Der Katalog der Ausstellung führt zwei Arbeiten unter den Nummern 1001 und 1002 auf: *Nu descendant l'escalier* und *Dessin*,³ wobei der *Akt* bekanntlich dort nie ausgestellt wurde.

Das übergeordnete Interesse an dem sich bewegenden Körper war für die Kubisten, die eine wichtige Rolle bei der Organisation der Ausstellung spielten, problematisch, da eine gegnerische Gruppierung Moderner Maler, die Futuristen, erst kurz zuvor ihr erfolgreiches Debüt in Paris mit der Ausstellung *Les Peintres Futuristes Italiens* in der Galerie *Bernheim Jeune* gefeiert hatte. Die Manifeste der Italiener wurden seit 1910 international diskutiert, sogar die *New York Times* besprach sie.⁴ In ihnen wurde unter anderem die Frage thematisiert, wie man Bewegung auf die zweidimensionale Fläche der Leinwand übertragen könne. Die strikten Anschauungen, die die Futuristen in Bezug auf Bewegung formuliert hatten, waren möglicherweise bei den Kubisten noch präsent, als letztere Duchamp dazu aufforderten, entweder den Titel des Bildes zu ändern oder den *Akt* freiwillig aus der Ausstellung zu nehmen.⁵ Duchamp

nahm keine Veränderungen am Bild vor. In einem Interview viele Jahre nach dem Vorfall erzählte er, wie er die Arbeit aus der Ausstellung genommen habe, um sie, ohne es mit irgendjemandem abzusprechen, in einem Taxi zurück in sein Atelier zu bringen. Außerdem erwähnte er, nach diesem Vorkommnis sein Interesse für Gruppierungen endgültig verloren zu haben, besonders an den Modernen Zirkeln mit ihren restriktiven Programmen.⁶ *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* durchkreuzte nicht nur eine Moderne Gruppierung im Paris der Zeit: Das Hauptmotiv des sich bewegenden Aktes war sowohl für die formulierten Ideen der Kubisten heikel⁷ als auch für die Futuristen, die sogar ein Moratorium gegen Aktdarstellungen als Malkonvention gefordert hatten.⁸

Obwohl es scheint, als teilte Duchamp gewisse Interessen mit den Modernen Malern: Fortschritt, das moderne Leben und die Übertragung von Mechanismen auf die Oberfläche der Leinwand, ist dem nicht so. Während seine kubistischen Kollegen diese Ideen in abstrakte und ästhetische Darstellungen mit strikten Formvorgaben transformierten, war Duchamp deutlich buchstäblicher an den Quellen kultureller Einflüsse interessiert und deutlich weniger an Einschränkungen in seinem Umgang damit. Mit anderen Worten: während sich die Modernen Maler in Paris oftmals in Abgrenzung der jeweils anderen Gruppierung und durchgängig in Abgrenzung zur akademischen Malerei definierten, bestand ihre Verarbeitung zeitgemäßer, technologischer Innovationen lediglich aus Darstellungen abstrahierter Ideen derselben, während Duchamp diese Art der Errungenschaften zu einem motivisch-ästhetischen Bestandteil seiner Arbeit machte. Der *Akt* zeigt nicht nur ein Bewusstsein jüngster Neuheiten wie die der Chronofotografie von Étienne-Jules Marey oder den fotografischen

³ Société des Artistes Indépendants (Hrsg.): Catalogue de la 28e exposition de la Société des Artistes Indépendants, Quai d'Orsay Pont de l'Alma Paris 1912.

⁴ Anon.: Futurists Condemn Nudity in Painting. Men Who Urged Factories Instead of Palaces for Venice Issue Another Manifesto, in: *New York Times*, New York 20. August 1911.

⁵ Stauffer, Serge: Marcel Duchamp. Interviews und Statements, hsg. von Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart 1992, S. 143, zitiert in: Friedel, Helmut und Thomas Girst, Matthias Mühlhling, Felicia Rappe (Hrsg.): Marcel Duchamp in München 1912, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2012, S. 121.

⁶ Duchamp in einem Interview mit Calvin Tomkins. Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp. Eine Biographie, München & Wien 1999, S. 101.

⁷ Während Pablo Picasso und Georges Braque die ästhetischen Richtlinien für den Kubismus festlegten, sind es Albert Gleizes, Jean Metzinger und Guillaume Apollinaire, die die theoretischen Anliegen des Kubismus formulierten. Zu den einflussreichsten ihrer Texte zählen: Metzinger, Jean: Note sur la peinture, in: *Pan*, Paris Oktober/November 1910, S. 65–66; Apollinaire, Guillaume: Du sujet dans la peinture moderne, in: *Les Soirées de Paris*, Paris 1. Februar 1912; Gleizes, Albert und Jean Metzinger: *Du Cubisme*, Paris 1912.

⁸ Boccioni, Umberto: La pittura futurista: manifesto tecnico, in: *Poesia*, Mailand, 11. April 1910.

Studien von Eadweard Muybridge und Thomas Eakins, sondern repräsentierte eine besonders buchstäbliche Übertragung der Ästhetik dieser Experimente ins Bild. Mit *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* fand die Ästhetik neuer Technologien eine unmittelbare, zeitgenössische Ausdrucksform. Der Maler Duchamp schien eher ein zeitgenössischer als ein Moderner Künstler zu sein.

Als die Kubisten ihre Meinung gegenüber Duchamps Arbeit deutlich gemacht hatten, indem sie nahelegten, den *Akt* aus der Ausstellung zu nehmen, wurde es für den Künstler notwendig, Distanz zwischen sich und die restriktiven Regeln der Modernen Kunst zu bringen. Glücklicherweise hatte Duchamp Max Bergman getroffen, einen Kollegen, den er einen „Kuhmaler“ nannte:

Damals wäre ich irgendwo hingegangen. Wenn ich ausgerechnet nach München ging, so deshalb, weil ich in Paris einem Kuhmaler begegnet war [...], und als dieser Kuhmaler sagte: ‚Geh‘ nach München‘, stand ich auf und ging dorthin [...].⁹

Duchamp nahm den Vorschlag des deutschen Malers an – ungeachtet der Ironie, vom Zentrum der Modernebewegung weg und freiwillig in die Peripherie zu ziehen. Er verbrachte seinen Sommer von 1912 in München, wo er Zeit hatte, neue Einflüsse in seine Arbeit aufzunehmen. Er besuchte die *Bayerische Gewerbeschau*,¹⁰ die viele neue Aspekte in sein Werk einführte. Ähnlich wie auf den Weltausstellungen wurden auf Messen viele unterschiedliche Kulturgüter gemeinsam mit Waren und technologischen Neuheiten ausgestellt. Mit Hilfe von Ausstellungstechniken, die viel erlaubten und alles ausstellbar machten, wurde eine Ästhetik geschaffen, die ‚high‘ und ‚low‘ non-hierarchisch zusammenführen konnte – eine Tendenz, die bereits in Duchamps *Akt* zum Tragen kam und sich in den Münchner Arbeiten weiter ausprägte.

⁹ Russell, John: Exile at large. Interview, in: Sunday Times London, 9. Juni 1968, S.54, zitiert in: siehe Anm. Nr. 5, S. 11.

¹⁰ Die Bayerische Gewerbeschau, die Duchamp besucht, findet von Mai bis Oktober 1912 statt. Hier: Molderings, Herbert: Die Entdeckung des geistigen Sehens. Marcel Duchamp in München 1912, in: ebd., S.26ff.

In seinen Graphit- und Tuschezeichnungen von 1912, die als erste Entwürfe für sein *Großes Glas* zu gelten haben, werden Strukturen sichtbar, die sowohl buchstäbliche als auch metaphorische Mechanismen darstellen wie zum Beispiel in *Erste Recherche für: Die Braut von den Junggesellen nackt entblößt (Mechanismus der Scham / Mechanische Scham)*. Der Ausdruck ‚Maschine‘ wird dabei sowohl als spezifisches Objekt als auch als Metapher eingesetzt. Im Zentrum der Zeichnung befindet sich eine weibliche Figur, der ‚Mechanismus der Scham‘, der von bewaffneten Junggesellen umkreist wird. Formal gesehen, ist es eine ungewöhnliche Zeichnung, die von ikonographischen und historischen Motiven durchsetzt ist und nun auch Duchamps persönliche Ikonografie einführt.

In München konnte Duchamp seine Inspirationsquellen ausweiten und einen zeitgenössischen Stil entwickeln, ohne seine Ideen zugunsten der Einschränkungen der Moderne-Gruppierungen aufopfern zu müssen. Andererseits brach er seine Kontakte nach Paris nicht ab. Als Guillaume Apollinaire nach München schrieb, um ein Portrait von Duchamp für die Publikation *Les Peintres Cubistes*¹¹ einzufordern, wählte Duchamp einen stadtbekanntem Fotografen, um pflichtbewusst ein Fotoportrait von sich nach Frankreich schicken zu können. Er wollte seine Stellung als Künstler nicht aufgeben. Nach seiner Rückreise nach Paris im Herbst desselben Jahres wird *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* in der *Section d'Or* ausgestellt – „diesmal ohne Widerspruch“.¹²

¹¹ Apollinaire, Guillaume: *Les Peintres Cubistes: meditations esthétiques*, Paris 1913.

¹² Übersetzung d. A., Marcel Duchamp zitiert in: d'Harnoncourt, Anne und Kynaston McShine (Hrsg.): *Marcel Duchamp, Museum of Modern Art New York 1973*, S.258.

Die Armory Show

Nur einige Monate nach seiner München-Reise machte die *Armory Show* Marcel Duchamp berühmt. Viele Dokumente und Materialien wurden diskutiert und publiziert, seit die offiziell als *International Exhibition of Modern Art* betitelte Ausstellung am 17. Februar 1913 in New York eröffnet wurde. Kunsthistoriker und Wissenschaftler aus vielen Bereichen haben seither alte Diskurse aufgegriffen und neu geformt. Duchamps berühmter *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* bildet oft einen Aspekt des allgemeinen Interesses an der Ausstellung (**Abb. 2**). Zum 50. Jubiläum der Ausstellung erlebte die Diskussion um seinen Einfluss auf die Moderne und modernistische Kunst mit einer an unterschiedlichen Orten in New York sowie am *Munson-Williams-Proctor Institute, Museum of Art*, stattfindenden Ausstellung und Milton Browns berühmter Publikation desselben Jahres einen neuen Höhepunkt.¹³ Im Jahr 2013 erweiterten Publikationen wie *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*¹⁴ oder Symposien wie *L'Armory Show à 100 ans*¹⁵ den Stand der Forschung um neues Material. Heute kann man behaupten, dass nahezu alle Archivalien veröffentlicht vorliegen und für den Wissenschaftler und Interessierten gleichermaßen zugänglich sind.

Mit einer derartigen Übersichtslage über die verfügbaren Diskussionen um die *Armory Show* erscheint es erstaunlich, dass bisher nahezu keine Verbindung zwischen den ausgestellten Werken der Show und ihrem Platz innerhalb der sozio-kulturellen Strukturen in den Vereinigten Staaten zu dieser Zeit hergestellt wurde. Obwohl explizit gesellschaftliche und urbane Einflüsse anerkannt werden, neigen Wissenschaftler heute dazu, die Verbindung der kulturellen Strukturen und ihrer Repräsentation in Ausstellungsformaten zu meiden – die ‚geplante Stadt‘ wäre dabei die dominanteste Form des Zusammen-

spiels beider Aspekte. Daher haben die meisten der jüngeren Diskurse den amerikanischen Modernismus von seinen ästhetischen Ursprüngen abgetrennt, die in der Zeit zu finden sind, als die Gesellschaft der ‚Neuen Welt‘ sich in eine moderne Industriegesellschaft umformte. Dieser Prozess spiegelt sich visuell am stärksten in den neuen Stadtstrukturen und Landschaftsprojekten wider, die Schlüsselmomente in der ästhetischen Kulturbewegung der Vereinigten Staaten darstellen. Beginnend mit Pierre Charles L'Enfants Stadtplanung für George Washington im Jahr 1791 wurde die geplante Stadt zur perfekten Metapher der Gesellschaftsvorstellungen und repräsentierte ein konservatives Verständnis von Harmonie, Einheit und Fortschritt. Eine Stadt hielt demnach nicht nur Komfort für ihre Bewohner bereit, sondern war auch die Verbildlichung der Annehmlichkeiten einer vorherrschenden Kultur im Werden, da „[...] kein Element bürgerlicher Annehmlichkeit, Schönheit und Zierde fehlte. Die gesamte Stadt wurde als Einheit angesehen und diese Einheit sollte in einer Form entstehen, die von keiner existierenden Stadt überboten werden würde.“¹⁶

Die Weltausstellungen in den Vereinigten Staaten addierten zu der Metapher der Stadt als Darstellung einer vereinigten Kultur das wörtlich zu nehmende Symbol der Stadtstruktur als Ausdruck von wirtschaftlicher und kultureller Macht. Darüber hinaus repräsentierten erst die Weltausstellungen von 1876 in Philadelphia und dann im Jahr 1893 in Chicago, über die oben genannten kulturellen Errungenschaften der Vereinigten Staaten hinaus, erste Plattformen für nationale Kunstausstellungen. Die *Armory Show* steht in der Tradition der Repräsentationsmodi amerikanischer Weltausstellungen und ihren nationalen Kunstpräsentationen.

Doch auch ökonomische Aspekte spielten eine wesentliche Rolle für die *Armory Show*, die sie von einer nationalen Ausstellung in eine internationale verwandelte. Der im Jahr 1913 vollkommen unterentwickelte Kunstmarkt für zeitgenössische Kunst in New York wird oft von Wissenschaftlern übersehen.

¹³ Brown, Milton: *The Story of the Armory Show*, New York 1988, S. 333.

¹⁴ Kushner, Marilyn Satin, Kimberly Orcutt, Casey Blake (Hrsg.): *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, Historical Society New York, 2013.

¹⁵ *L'Armory Show a cent ans*, Symposium at the Musée d'Orsay, Symposium, 6.–7. Dezember 2013, in Zusammenarbeit der New York Historical Society und der Terra Foundation.

¹⁶ Übersetzung d. A., Burnham, Daniel und Edward Bennett, Charles Moore (Hrsg.): *Plan of Chicago*, New York 1993, S. 23. Erstveröffentlichung 1908 durch den Commercial Club of Chicago.

Diese Tatsache kann erste grundlegende Antworten vieler Fragen in Bezug auf Entscheidungen der Organisatoren der *Armory Show* geben. Marilyn Satin Kushner beispielsweise, Herausgeberin von *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, erwähnt in ihren Ausführungen nicht, dass die Notwendigkeit, den Markt für zeitgenössische Malerei in Amerika zu stärken, ausschlaggebend für die Antwort auf die Frage war, ob die Europäische Moderne in die Ausstellung einbezogen werden sollte.¹⁷

Darüber hinaus war die *Armory Show* bekanntermaßen für Duchamps Karriere ein wichtiges Ereignis. Sie machte ihn nicht nur in den Vereinigten Staaten berühmt, sondern verhalf ihm auch dazu, als Künstler anerkannt zu werden und sich dadurch von seiner einengenden Umgebung der Pariser Gruppen zu lösen. Als Ursache dieser neu gewonnenen Stellung war die *Armory Show* Duchamps erster Schritt in Richtung Readymades – ein ebenfalls unbeachteter Aspekt seiner frühen Künstlerkarriere. Obwohl man zu Recht behaupten könnte, dass die Forschung über die Ausstellung alles vorhandene Material verfügbar gemacht hat, bleiben viele Fragen offen, und Duchamps Bewegungen in New York sind gerade durch das definiert, was die genannten Diskurse versäumt haben zu untersuchen. Genau an diesen Punkten setzt das hier vorliegende Forschungsvorhaben an und verortet damit die Entstehung der Readymades und ihre Sichtbarmachung in Duchamps Eintauchen in die Tradition der amerikanischen Ausstellungspraxis.

Die *Armory Show* wurde von einer neu gegründeten Künstlervereinigung, der *Association of American Painters and Sculptors*, ausgerichtet (**Abb. 3**). Unter der Leitung von Arthur B. Davies und mit Hilfe von Walt Kuhn und vielen anderen Mitgliedern wurden internationale Exponate aus der zeitgenössischen Kunst für die Ausstellung zusammengestellt. Walter Pach, ein Kenner der Modernen Kunst aus Europa, der auch gute Verbindungen zu seinen amerikanischen Kollegen unterhielt, half viele der progressiveren Arbeiten aus

¹⁷ Hier: Kushner, Marilyn Satin: A Century of the Armory Show: Modernism and Myth, in: Kushner Marilyn and Kimberly Orcutt, Casey Blake (Hrsg.): *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, Historical Society New York 2013, S. 13.

Europa zu organisieren, da die Ausstellung sowohl als Übersichtsausstellung geplant wurde, die alle vorhandenen Stilbewegungen zeigen sollte, als auch als Versuch angelegt worden war, einen Markt für zeitgenössische Kunst in den Vereinigten Staaten zu etablieren.¹⁸

Im Jahr 1913 existierte in Paris bereits ein florierender Markt für Moderne Kunst. Sammler nahmen die formalen Merkmale der verschiedenen Stilrichtungen, die *Ismen*, als Markenzeichen, was die Entwicklung dieses Marktes deutlich förderte. Die Modernisten in den Vereinigten Staaten hatten auf der anderen Seite diese Stilschulen mit ihren markanten, formalen Stilmerkmalen nicht, und es mangelte daher an unterstützenden Sammlern. Bekannte amerikanische Gruppierungen wie die der Realisten, oft als *Ashcan School* bezeichnet, hatten sich nicht wegen einer ihnen gemeinsamen Bildsprache zusammengefunden, sondern vornehmlich aus einem Interesse heraus gemeinsam auszustellen. Stilistisch sehr unterschiedlich definierte das Motto ‚No Jury No Prizes‘¹⁹ ihre geteilte Vorliebe für eine inklusive Ausstellungspraxis seit dem Ende des 19. Jahrhunderts.

1913 hatte diese non-exklusive Ausstellungstradition erst wenige Sammler angezogen, und es erschien der *Association* notwendig, die eigene nationale Kunstpraxis in die Traditionslinie europäischer Kunst mit ihrem etablierten Markt für zeitgenössische Kunst zu überführen. Die *Armory Show* wurde nicht nur in der Tradition von ‚No Jury No Prizes‘ angesiedelt, sondern war ein gezielter Versuch, eine Kunstgeschichte zu entwickeln, die die amerikanischen Modernisten in die Erzählung der Modernen Malerei einschließen würde. Walt Kuhn betonte in diesem Sinne die *Association* als eine „große, breitgefächerte, liberale Organisation, die alle Arten von Kunst miteinschließt, auch die, die ich

¹⁸ Vgl. die Sitzungsprotokolle: Meetings minutes, 19. Dezember 1911. Walt Kuhn Family papers and Armory Show records, 1859–1978, bulk 1900–1949. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹⁹ No Jury No Prizes ist ein Motto, das in den Vereinigten Staaten an das französische Vorbild der Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, etc. seit dem Ende des 19. Jahrhunderts angelehnt ist. Bereits die Akademien, zum Beispiel die New Yorker National Academy of Design, organisierten ihre ersten Ausstellungen wenn nicht explizit unter dem Motto, dann doch deutlich als inklusive Künstlerausstellungen.

nicht mag, aber das Publikum interessiert“.²⁰ Auf diese Weise sollte die ‚No Jury No Prizes‘ Tradition aufgenommen und dennoch Sammler interessiert werden.

Während der Vorbereitungen für die Ausstellung erstellte Arthur B. Davies ein Schaubild, das in der Märzausgabe von 1913 in der Zeitschrift *Arts and Decoration* erschien und sowohl das Verständnis der Organisatoren von der europäischen Moderne als auch den Platz des amerikanischen Modernismus in dieser Traditionslinie darstellte.²¹ Das Diagramm ist eine Übersichtsdarstellung dieser ‚neuen‘ Geschichte von Moderner und modernistischer Kunst. Nur eine Stilbewegung, der Futurismus, lehnte es ab, in New York auszustellen. In Bezug auf eine Teilnahme an der *Armory Show* schrieb Filippo Marinetti in einem Brief an die Organisatoren, dass „[...] die Anwesenheit der Futuristen dort in der Gesellschaft derart vieler unterschiedlicher Trends nur die bereits in Europa wuchernde Verwirrung erhöhen [...]“ würde.²² Vermutlich waren die Organisatoren darüber nicht weiter vergrämt: Die tabellarische Darstellung von Davies beschreibt die Futuristen lediglich als „feeble realists“²³ – schwache Realisten.

Durch Pachs Vermittlung wurde Duchamp eingeladen, sich mit vier Arbeiten an der *Armory Show* zu beteiligen. Dies sind namentlich: Das Ölbild *Porträt von Schachspielern* aus dem Jahr 1911, *Der König und die Königin, umgeben von schnellen Akten*, sowie *Trauriger Junger Mann im Zug* und *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* – letztere drei aus dem Jahr 1912. Pach erinnert sich in seiner autobiografischen Publikation *Queer Thing, Painting* daran, wie er durch *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* auf Duchamp aufmerksam

²⁰ Übersetzung d. A., Walt Kuhn in einem Brief an Vera Kuhn, 15. Dezember 1911. Walt Kuhn Family papers and Armory Show records, 1859–1978, bulk 1900–1949. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²¹ Arthur B. Davies erarbeitet ein sog. Explanatory Statement und das Diagramm. Davies, Arthur B.: *Arts & Decoration*, März 1913, S. 149–150.

²² Übersetzung d. A., Filippo Marinetti in einem Brief, Privatarhiv Padua, Besitz von Ester Coen, Rom, zitiert in: Perlmann., Bennard B.: *The Lives, Loves, and Art of Arthur B. Davies*, Albany 1999, S. 219.

²³ Davies, Arthur B.: *Arts & Decoration*, März 1913, S. 150.

geworden war, als dieser das Bild schließlich im Oktober 1912 in Paris auf der *Section d'Or* ausstellen konnte. Dort begann sich Pach für den von den drei Duchamp-Brüdern am wenigsten bekannten zu interessieren – gerade wegen der Unterschiede des *Aktes* zu den anderen kubistischen Arbeiten in der Ausstellung.²⁴

Raum I der *Armory Show* beherbergte neben Marcel Duchamps Arbeiten solche von Alexander Archipenko, Georges Braque, Robert Delaunay, Raymond Duchamp-Villon, Albert Gleizes, Fernand Léger, Francis Picabia, Pablo Picasso und Roger de la Fresnaye (**Abb. 4**). Eine erst kürzlich entdeckte Abbildung, die am 17. Februar 1913 in der *New-York Tribune* gedruckt worden war, zeigt eine Ausstellungsansicht, in der Duchamps Bild *Trauriger Junger Mann im Zug* gemeinsam mit Gleizes' Arbeit *Mann an einem Balkon* und Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* zu sehen ist.²⁵ Flankiert von Raymond Duchamp-Villons großformatiger Arbeit *Kubistisches Haus* aus dem Jahr 1910 und *Familienleben* von Alexander Archipenko aus dem Jahr 1912, reiht sich der *Akt* in das Vielerlei der Werke ein – die kuratorischen Strukturen des Raumes heben *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* nicht extra hervor.

Obwohl eine große Zahl unterschiedlicher Arbeiten gezeigt wurde, gab es keinen Ausstellungsraum in der *Armory Show*, der eine ähnlich stringente oder ästhetisch einheitlichere Agenda aufgewiesen hätte. In kürzester Zeit wurde Raum I einer der bekanntesten Teile der Ausstellung, und die Besucher standen vor den Exponaten Schlange. Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* wiederum wurde zu dem bekanntesten Bild der Kubisten. Die unkonventionelle Entscheidung, den deskriptiven Titel auf die Leinwand zu schreiben, war einer der Gründe, weshalb Duchamps Arbeit so viele Besucher anzog. Ein Kritiker ging so weit zu fragen: „Kann man annehmen, dass die Menschenmengen, die sich vor Marcel Duchamps ‚Akt eine Treppe herabsteigend‘ in der Armory ansammeln,

²⁴ Pach, Walter: *Queer Thing, Painting: Fourty Years in the World of Art*, New York 1938, S. 156.

²⁵ Installationsansicht des kubistischen Raums, 1913 Armory Show, veröffentlicht in der *New-York Tribune*, 17. Februar 1913, S.7. Walt Kuhn Family papers and Armory Show records, 1859–1978, bulk 1900–1949. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

nur halb so groß wäre, wenn es einen weniger anregenden Titel hätte?“²⁶ Auch die Repräsentation von Bewegung, die Verwendung kubistischer Methoden, um neue Sichtbarkeiten von Dimensionen ins Bild zu übertragen, die tonale Farbgebung – all diese formalen Qualitäten wurden von den Besuchern wahrgenommen und kontrovers diskutiert.

Am Ende der Ausstellung war über das Gemälde in Zeitungen gelacht worden, und führende Kritiker hatten es besprochen. Duchamps Arbeit tauchte in unterschiedlichen Formen in Kinderbüchern und Magazinen auf. Sein Name war in aller Munde. Es war eine ruhmreiche Einführung von Duchamps Werk in die amerikanische Kunstszene. Die *Armory Show* hatte ihn zum „The Man of the Nude“ gemacht, zum „Mann des Aktes“²⁷ und seine vier ausgestellten Bilder wurden nicht nur verkauft, sondern gingen sogar an die wenigen namhaften Sammler der Zeit: Arthur J. Eddy, Frederic C. Torrey und Manierre Dawson.²⁸ Die Ausstellung war ein großer Erfolg für Duchamp.

Ich gehe nicht nach New York, ich verlasse Paris.²⁹

Das Jahr 1913 war für Duchamp von Reisen und Freizeit bestimmt. Er verbrachte nicht nur seinen Sommer mit seiner Schwester Yvonne in England, sondern besuchte auch die Großstadt London und im September Yport. Was nach dem Erfolg für Duchamp folgte war ein kultiviertes *Ennui* und kann als eine Zeit beschrieben werden, in der er so produktiv war wie nötig und so wenig tat wie möglich. In einem Brief an Walter Pach schrieb er: „Ich wollte

²⁶ Übersetzung d. A., Anon.: New York's Twenty-Five Degressionists, in: The Sun, New York 6. April 1913.

²⁷ Vgl. zum Beispiel die Zeitungsbesprechung: Anon.: The Nude Descending a Staircase Man Surveys Us, in: New-York Tribune, 12. September 1915, sec.4, S.2.

²⁸ Zu den Verkäufen siehe Walter Pachs Notizbücher, in: Notebook recording sales at the New York Armory Show, 18. Februar–15. März. Walter Pach papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²⁹ Marcel Duchamp in einem Brief an Walter Pach, 27. April 1915. Übersetzung d. A., Walter Pach papers, 1880–1980. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Dir schon seit langem schreiben aber ich bin so faul, dass ich nicht länger dafür eine Ausrede zu finden versuche.“³⁰ Nach der *Armory Show* nahm Duchamp Projekte in Angriff, die er bereits in München begonnen hatte: Zeichnungen von Mechanismen und Skizzen, besonders bedeutsam die *Schokoladenmühle*. Die *Schachtel von 1914* und die *Grüne Schachtel* sind die unmittelbarsten Ergebnisse einer durchdachten Selbst-Aufarbeitung und Konzeptualisierung seines Schaffens. *Fahrrad Rad* war ebenfalls Teil dieser nahezu meditativen Phase, indem es eigens als visuelle und taktile Inspirationsquelle im Künstleratelier einen zentralen Punkt einnahm. Wie viele Arbeiten, die nach der *Armory Show* entstanden waren, entstand auch das *Fahrrad Rad* erst einmal allein für den Künstler. Bestehend aus vorgefertigten Materialien, war es noch kein Readymade im eigentlichen Sinn. Für diese Kategorie von Objekten gab es noch keinen Namen. In Duchamps eigenen Worten: „Das Fahrrad Rad ist so sehr mein erstes Readymade, dass es zuerst nicht einmal ‚Readymade‘ genannt wurde.“³¹ 1913 endete, ohne den Erfolg von New York in Paris zu wiederholen. Auch 1914 war ein eher ruhiges Jahr mit quantitativ wenig Produktivität. Das jedoch, was Duchamp entwickelte, war von wesentlicher Bedeutung für sein Gesamtwerk: Er wählte und veränderte einen Druck, den er *Apotheke* nannte, und er wählte den *Flaschentrockner*. Während er viele zukünftige Projekte vorbereitete, ließ er seine Karriere ruhen.

In dieser Situation des Stillstands reiste Walter Pach nach Paris und besuchte auch Duchamp. Pach schlug dem Künstler vor, sich an einer weiteren Ausstellung, der *Exhibition of Contemporary French Art*,³² zu beteiligen, die

³⁰ Übersetzung d. A., Duchamp in einem Brief an Walter Pach, 2. Juli 1913, zitiert in: Naumann, Francis M.: Amicalement, Marcel: Fourteen letters from Marcel Duchamp to Walter Pach, in: Archives of American Art Journal, Vol. 29, No. 314, Washington D.C. 1989, S.37.

³¹ Übersetzung d. A., Duchamp in einem unveröffentlichten Interview mit Arturo Schwarz, in: Schwarz, Arturo: The Complete Works of Marcel Duchamp, Third Revised and Expanded Version, Vol. II, New York 1997, S.588.

³² Es handelt sich dabei um eine Reihe von drei Ausstellungen, die unter Pachs Beratung in Zusammenarbeit zwischen den Carroll Galleries und dem Sammler John Quinn organisiert wurden. Sicher nimmt Duchamp an der dritten dieser Ausstellungen teil, die vom 8. März bis zum 3. April in New York stattfindet. Hier: Zilcher, Judith: ‚The Noble Buyer:‘ John Quinn. Patron of the Avant-Garde, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution (Hrsg.), Washington D.C. 1978, S.86.

in den New Yorker *Carroll Galleries* stattfinden sollte. Duchamp machte seine Zusage und äußerte den Wunsch, „Paris zu verlassen“. Pach unterstützte diese Idee zuerst sicherlich nicht. Weshalb sollte ein Moderner Künstler nach New York wollen? Weshalb sollte irgendjemand von Paris wegziehen, der Welt-hauptstadt der Kunst? Nach der Ausstellung in New York teilte Duchamp seine endgültige Entscheidung Pach in einem Brief vom 27. April 1915 mit:

„Je ne vais à New York je pars Paris.“ – „Ich gehe nicht nach New York, ich verlasse Paris.“³³

Duchamp erreichte New York im Sommer 1915 auf der *Rochambeau* und hoffte, finanziell so gut abgesichert zu sein, dass er nicht darauf angewiesen sein würde, von seiner Kunst leben zu müssen. Er wollte „ein Künstlerleben vermeiden“ und es umgehen, ein „Gesellschaftsmaler“ zu werden.³⁴ Walter Pach half ihm bei derartigen Unternehmungen und stellte ihm Walter und Louise Arensberg vor, in deren Wohnhaus in der 33 West 67th Street Duchamp für einige Zeit leben konnte, und vermittelte dem Künstler Möglichkeiten, Geld zu verdienen, wie zum Beispiel mit Französischstunden.

Viele Zeitungen berichteten über Duchamp, den französischen Künstler und Bewunderer der amerikanischen Frauen,³⁵ der in die Vereinigten Staaten übersiedelte. In Interviews „[...] lobt und preist er die pulsierende Elektrizität dieser ganz neuen und starken und jungen Kraft in der Welt.“³⁶ Die pulsierende Metropole, die ‚geplante Stadt‘ mit ihrer modernen Gesellschaft und ihrer Verbindung von Hochkultur und Massenkunst, bot Duchamp eine Atmosphäre von Freiheit, die er in Paris für sich nicht hatte finden können. Und wie er es in einem Interview mit der BBC im Jahr 1968 in Worte fasste: „Es war sehr angenehm, in ein neues Land zu kommen und akzeptiert zu werden und in sehr guter Weise wahrgenommen zu werden. Wahrscheinlich brachte mich das dazu, Amerika zu mögen.“³⁷

³³ Siehe Anm. Nr. 29.

³⁴ Ebd.

³⁵ Duchamp in einem Interview: Greeley-Smith, Nixola: Cubist Depicts Love in Brass and Glass; More Art in Rubbers Than in Pretty Girl!, in: *The Evening World*, New York 4. April 1916, S. 3.

³⁶ Übersetzung d. A., Anon.: French Artists Spur on an American Art, in: *New-York Tribune*, New York 24. Oktober 1915, sec.4, S. 2.

³⁷ Übersetzung d. A., Transkript von: Marcel Duchamp. *The Late Show*, BBC, London 15. Juni 1968.

Der durchlässige Augapfel und retinale Kunst

Duchamps Bekanntheit als Künstler bei seiner Ankunft in den Vereinigten Staaten ist durchaus bemerkenswert. Seine Tendenz zum Einbezug von Phänomenen aus der Massenkultur stand im Einklang mit New Yorks kulturellem Leben. Diese Wahlverwandtschaft zwischen Duchamp und den Gesellschaftsstrukturen, die er in New York vorfand, spiegeln sich bereits in seinem Einbezug von Fortschrittsideen wider, wie sie auch auf den beliebten Messen dieser Zeit ausgestellt wurden, und in seinem Interesse an neuen mechanischen und technologischen Formen. Dies war schon bei *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2* deutlich geworden. Was in New York für Duchamps Werk neu war, war die Tatsache, dass er sich diesen Tendenzen nun verschreiben konnte, ohne seine Reputation als Künstler zu kompromittieren; er wurde ohne den Druck der Anpassung gefeiert; er konnte sich finanzieren, ohne ein „Gesellschaftsmaler“ zu werden. Ganz im Gegenteil, indem er Teil dieser Gesellschaft wurde, konnte er als Künstler sein Umfeld für seine Arbeit ganz neu und unabhängig aufnehmen.

Seine Streifzüge durch New York wurden bald erfolgreiche Maßnahmen um seine bereits bestehenden Ideen zu vorgefertigten Objekten weiterzuführen. Die Strukturen von Paris waren dem *flâneur* zugehörig, einer Figur, die sich nahezu krankhaft in der passiven Aufnahme eines allen und jeden auflöste. Duchamp, der oft mit diesem Stereotypen des *flâneur* verglichen wurde,³⁸ hatte wenig mit der Pariser Figur zu tun, sondern traf wie ein Liebhaber Verabredungen in der Stadt, um seine bereits gebrauchsfertigen Objekte zu finden, die er dann veränderte und die bald den Namen *Readymade* bekommen sollten. Diese Bezeichnung tauchte erstmals in einem Brief von Duchamp aus New York an seine Schwester Suzanne auf:

³⁸ Hier zum Beispiel: Roth, Moira: *Difference / Indifference: Musings on Postmodernism*, Marcel Duchamp and John Cage. Mit einem Kommentar von Jonathan D. Katz, London 1998, S. 19ff.

Hier in New York habe ich Objekte desselben Stils gekauft und sie ‚readymade‘ genannt, Du kannst genug Englisch, um den Sinn von ‚bereits fertig‘ zu verstehen, den ich diesen Objekten gebe – Ich signiere sie und gebe ihnen eine Inschrift in Englisch.³⁹

Erst zog Duchamp durch die Stadt – auf einem seiner ersten Ausflüge im Jahr 1915 erstand er zum Beispiel eine Schneeschaukel und zu einem späteren Zeitpunkt einen Kamm. In einem zweiten Schritt wurden die Objekte umbenannt. Die Schneeschaukel wurde zu *Dem gebrochenen Arm voraus*, der Kamm wurde zu *3 oder 4 Tropfen Höhe haben nichts mit der Wildheit zu tun*. Oft beschriftete Duchamp die Objekte mit genaueren Angaben, wo er sie zum Beispiel gekauft hatte, oder fügte seine Signatur hinzu. Mit der Signatur unternahm Duchamp einen wichtigen Schritt, um die Objekte von ihrer vormaligen Nützlichkeit als Schneeschaukel oder Kamm zu entfremden. Seine Vorstellung war es schließlich

[...] ein Objekt zu finden – nicht einmal zu finden, sondern darüber zu entscheiden und es auszuwählen – ein Objekt, das mich weder durch seine Schönheit noch durch seine Hässlichkeit anziehen würde, um einen Punkt absoluter Indifferenz zu finden.⁴⁰

Um diese Arbeiten zu finden, musste Duchamp seinen Blick kanalisieren: Er musste durch das Viele hindurchsehen, um die Objekte auswählen zu können, nach denen er suchte. Schließlich lebte er jetzt in New York City, einer riesigen Metropole voll von Kommerz und Waren aller Art. Er suchte nach Objekten von größter Indifferenz, die „weder schön noch hässlich“ waren und die nicht ins Auge fallen würden, es sei denn, er würde die Bedingungen seiner Suche klar definieren und damit in gewisser Weise einen Rahmen schaffen. Dieser Rahmen wurde später von Duchamp in der *Grünen Schachtel* genauer beschrieben:

³⁹ Duchamp in einem Brief an seine Schwester Suzanne, 15. Januar 1916, deutsche Übersetzung zitiert nach: Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992, S. 166ff.

⁴⁰ Übersetzung d. A., siehe Anm. Nr. 37.

[...] Indem man einen zukünftigen Moment plant (an diesem Tag, diesem Datum, dieser Minute), ‚das readymade zu beschriften‘ – Das readymade kann später gesucht werden. (mit jeder Art von Verspätung). Das Wichtige ist dann lediglich eine Frage der Zeiteinteilung, dieser Effekt des Schnappschusses, wie eine Rede, die zu irgendeiner Gelegenheit aber zu genau dieser Zeit gehalten wird. Es ist eine Art Rendezvous. Selbstverständlich wird das Datum, die Stunde, die Minute auf dem readymade als Information vermerkt. Auch der Aspekt des readymade als beispielhafter Umstand.⁴¹

Die Geschichte der amerikanischen Literatur und Literaturtheorie zeigt ähnliche Bewegungen in Bezug auf das moderne, städtische Umfeld – am einflussreichsten zur Mitte des 19. Jahrhunderts in den transzendentalistischen Schriften von Ralph Waldo Emerson oder Henry David Thoreau. Obwohl wegen ihrer Größe teilweise noch immer wild und unberührt, hatte sich in den Vereinigten Staaten das zivilisatorische Gebaren über die Natur erhoben. Thoreau, der eine Hütte auf dem Grundstück von Emerson am Ufer des Walden Pond errichtet hatte, beklagte sich bald: „Das Pfeifen der Lokomotive durchdringt meine Wälder im Sommer und im Winter.“⁴² Dabei geht es weniger darum, sich über die Realitäten des Fortschritts zu beklagen, als darum, der Belästigung Ausdruck zu verleihen, die durch die fortwährende Ablenkung entstand. Die Reaktion der transzendentalistischen Schriftsteller, um ständigen Ablenkungen Einhalt zu gebieten, ist Duchamps Technik auf der Suche nach Readymades sehr ähnlich. Emerson beschrieb seine Technik als eigene Schöpfung, eine Selbsttechnik: „An den Toren des Waldes ist der überraschte Mann von Welt gezwungen, seine städtischen Einschätzungen von groß und klein, weise und töricht zurückzulassen.“⁴³ Bewusst betritt er die selbstgeschaffene, indifferente Zufluchtsstätte. Er rahmt sich selbst und blickt

⁴¹ Übersetzung d. A., Duchamp, Marcel: Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar / Die Grüne Schachtel, 1934, Exemplar 86/300, Sammlung Staaliches Museum Schwerin.

⁴² Thoreau, Henry David: Walden oder Leben in den Wäldern, Nachdruck der historischen Ausgabe durch den Unikum Verlag 2013, S. 115.

⁴³ Übersetzung d. A., Ralph Waldo Emerson: Nature, in: Brooks Atkinson (Hrsg.), The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson, New York 2000, S. 364.

ins Innere dieses Rahmens. Hier kann er den Zug ausblenden, das nächste Dorf und die Sommertouristen aus New York (**Abb. 5**). Hinter der Oberfläche des Sichtbaren liegt seine Erlösung:

Wir kehren zur Ursache und zum Glauben zurück. Dort fühle ich, dass mir nichts etwas anhaben kann, – keine Schande und kein Unglück, (solange mir meine Augen bleiben), das die Natur nicht wieder herstellen könnte. Auf dem bloßen Boden stehend, – mein Kopf von heiterer Luft umhüllt und in unendliche Höhen hinaufgetragen, – verschwindet aller niederträchtiger Egoismus. Ich werde zu einem durchlässigen Augapfel; Ich bin nichts; Ich sehe alles; Der Fluss des Höchsten Seins durchströmt mich; Ich bin Teil oder Teilchen von Gott.⁴⁴

Der Ausdruck des „durchlässigen Augapfels“ ist nichts als eine Verabredung innerhalb des von Emerson selbst geschaffenen Rahmens; es ist eine Meditation des Schöpfers mit seinem Werk; es ist die Wechselbeziehung des Künstlers mit seiner Schöpfung in einem modernen Umfeld und Interaktion mit der Struktur der Umgebung jenseits oberflächlicher Qualitäten. Duchamp hat oft die ablenkende Oberfläche in der Malerei als ‚retinal‘ bezeichnet, und seine Selbsttechniken der Werkproduktion sind vergleichbar mit Emersons „durchlässigem Augapfel“. Das wird in der Art und Weise, wie er seine Readymades auswählt ebenso nachvollziehbar wie in einer Projektskizze, die gleich nach seiner Ankunft in New York entsteht, namentlich in *Rahmung*, einem Werk, das aus einer schriftlichen Festlegung für eine Arbeit besteht:

1915 N.Y. / **Rahmung** / die 2 Glasplatten [in] \ bilden ein Fenster (Diagramm) Kupfer / Holz / Griff / öffnen zu irgendeiner Landschaft hin (nach Belieben) \ Garten Meer Stadt etc. / (ausgestrichen) oder [nach Belieben] beleuchtet mit / schwachem Licht (rot blau grün etc.- / die Farbe spielt keine Rolle) / Das Tableau von innen beleuchtet / mit

⁴⁴ Übersetzung d. A., Emerson, Ralph Waldo: Nature. Addresses and Lectures, Philadelphia 1894, S. 13ff. Nature wurde erstmalig anonym im Jahr 1836 veröffentlicht.

einem sehr / starken künstlichen Licht / verhindert ‚den Ausschnitt‘ des / Tableaus auf diesem Untergrund mit natürlichem Licht⁴⁵

Im Tageslicht unsichtbar sollte *Rahmung* vor dem Einschalten des elektrischen Lichts es ermöglichen, durch die Scheiben hindurch auf einen „Garten, Meer oder Stadt“ zu blicken. *Rahmung* würde von seinem Rahmen definiert werden, der zuerst bestimmte Ausblicke, Sichtweisen und Ansichten schaffen würde, die nur das Auge taktierend ‚retinal‘ blieben. Jedoch ist das im Rahmen erscheinende Detail ein willkürlicher Ausschnitt der Welt, ablenkend. Aber wovon lenkt es ab? Die Wahl des Künstlers, einen Teil der Welt im Bild zu repräsentieren, ist nichts weiter als eine beiläufige, oberflächliche Repräsentation der Welt. Was jenseits dieser ‚retinalen‘ Oberfläche liegt, interessierte Duchamp: Die Meta-Ebene von Kunst, die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit, etwas zu erschaffen, das den „inframince“, den „ultra-kleinen“⁴⁶ Unterschied zwischen Kunst und Werk, ausmacht. *Rahmung* enthält dazu elektrisches Licht zwischen den zwei Glasscheiben. Wenn das Licht angeschaltet wird, verschwindet die Landschaft im Glas, und der Betrachter sieht lediglich die Farben des künstlichen Lichts. Er schaut nun eher auf die Konstruktion des Werkes als auf ‚retinale‘ Annehmlichkeiten, die bedeutungslos geworden sind und daher zugunsten eines Werkes zurückgelassen wurden; einem Werk, das nun jenseits der Oberfläche des Kunstwerks auftauchen kann und das aus dem Geist heraus entsteht.

Die Sichtbarmachung der Dinge

Fahrrad Rad und andere Arbeiten, bei denen sich Duchamp für Fragestellungen wie zu vorgefertigten Objekten, Nichtkunst, Kunst und Fragen der

⁴⁵ Übersetzung d. A., Schwarz, Arturo: The Complete Works of Marcel Duchamp, New York 1997, Nr. 330 des Werkverzeichnisses, S. 634.

⁴⁶ Zum Begriff des inframince, des infra-kleinen siehe zum Beispiel: Ades, Dawn und Neil Cox, David Hopkins: Marcel Duchamp, London 1999, S. 183ff.

Autorschaft interessierte, bestanden bereits, bevor Duchamp in die Vereinigten Staaten gereist war, und einige davon brachte er sogar auf seine Reise über den Großen Teich mit (**Abb. 6**). *Apotheke* war eine dieser Arbeiten. Er hatte im Jahr 1914 in Rouen einen Druck gewählt, der eine Winterlandschaft zeigt. Duchamp fügte nun dem Druck zwei Farbtupfen hinzu. Einen gelb-grünen, einen roten. Die Farbtupfen wurden auf der Horizontlinie der Darstellung aufgebracht und jeder der beiden besteht, wie bei genauerem Hinschauen feststellbar ist, aus zwei Punkten, die abstrakte Formen von Figuren ergeben. Duchamp wählte den irreführenden Namen *Pharmacie*, also *Apotheke*, aus und fügte diesen als Inschrift der Arbeit bei: „Pharmacie. Marcel Duchamp / 1914.“ Er brachte diese Arbeit mit nach New York und – anders als in Paris – versuchte er nun, *Apotheke* auszustellen.

In der *Montross Gallery* zeigte er vom 4. bis zum 22. April 1916 einige seiner Arbeiten als Teil der „Vier des Kubismus“,⁴⁷ die neben ihm selbst aus Jean Crotti, Albert Gleizes und Jean Metzinger bestanden. Duchamps *Apotheke* zeigte im Zusammenhang mit den anderen zweidimensionalen Ausstellungs-exponaten keine Wirkung. Obwohl die Ausstellung von der Öffentlichkeit gut angenommen wurde, bemerkten die Journalisten in ihren Zeitungsbesprechungen an den Markierungen des Künstlers auf dem Druck nichts Bemerkenswertes. Vielleicht war die innovative Idee des Readymades noch allzu verdeckt von dem ‚retinalen‘ Motiv des Drucks. Zum Ende der Ausstellung jedenfalls war *Apotheke* als Readymade unsichtbar geblieben.

Duchamp unternahm einen weiteren Versuch, seine Readymades sichtbar zu machen: in einer parallel stattfindenden Gruppenausstellung in der *Bourgeois Gallery* vom 3. bis zum 29. April.⁴⁸ Im Katalog zur Ausstellung sind zwei Readymades ohne Titel von Duchamp gelistet. Bis heute ist ungewiss, welche beiden Arbeiten ausgestellt worden waren, ebenso die Fragen, wo und wie sie

⁴⁷ Charles Caffin nennt Duchamp, Crotti, Gleizes und Metzinger in seiner Ausstellungsbesprechung die Four Musketeers, also die Vier Musketiere: Caffin, Charles: Four Musketeers of Modernism, in: New York American, New York 10. April 1916, S. 7.

⁴⁸ Zeitungen erwähnen die zwei Readymades. Hier zum Beispiel: Anon.: Exhibitions Now On, in: American Art News, New York 8. April 1916, Vol. 14, no. 27, S. 3.

in der Galerie exponiert worden waren. Arturo Schwarz vermutet, dass es sich um die beiden Arbeiten *Traveller's Folding Item*, einer Schreibmaschinenhülle, und *Dem gebrochenen Arm voraus* gehandelt hat.⁴⁹

Ganz abseits von Spekulationen, sind Duchamps Readymades wichtig, um seine Bemühungen, diese Arbeiten in den Kunstraum zu überführen, richtig einordnen zu können (**Abb. 7**). Erst einmal ist die Arbeit *Dem gebrochenen Arm voraus* von besonderer Bedeutung für den Künstler, denn auch jenseits der Ausstellung von 1916 taucht die Schneeschaufel immer wieder in Dokumenten auf. Duchamp erwähnt sie seiner Schwester gegenüber:

Ich habe zum Beispiel eine große Schneeschaufel, die ich unten beschriftet habe: *Dem gebrochenen Arm voraus*, [...] bemühe Dich nicht allzu sehr, das im romantischen oder impressionistischen oder kubistischen Sinne zu verstehen – damit steht es in keinerlei Zusammenhang.⁵⁰

Darüber hinaus hing die Schneeschaufel in seinem Broadway Atelier 1916 an der Decke, bevor er im Herbst in die 33 West 67th Street zurückzog, wo Fotos die Arbeit auf ähnliche Weise präsentiert zeigen. Die Arbeit begleitete ihn durch New York, wo immer er hinzog. Erfreulicherweise hat eine Journalistin, die Duchamp im Zusammenhang seiner beiden Ausstellungen in New York des Jahres 1916 besuchte, in ihrem Artikel einige Details festgehalten. Nixola Greeley-Smith von *The Evening World* bietet darin weitere Einblicke in den Prozess der Sichtbarwerdung der Readymades:

Mit einer schnellen, nervösen Geste zeigt der blauäugige, bärtige, junge Mann auf ein Objekt, auf das mein faszinierter Blick von dem Augenblick an fiel, als ich das Atelier betrat. Es war eine riesige, glänzende Schaufel, die von der Decke hing. Ich denke nicht,

⁴⁹ Schwarz, Arturo (Hrsg.): The Complete Works of Marcel Duchamp, New York 1970, S. 463.

⁵⁰ Übersetzung d. A., Marcel Duchamp in einem Brief an Suzanne Duchamp vom 15. Januar 1916. Jean Crotti papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

dass Herr Crotti oder Duchamp sie vom Standpunkt des Gebrauchs her interessant finden.⁵¹

Die Journalistin verwechselte die Schneeschaukel nicht mit einer Schneeschaukel – schließlich war sie, an der Decke hängend, im Atelier positioniert und glänzte unbenutzt. Leider erwähnt Greeley-Smith die Ausstellung in der *Bourgeois Gallery* nicht. Ihrem Bericht folgend, ist es jedoch unwahrscheinlich, dass die Readymades in der Galerie auf dieselbe Weise ‚ausgestellt‘ wurden wie im Atelier, angenommen, sie waren überhaupt ausgestellt worden. Wie sonst hätte auch nur ein Besucher sie derart exponiert ignorieren können?

Die zwei Ausstellungen und Greeley-Smiths Text machen deutlich, dass Duchamp um 1916 bereits mit Ausstellungstechniken für seine Readymades experimentierte, womit er aber noch nicht erfolgreich war. Eine andere Strategie wurde für Duchamp notwendig, um seine Objekte in die Kunstwelt und in die Öffentlichkeit zu bringen. Die Frage zur Art und Weise des Repräsentierens und Ausstellens von Readymades betrifft nicht nur die Wahrnehmung dieser innovativen Arbeiten, sondern bildet einen Teil der Arbeiten selbst.

Duchamps Bemühungen, das richtige Repräsentationsformat für sie zu finden, sind in den Fotos dokumentiert, die Henri-Pierre Roché von Duchamps Atelier angefertigt hat⁵² (**Abb. 8**). Man sieht *Fahrrad Rad*, eine 1916 Replik des Originals, das noch in Frankreich war, und *Stolperfalle*, eine Garderobenleiste mit Haken. Der Raum ist mit Möbeln, Arbeiten, Objekten und Werkzeugen gefüllt. Jedoch ist um einige Arbeiten herum Platz geschaffen worden, und weiße Wände verleihen der gesamten Anordnung Galerieatmosphäre. Das Foto muss aufgenommen worden sein, nachdem Duchamp an Louise Arensberg geschrieben hatte: „Mein Atelier wurde weiß gestrichen – das ist sehr gut.“⁵³

⁵¹ Übersetzung d. A., siehe Anm. Nr. 35.

⁵² Hier: Fotos von Marcel Duchamps 33 W. 67th St. Atelier aus dem Jahr 1917/1918. Fotos: Henri Pierre Roché. Philadelphia Museum of Art. Alexina and Marcel Duchamp Papers.

⁵³ Übersetzung d. A., Marcel Duchamp in einem Brief an Louise Arensberg vom 25. August 1917, in: Kuenzli, Rudolf und Francis M. Naumann (Hrsg.): Marcel Duchamp. Artist of the Century, Cambridge & London 1989, S. 204f.

Rochés Bilder machen deutlich, dass das Atelier „gut“ für die Readymades war. Die weißen Wände betonen die Objekte im Raum, und diese bringen ihre ganz eigenen Strategien mit: *Fahrrad Rad* sorgt für einen eigenen Sockel; *Stolperfalle* ist auf den Boden genagelt worden. Um die Arbeiten herum ist Platz. Hier im Atelier werden die Objekte von ihrer ursprünglichen Nützlichkeit losgelöst und mit Blick auf ihre neue Rolle als Werke platziert. Duchamps Atelier war jedoch ein geschützter Ort, ein Ort der Experimente, der sich von einem Kunstraum, einer Galerie oder einem Ausstellungsraum noch immer grundlegend unterschied.

Der Atelierraum erlaubt Versuche, weil er das Labor des Künstlers ist. Andererseits ist das Atelier nicht allzu weit von einem ‚professionellen‘ Ausstellungsraum entfernt, da Besucher kommen, um Kunst zu sehen, und alles im Atelier könnte als Vorlage für eine Arbeit dienen, eine Inspiration sein, eine Skizze oder bereits ein Werk darstellen. Und trotzdem ist es kein öffentlicher Ort. Katherine Dreier erwähnte ihre Eindrücke zu den Readymades in Duchamps Atelier, als sie ihm am 13. April 1917 mitteilte: „[...] die einzigen ‚Readymades‘, die ich sah, waren Gruppen, die außerordentlich originell in ihrem Umgang waren. Ich wusste nicht, dass Du einzelne Objekte im Sinn hattest.“⁵⁴ Sie sah sie nicht als unabhängige Arbeiten. Das Atelier, so legen es Dreiers Zeilen nahe, machte die Readymades zu einem Teil ihrer Umgebung, jedes zum Teil einer Gruppe.

Der Brief von Katherine Dreier gibt nicht nur Einblicke in die Wirkung der Arbeiten im Atelier. Er ist bekannter als die Antwort Dreiers auf ein berühmtes Vorkommnis, das nur kurz zuvor im April 1917 stattgefunden hatte, als Duchamp seine *Fontäne* unter dem Namen ‚R. Mutt‘ im Rahmen einer wohl geplanten Aktion eingereicht hatte, die mit seiner Mitgliedschaft in einer erst jüngst gegründeten Gesellschaft, der *Society of Independent Artists*, begonnen hatte. Diese *Society* war ganz ähnlich aufgestellt wie die *Association of American Painters and Sculptors*, die nach ihrer ersten und letzten Ausstellung, der

⁵⁴ Übersetzung d. A., Katherine S. Dreier an Marcel Duchamp, 13. April 1917; Archives of the Société Anonyme, zitiert in: Camfield, William A.: Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917, in: Kuenzli, Rudolf E. und Francis M. Naumann (Hrsg.): Marcel Duchamp: Artist of the Century, Cambridge & London 1989, S. 73.

Armory Show, aufgelöst worden war. Die *Society of Independent Artists* hatte sich zusammengefunden, um Ausstellungen zu organisieren, die ein noch spezifischeres Interesse an amerikanischer Kunst deutlich machen sollten. Mit der Übernahme des Mottos ‚No Jury No Prizes‘ wurden als natürliches Resultat von der *Society* keine „Voraussetzungen für einen Beitritt“ außer „die Zustimmung ihrer Prinzipien und der Zahlung des Eintrittsbeitrags über einen Dollar und des Jahresbeitrags von fünf Dollar“ verlangt.⁵⁵ Der Unterschied zur *Association* war die Ausrichtung als ein ‚amerikanisches‘ Projekt (Duchamp natürlich war einer der wenigen Ausländer, der die New Yorker Gruppe unterstützte), und die zukünftigen Ausstellungen der *Society* sollten ausschließlich lebenden Künstlern eine Plattform bieten. Professionelle, modernistische Künstler und Amateure gleichermaßen reichten ihre Arbeiten ein. Im Katalog dieser ersten Ausstellung der *Society* erschien Duchamps Name in der Liste der Direktoren und als Teil des Hänge-Komitees. Es ist außerdem sehr wahrscheinlich, dass Duchamp dafür verantwortlich war, dass die Exponate in alphabetischer Reihenfolge der Künstlernamen aufgehängt werden sollten und dass der erste Buchstabe mit dem die Ausstellung beginnen sollte, ausgewürfelt wurde.

Duchamps unter falschem Namen eingereichtes Werk ist heute laut einer Umfrage der BBC das einflussreichste Werk des 20. Jahrhunderts.⁵⁶ Es handelte sich dabei um ein umgedrehtes Urinal, das mit ‚R. Mutt‘ signiert und eingereicht worden war (**Abb. 9**). Duchamp oder einer seiner Kollegen, die eingeweiht waren wie beispielsweise Walter Arensberg⁵⁷ müssen ebenfalls die Aufnahme- und Jahresgebühr bezahlt haben. Weder Duchamp noch seine Komplizen erwähnten bei den anderen Mitgliedern, wer hinter der *Fontäne* steckte, selbst dann nicht, als sie bereits für die Ausstellung abgelehnt worden

⁵⁵ Aus der Ankündigung mit dem Titel *The Society of Independent Artists, Inc.*, nicht datiert, Archives of the Société Anonyme, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut.

⁵⁶ Duchamp's urinal tops art survey ist die Überschrift einer Umfrage von 2004 für die 500 Persönlichkeiten aus der Kunstwelt das einflussreichste Werk des 20. Jahrhunderts, die Fontäne wählen: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm>, 29. März 2014.

⁵⁷ Zum genauen Hergang hier: Mann, Heinz Herbert: *Marcel Duchamp: 1917, München 1999*, S. 37ff.

war. Es war Duchamp klar geworden, dass allein sein Name es ihm ermöglichte, auszustellen, was er wollte – er war ein anerkannter Künstler, und Einschränkungen gab es nicht. Das Motto von ‚No Jury No Prizes‘ galt uneingeschränkt für ihn. Doch der leichte Einzug seiner Readymades machte diese in gewisser Weise unsichtbar, und für die, die seine Ideen ablehnten, waren sie leicht zu ignorieren. Das war Duchamp mit den zwei Readymades so ergangen, die die *Bourgeois Gallery* ausgestellt hatte, und sehr wahrscheinlich wäre etwas ähnliches vorgefallen, hätte er unter eigenem Namen seine Readymades zur ersten Ausstellung der *Society* eingereicht.

Die *Fontäne* ist daher nicht mit seinen anderen Readymades vergleichbar. Die, die seine Signatur tragen, sind weder schön noch hässlich, sondern indifferent,⁵⁸ während die *Fontäne*, das Werk von R. Mutt, kaum als solches bezeichnet werden kann. Sie wurde ausgewählt, um ausgeschlossen zu werden, und für den Effekt, den sie auf die Sichtbarkeit der Readymades haben würde; sie war entstanden, um den Ausstellungsraum für die Readymades zu öffnen, einen Ausstellungsraum zu schaffen, der sie durch das bloße Exponieren vervollständigen würde. Die *Fontäne* war als Bedingung der Möglichkeit entstanden, „Werke zu schaffen, die keine Kunst sind“, Werke von absolut ‚indifferenter‘ Erscheinung, die dennoch alle Merkmale eines Kunstwerkes aufweisen. Um das Ziel der Öffnung des Kunstraumes zu erreichen, musste die *Fontäne* diskutiert und diskursiv wahrgenommen werden.

Nach endlosen Diskussionen, in denen Duchamp die Möglichkeit hatte, leidenschaftlich für das Motto der *Society* ‚No Jury No Prizes‘ und für den unbekanntem Künstler R. Mutt zu sprechen, wurden er und ein paar seiner Kollegen überstimmt. *Fontäne* wurde abgelehnt, und Duchamp legte seine Ämter in der *Society* nieder. Die Zeitungen berichteten natürlich über die Amtsaufgabe des beliebten „Mann des Aktes“. In einem Artikel hieß es:

Herr Duchamp, der berühmt als Autor des gefeierten ‚Akt eine Treppe herabsteigend‘ ist, stimmte dem Komitee nicht zu, das Herr Mutts skulpturale ‚Fontäne‘ abgelehnt

⁵⁸ Siehe Anm. Nr. 37.

hatte, indem er vorbrachte, dass nichts von der Ausstellung ferngehalten werden sollte, das vorgab, eine Arbeit zu sein, ganz gleich, ob es sich im eigentlichen Sinne um eine Arbeit handelt oder nicht. Nachdem er von der Mehrheit überstimmt war, legte Herr Duchamp sein Amt nieder.⁵⁹

Die *Fontäne*, von den unterschiedlichsten Menschen diskutiert, verursachte große Verwirrung. Nur einige Tage, nachdem der Artikel zu Duchamps Austritt aus der *Society* gedruckt worden war, schreibt Katherine Dreier in ihrem Brief:

Gerüchte über Deinen Austritt hatten mich vor Deinem Brief vom 11. April erreicht. Als Vorsitzende der Society of Independent Artists muss ich meinen Einfluss nutzen, um zu sehen, ob Du Deinen Austritt nicht noch einmal überdenken kannst. [...] Arensberg erzählt mir, dass das im Einklang mit deinen ‚Readymades‘ steht, und ich habe gesagt, dass das für mich ein ganz neuer Gedanke ist.⁶⁰

Während Dreier noch immer glaubte, *Fontäne* sei die Arbeit eines anderen, hatte Duchamp bereits das Magazin *Blind Man* herausgegeben, dessen zweite Ausgabe ganz der *Fontäne* gewidmet war – um den Coup diskursiv einzubetten. Duchamps Strategie, einen objektiven, zeitgenössischen Diskurs um die kontrovers diskutierte Arbeit zu bilden, auf Basis des Mottos der Modernisten, war ein deutlicher Bruch in der Geschichte des amerikanischen Modernismus. Mit dem „Richard Mutt Case“⁶¹ wurde jetzt der Mangel an ästhetischen Bewegungen zu einem größeren Problem für die Generation lebender amerikanischer Künstler, als es unmittelbar nach der *Armory Show* der Fall gewesen war. Duchamp hatte nicht nur auf Kosten des traditionsreichen Mottos das Readymade in den öffentlichen Raum überführt, sondern es auch diskursiv herausgehoben. Dieses Vorhaben fand seinen Höhepunkt dementsprechend, als Alfred Stieglitz die *Fontäne* fotografierte und dieses Foto als Abbildung in der zweiten Ausgabe

des *Blind Man* veröffentlicht wurde. Die Aufnahme ist eine der bekanntesten Fotografien des 20. Jahrhunderts: Wir sehen die Fontäne ganzseitig, auf einem Podest, perfekt ausgeleuchtet, von Texten zur Angelegenheit umgeben. Es ist das Portrait eines Meisterwerks. Jetzt hatte Duchamp die Kunstwelt für Objekte geöffnet, die so ganz anders waren als herkömmliche Kunstwerke, und seine Frage „Kann man Werke schaffen, die keine Kunst sind?“ hatte ihre skandalöse Antwort gefunden.

⁵⁹ Übersetzung d. A., Anon.: Duchamp Resigns, in: The Sun, New York 11. April 1917, S.6.

⁶⁰ Übersetzung d. A., siehe Anm. Nr. 54.

⁶¹ Duchamp, Marcel: The Richard Mutt Case, in: Blind Man No. 2, New York 1917, S.5.

Abbildungen

Die Abbildungen (Seite 40–57) sind nicht Bestandteil der Online-Ausgabe sondern nur in der gedruckten Version veröffentlicht.

Abbildung 1

Duchamp, Marcel, *Akt, eine Treppe herabsteigend, No. 2*, Kollotypie des Originals von 1912, 1937, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Abbildung 2

Duchamp, Marcel, *Plakat der Ausstellung 50th Anniversary of the Famous International Armory Show 1913*, 1963, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Abbildung 3

Armory Show, *Installationsansicht*, Walt Kuhn Family papers and Armory Show records, 1859–1978, bulk 1900–1949. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Abbildung 4

Ausstellungsbericht mit Abbildung des Kubismus-Raums, Anon., *The Ism Exhibition*, in: New-York Tribune, 17. Februar 1913, S.7.

Abbildung 5

Cranch, Christopher Pearse, *Der durchlässige Augapfel*, in: *Illustrations of the New Philosophy* ca. 1837–1839, (MS Am 1506), Houghton Library, Harvard University.

Abbildung 6

Duchamp, Marcel, *Apotheke*, 1914/1945, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Abbildung 7

Duchamp, Marcel, *Dem gebrochenen Arm voraus*, 1915/1964, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Abbildung 8

Duchamp, Marcel, *Von oder durch Marcel Duchamp oder Rose Sélavy / Die Schachtel im Koffer*, 1941/1966, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Abbildung 9

Die Fontäne in einer späten Arbeit als Zeichnung. Duchamp, Marcel, *Spieglerische Zurückwerfung*, 1964, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Figures

The figures (pp. 40–57) are not included in the online edition and only published in the print version.

Figure 1

Duchamp, Marcel, *Nude Descending a Staircase, No 2*, collotype of the original from 1912, 1937, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Figure 2

Duchamp, Marcel, *Poster for the 50th Anniversary of the Famous International Armory Show 1913*, 1963, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Figure 3

Armory Show, *Installation View*, Walt Kuhn Family papers and Armory Show records, 1859–1978, bulk 1900–1949. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Figure 4

Exhibition review with an image of the Cubist Room, Anon., *The Ism Exhibition*, in: New-York Tribune, 17 February 1913, p. 7.

Figure 5

Cranch, Christopher Pearse, *The transparent Eyeball*, in: *Illustrations of the New Philosophy* ca. 1837–1839, (MS Am 1506), Houghton Library, Harvard University.

Figure 6

Duchamp, Marcel, *Pharmacy*, 1914/1945, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Figure 7

Duchamp, Marcel, *In Advance of the Broken Arm*, 1915/1964, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Figure 8

Duchamp, Marcel, *From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy / The Box in a Valise*, 1941/1966, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Figure 9

The Fountain in a late work as drawing. Duchamp, Marcel, *Mirrorical Return*, 1964, Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten.

Marcel Duchamp
New York
and the Readymade

1912–1917

The Readymade as an American Exhibition Piece

When Marcel Duchamp first set foot on New York shores, two previously independent layers of cultural history overlapped – one represented by the young French artist and his work and the other by the American modernist art tradition and the exhibition practices that went along with it.¹ The clash of these two layers created a challenge to the modernist movement in the United States and offered new opportunities for Duchamp’s innovative art production, most immediately with his Readymades.

Art historians have concentrated mainly on specific events occurring in Duchamp’s early years in New York, such as his participation in the *Armory Show* in 1913 or the exposure of his *Fountain* in 1917. The *Armory Show* made Duchamp famous with the help of the controversy surrounding his painting *Nude Descending a Staircase, No. 2*; and *Fountain* opened the door for the innovation of the Readymades. In historical views, Marcel Duchamp’s art production is perceived almost always as a purely European body of work although the connections between these happenings rest quite literally upon American ground – in the specific city in which both events took place and the environment offered the artist by the modernist movement there. Marcel Duchamp used and extended the given structures of modernist American art exhibitions.

His handwritten note, as reproduced in the *White Box*, “Peut on faire des œuvres qui ne soient pas d’art?” – “Is it possible to create works that are not art?”² provides the key to following Duchamp’s movements between the events from 1912 through 1917. His answer to the question would be found during this period within the aforementioned layers. What follows is an attempt to resituate Duchamp’s ideas by considering them within the conditions and possibilities offered by the American scene’s exhibition practice in New York.

¹ Modern artists: painters of Modern European groups such as Cubism and Futurism; Modernists: American progressive painters, stylistically independent from each other.

² Duchamp, Marcel: *In the Infinitif / The White Box*, New York 1966.

The Contemporary Artist

The story of Duchamp and the United States began in Paris with the withdrawal of *Nude Descending a Staircase, No. 2* from an exhibition (**Fig. 1**). In January 1912, Duchamp had accomplished this second version of a nude in Cubist style that was, as the title informs us, depicted in movement. The descriptive title was written on the canvas, underlining a peculiar literalness of the motive. Duchamp submitted the painting and a drawing to the 28th exhibition of the *Société des Artistes Indépendants* that was to be open from March 20 to May 16. The catalogue of the exhibition lists two of his works under the numbers 1001 and 1002: *Nu descendant l'escalier* and *Dessin*³ but the former never was displayed.

The strong interest in the moving body was problematic to the Cubists, who played an important role in organizing the exhibition, because an opposing group of Modern painters, the Futurists, had celebrated just some weeks earlier their successful debut in Paris with the exhibition *Les Peintres Futuristes Italiens* at the gallery *Bernheim Jeune*. Manifestos published by the Italian group were discussed all over the world since 1910 (even the *New York Times* covered them)⁴ and broached the issue of how to transform movement onto the two-dimensional canvas. The strong opinions the Futurists presented on ideas of movement might have been on the Cubists' minds when they asked Duchamp to either change the title of the *Nude* or withdraw the painting voluntarily from the exhibition.⁵ Duchamp did not alter the painting. He related in an interview years later how he unceremoniously took a taxi back home

with his painting beside him, withdrawing the work from the show. He also mentions that he would never be interested in groups again after this incident, specifically Modern groups with their restrictive agendas.⁶ *Nude Descending a Staircase, No. 2* frustrated the aims of more than one Modern movement in Paris at the time: its central motive of a moving nude was inherently problematic to both the Cubist theories⁷ and the Futurists, who had called for a moratorium on the nude as a subject in painting.⁸

It might seem that Duchamp shared interests with the Modern movements surrounding him: progress, modern life, and the transformation of mechanisms onto the surface of a canvas. However, while his Cubist colleagues transformed these ideas into abstractions and aesthetic representations of a clearly defined vocabulary, Duchamp much more literally used these sources of cultural influence and was far less interested in restrictions while doing so. While Modern painters in Paris often defined themselves by an opposition to each other and to the Academy, grounded in their embrace of contemporary technological innovations as abstracted ideas, Duchamp integrated such innovations into the very treatment of his subject. The *Nude* reveals not only an awareness of the recent experiments in chrono-photography by Étienne-Jules Marey and the photographic studies of Eadweard Muybridge or Thomas Eakins but also presents a most literal adoption of the aesthetics of those experiments. With *Nude Descending a Staircase, No. 2* the aesthetic of new technologies found an immediate contemporary expression. The artist appeared more a contemporary artist than a Modern one.

When the Cubists made their position clear towards Duchamp's work, asking him to withdraw it from the exhibition, it became necessary for the artist to put some distance between himself and the restrictive rules of Modern art.

⁶ Tomkins, Calvin: *Duchamp: A Biography*, New York 1996, p. 83.

⁷ While Pablo Picasso and Georges Braque set the aesthetic guidelines for Cubism, it is Albert Gleizes, Jean Metzinger, and Guillaume Apollinaire that formulate the theoretical agenda of Cubism. Comp. Metzinger, Jean: *Note sur la peinture*, in: *Pan*, Paris October/November 1910, p. 65–66; Apollinaire, Guillaume: *Du sujet dans la peinture moderne*, in: *Les Soirées de Paris*, Paris, February 1, 1912; Gleizes, Albert and Jean Metzinger: *Du Cubisme*, Paris 1912.

⁸ Boccioni, Umberto: *La pittura futurista: manifesto tecnico*, in: *Poesia*, Milan, April 11, 1910.

³ *Société des Artistes Indépendants* (ed): *Catalogue de la 28e exposition de la Société des Artistes Indépendants*, Quai d'Orsay Pont de l'Alma Paris 1912.

⁴ Anon.: *Futurists Condemn Nudity in Painting. Men Who Urged Factories Instead of Palaces for Venice Issue Another Manifesto*, in: *New York Times*, New York, August 20, 1911.

⁵ Seitz, William: *What's Happened to Art? An Interview with Marcel Duchamp on Present Consequences of New York's 1913 Armory Show*, in: *Vogue*, New York, February 15, 1963, p. 112, quoted in: Friedel, Helmut and Thomas Girst, Matthias Mühling, Felicia Rappe (eds): *Marcel Duchamp in Munich 1912*, *Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau Munich 2012*, p. 114.

Luckily, Duchamp had met Max Bergman, an acquaintance who he referred to as a 'cow-painter': "I would have gone anywhere in those days. If I went to Munich it was because I had met a cow painter in Paris, [...], and when this cow-painter said 'Go to Munich,' I got up and went there [...]."⁹

Duchamp accepted the German's invitation despite the irony of leaving the center of the Modern movement to go to its periphery. He spent his summer of 1912 in Munich where he had time to absorb new influences and include them in his work. He visited the *Bavarian Trade Fair*,¹⁰ which added many new ideas to his oeuvre. Similarly to the fashionable World Expositions, such fairs exposed many different cultural goods along with commodities and technological innovations. With the help of display techniques that allowed anything to be exposed, an aesthetic was created that included both the 'high' and the 'low' in a non-hierarchical manner – a strategy that was already revealed in Duchamp's *Nude* and became even more dominant in his Munich works.

In his graphite and ink drawings of 1912, which would become the initial drafts for his *Large Glass*, structures can be seen that are both literal and metaphorical mechanisms, such as in *First Investigation for: The Bride Stripped Bare by the Bachelors (Mechanism of Modesty/Mechanical Modesty)*. The term 'machine' is here represented as both a specific object and a metaphor. The center of the drawing shows a female figure, the 'Mechanism of Modesty,' surrounded by bachelors carrying weapons. It is a formally exceptional drawing that shows traces of diverse iconographies and historical metaphors as well as a personal iconography, which now introduced mechanisms of Duchamp's creation.

In Munich, Duchamp could widen his sources of inspiration and create a more contemporary style without sacrificing any of his ideas to the restrictions of the Modern groups. He did not, however, cut himself off from his contacts

⁹ Russell, John: Exile at large. Interview, in: Sunday Times London, London, June 9, 1968, p. 54, quoted in: comp. No. 5, p. 11.

¹⁰ Duchamp visited the Bavarian Trade Fair which took place from May to October 1912. Comp.: Molderings, Herbert: The Discovery of the Mind's Eye. Marcel Duchamp in Munich 1912, in: ibd., pp. 25.

in Paris. When a request from Guillaume Apollinaire arrived in Munich for Duchamp to send a photo portrait of himself for the upcoming publication *Les Peintres Cubistes*,¹¹ Duchamp chose a popular portraitist and obligingly sent the photo to France. He did not want to lose his status as an artist. After coming back to Paris that autumn, his *Nude* was exhibited at the *Section d'Or* "without any opposition this time."¹²

The Armory Show

Only a few months after his trip to Munich, the *Armory Show* made Duchamp famous. Many documents and materials have been discussed and published since this exhibition, officially entitled *International Exhibition of Modern Art*, which opened on February 17, 1913 in New York. Art historians and scholars from different fields have revised old discourses or created new ones. Duchamp's famous *Nude Descending a Staircase, No. 2* often forms part of the general interest in the exhibition (**Fig. 2**). At the 50th anniversary of the show, the discussion about its impact on Modern and modernist art peaked with the aid of an exhibition that took place at several venues in New York and the *Munson-Williams-Proctor Institute, Museum of Art* and Milton Brown's famous publication of the same year.¹³ In 2013, many publications such as *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*¹⁴ or symposia like *L'Armory Show à 100 ans*¹⁵ added new scholarly documents. Today, one could confidently say that most of the materials have been published, printed, and made available for both the scholar and the layman alike.

¹¹ Guillaume, Apollinaire: *Les Peintres Cubistes: meditations esthétiques*, Paris 1913.

¹² Marcel Duchamp, quoted in: d'Harnoncourt, Anne and Kynaston McShine (eds): *Marcel Duchamp, Museum of Modern Art New York 1973*, p. 258.

¹³ Brown, Milton: *The Story of the Armory Show*, New York 1988.

¹⁴ Kushner, Marilyn Satin and Kimberly Orcutt, Casey Blake (eds): *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, Historical Society New York 2013.

¹⁵ *L'Armory Show a cent ans*, Musée d'Orsay, Symposium, December 2013, a collaboration of the New York Historical Society and the Terra Foundation.

With such an overview of the available discussions of the *Armory Show* at hand, it is surprising that no link has been made between the works displayed at the show and their place in the socio-cultural structures existing in the United States at the time. Although explicitly acknowledging societal and urban influences, contemporary scholars tend to ignore the connection of the cultural structures mirrored in display techniques of which the ‘planned city’ forms the most dominant one. Thus, most of the more recent discourses have cut off the American modernist movement from its aesthetic origins that ground it in the time when the ‘New World’s’ society changed into an industrial, modern one. This transformation finds its strongest visualization in new city structures and landscaping projects which both form key moments in the United States’ aesthetic culture. Beginning with Pierre Charles L’Enfant’s city planning for George Washington in 1791, the city became the perfect metaphor for societal ideas and represented a conservative understanding of harmony, unity and progress. The city contained not only every comfort for its citizens but also was a visualization of the comfort of becoming a dominant culture, as “[...] no element of civic convenience, beauty or adornment was lacking. The entire city was regarded a unit, and that unit was to be developed in a form not surpassed by any existing city.”¹⁶

The Great Expositions held in the United States add to the metaphor of the city as an image of a united civilization the more literal symbol of the city structure as an expression of economic and cultural power. Moreover, the 1876 and 1893 World Expositions in Philadelphia and Chicago, respectively, not only represent the aforementioned cultural achievements of the United States but are also the platforms for the first nationally acknowledged art exhibitions. The *Armory Show* inherited the vocabulary of the Exposition’s representational modes and contributes to this line of tradition.

Economic reasons played an important role at the *Armory Show* in transforming it from a national enterprise into an international one. The presence in

1913 of a completely underdeveloped art market for living artists in New York is another factor overlooked by scholars, one which provides basic answers to many questions concerning the decisions of the *Armory Show’s* organizers. Marilyn Satin Kushner, for instance, editor of the publication *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, leaves out the possibility that the need to develop the market for contemporary American painters was decisive in the question of whether or not to include Modern European artists in the exhibition.¹⁷

Finally, it is a well-known fact that the *Armory Show* was an important event for Marcel Duchamp’s career. It not only made him famous in the United States but also enabled him to be recognized as an artist and thus liberated from the restrictive environment created by the artistic groups in Paris. As the cause of this new status, the *Armory Show* was Duchamp’s first step towards his Readymades – another ignored aspect of the artist’s early career. Although one could strongly argue that research on the subject of the show is complete, many gaps remain to be filled. Indeed, Duchamp’s activities in New York can be understood by placing them in the aforementioned discourses. This research approaches these aspects and repositions the creation of the Readymades, as well as the processes of making them visible in the art-space, within Duchamp’s movements in the American modernist tradition.

The *Armory Show* was hosted by a newly founded association of artists, called the *Association of American Painters and Sculptors* (**Fig. 3**). Under the direction of Arthur B. Davies and with the help of Walt Kuhn and many others, examples of international contemporary art were selected for the show. Walter Pach, a connoisseur of Modern European art and a man well connected to his American colleagues, helped in organizing many of the more progressive works from Europe, as the exhibition was organized to be both an overview exhibition meant to include all movements and an attempt to build up an art market for living artists in the United States.¹⁸

¹⁶ Burnham, Daniel and Edward Bennett, Charles Moore (eds): *Plan of Chicago*, New York 1993, p. 23. Originally published in 1908 by the Commercial Club of Chicago.

¹⁷ Here: Kushner, Marilyn Satin: *A Century of the Armory Show: Modernism and Myth*, in: Kushner Marilyn and Kimberly Orcutt, Casey Blake (eds): *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, Historical Society New York 2013, pp. 13.

¹⁸ Comp. the meetings minutes, December 19, 1911. Walt Kuhn Family papers and Armory Show records, 1859–1978, bulk 1900–1949. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

In 1913, Paris already had a prosperous art market for Modern art. Collectors who perceived the restrictive aesthetics of the various movements, the *Isms*, as brand labels, helped this development along. The modernists in the United States, on the other hand, lacked movements with a visual vocabulary similarly easy to recognize and they lacked collectors for their support. Famous American groups such as the Realists, more commonly known as the *Ashcan School*, did not come together in the interest of shared formal agendas but merely to exhibit together. While highly diverse in style, the artists' motto 'No Jury No Prizes'¹⁹ defined all their shared interest in exhibiting without exclusionary policies.

In 1913 this tradition of an inclusive exhibition practice still had not attracted many collectors and it seemed necessary for the *Association* to situate their own country's art production in the trajectory of European art with its established market for contemporary art. The *Armory Show* was not only in line with the tradition of the motto 'No Jury No Prizes' but was a specific attempt to create a history of art that would include the American modernists in the history of Modern art. Walt Kuhn emphasized in this sense the *Association* as a "[...] big broad liberal organization embracing every kind of art, even that which I do not like, one that will interest the public [...]."²⁰ This way both the 'No Jury No Prizes' tradition was kept and the interest of collectors possibly stimulated.

While organizing the show, Arthur B. Davies produced a chart that he had printed in the March 1913 issue of the magazine *Arts and Decoration*, showing both the organizers' understanding of European Modern art and the place of the American modernists within this tradition.²¹ The chart is an overview of this 'new' history of modernist and Modern art. Only one movement, Futurism,

did not want to exhibit in New York. "As for joining the Armory Show," Filippo Marinetti wrote in a letter to the organizers, "the Futurists' presence there in the company of so many different trends would only increase the confusion already rampant in Europe."²² The organizers were most likely not too upset about this: in the chart Davies described the Futurists as "feeble realists."²³

With Pach's help, Duchamp was invited to participate with four works in the *Armory Show*: the 1911 *Portrait of Chess Players*, as well as *The King and Queen Surrounded by Swift Nudes*, *Sad Young Man in a Train*, and *Nude Descending a Staircase, No. 2*, all from 1912. Pach recalls in his autobiographical publication *Queer Thing, Painting* that he became aware of Marcel Duchamp through *Nude Descending a Staircase, No. 2* which was finally shown at the exhibition at the Paris *Section d'Or* in October 1912. He became interested in this least famous of the Duchamp brothers precisely because of the *Nude's* differences from the show's other Cubist works.²⁴

Room I of the *Armory Show* contained Duchamp's works as well as works by artists such as Alexander Archipenko, Georges Braque, Robert Delaunay, Raymond Duchamp-Villon, Albert Gleizes, Fernand Léger, Francis Picabia, Pablo Picasso, and Roger de la Fresnaye (**Fig. 4**). A recently discovered image shows an installation view, originally printed February 17, 1913 in the *New-York Tribune*,²⁵ with Marcel Duchamp's painting *Sad Young Man in a Train* hung together with Gleizes' work *Man on a Balcony* and Duchamp's *Nude*. Flanked by Raymond Duchamp-Villon's large scale 1910 work *Cubist House* and the 1912 *Family Life* by Alexander Archipenko, the *Nude* appears as one work amongst others – the curatorial structures of the room in no way featured it.

Although displaying a great range of different styles, there was no room in the *Armory Show* that showed such a similarly strict and unified aesthetic

¹⁹ No Jury No Prizes is a motto used in the United States in style of the French *Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, etc.* since the end of the 19th century but was already practiced before in the early exhibitions of the National Academy of Design New York without explicitly using the motto in the context of artist organized exhibitions.

²⁰ Walt Kuhn in a letter to Vera Kuhn, December 15, 1911. Walt Kuhn Family papers and Armory Show records, 1859–1978, bulk 1900–1949. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²¹ Arthur B. Davies contributed an Explanatory Statement and a Chronological Chart in: Davies, Arthur B.: *Arts & Decoration*, Special Exhibition Number March 1913, p. 149–150.

²² From a private archive in Padua, courtesy Ester Coen, Rome, quoted in: Perlmann, Bennard B.: *The Lives, Loves, and Art of Arthur B. Davies*, Albany 1999, p. 219.

²³ Davies, Arthur B.: *Arts & Decoration*, Special Exhibition Number March 1913, p. 150.

²⁴ Pach, Walter: *Queer Thing, Painting: Forty Years in the World of Art*, New York 1938, p. 156.

²⁵ The installation shot of the Cubist room was published in: *New-York Tribune*, New York, February 17, 1913, p. 7. Walt Kuhn Family papers and Armory Show records, 1859–1978, bulk 1900–1949. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

agenda as the Cubist room. Room I quickly became the best-known part of the exhibition and was crowded with viewers. Duchamp's *Nude Descending a Staircase, No. 2* became one of the best-known Cubist paintings. The unconventional decision to write the painting's descriptive title on the canvas was one of the reasons the work attracted so many visitors. One critic even asked: "Is it to be supposed that the crowds that gathered before Marcel Duchamp's 'Nude Descending a Staircase' at the armory would have been half so large had it borne a less inspired title?"²⁶ Also, the work's representation of movement, the usage of the Cubist method to achieve a new visibility of dimensions in painting, the tonal hues – all these formal qualities were acknowledged by the many visitors as exceptional and hotly debated.

At the end of the exhibition, the painting was both made fun of in newspapers and discussed by the leading critics. Duchamp's work appeared in various forms in children's books and on magazine covers. His name became well known. It was a glorious inauguration of Duchamp into the American art scene. The *Armory Show* had made him famous as "The Man of the Nude"²⁷ and all four exhibited works were sold to the few influential collectors of contemporary art in the United States: Arthur J. Eddy, Frederic C. Torrey, and Manierre Dawson.²⁸ The show was a raving success for Duchamp.

I do not go to New York, I leave Paris.²⁹

The year of 1913 was full of travel and leisure time for Duchamp. He summered in England with his sister Yvonne and visited London in September and Yport afterwards – what followed the success for Duchamp was a cultivated *Ennui*

²⁶ Anon.: New York's Twenty-Five Degressionists, in: *The Sun*, New York, April 6, 1913, sec.8.

²⁷ Anon.: The Nude Descending a Staircase Man Surveys Us, in: *New-York Tribune*, New York, September 12, 1915, sec.4, p.2.

²⁸ Walter Pach notebook recording sales at the New York Armory Show, February 18 to March 15, 1913. Walter Pach papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²⁹ Marcel Duchamp in a letter to Walter Pach, April 27, 1915. Walter Pach papers, 1880–1980. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

that could be described as a time when the artist was as productive as necessary by doing as little as possible. In a letter to Walter Pach, Duchamp writes: "I wanted to write you for a long time, but I am so lazy that I am no longer trying to find an excuse for it."³⁰ After the *Armory Show*, Duchamp took up projects that he had begun in Munich: drawings of mechanisms and sketches, most importantly the *Chocolate Grinder*. The *Box of 1914* and the *Green Box* are the most direct expressions of a thoughtful self-editing and conceptualization of his work from this time. *Bicycle Wheel*, too, is part of this almost meditative period as it specifically served as a visual and tactile inspiration prominently placed in the artist's studio. It was, like many of the works after the *Armory Show*, kept there for the artist's eyes only. Made of ready-made materials it was not yet a Readymade. There was still no name for the category of these objects. In Duchamp's own words: "The Bicycle Wheel is my first Readymade so much so that at first it wasn't even called a Readymade."³¹ 1913 ended without repeating his success of New York in Paris; and 1914, too, was a rather calm year with little art production for Duchamp. The little he did was nevertheless of great importance for his body of work: he chose and altered a print he entitled *Pharmacy* and he chose the *Bottle Dryer*. While laying the groundwork for many of his projects to come, he let his career stand still.

It was in this moment of stagnation that Walter Pach visited Paris again and met with Duchamp. Pach suggested the artist participate in another exhibition in the United States at the well-known *Carroll Galleries* in New York for *Exhibition of Contemporary French Art*.³² Duchamp agreed, expressing his wish to "leave Paris." Pach certainly did not at first support this idea. Why

³⁰ Marcel Duchamp in a letter to Walter Pach, July 2, 1913 quoted in: Naumann, Francis M.: *Amicalement, Marcel: Fourteen letters from Marcel Duchamp to Walter Pach*, in: *Archives of American Art Journal*, Vol. 29, No. 314, 1989, p. 37.

³¹ Marcel Duchamp in an unpublished interview to Arturo Schwarz, quoted in: Schwarz, Arturo: *The Complete Works of Marcel Duchamp, Third Revised and Expanded Version*, Vol. II, New York 1997, p. 588.

³² The exhibition series of three took place at New York's Carroll Galleries. Marcel Duchamp definitely participated in the third one, taking place from March 8 to April 3, 1915. Here: Zilczer, Judith: 'The Noble Buyer.' John Quinn. Patron of the Avant-Garde, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution (ed), Washington 1978, p. 86.

would any Modern artist want to move to New York? Why would anyone move away from Paris, the world's capital of art? After the exhibition in New York had taken place, Duchamp wrote Pach his final decision, on April 27, 1915: "Je ne vais à New York je pars Paris." – "I do not go to New York, I leave Paris."³³

Duchamp arrived in New York in the summer of 1915 on the *Rochambeau*, hoping to be able to support himself without being dependent on selling his art. He wanted to "avoid an artistic life" or, in his words, becoming a "society painter."³⁴ Walter Pach was there to support him. He made introductions to Walter and Louise Arensberg, in whose apartment building at 33 West 67th Street Duchamp would live for several months, and organized jobs for him such as giving French lessons.

Many newspapers reported on Duchamp, the French artist and admirer of the American woman³⁵ who came to the United States. In interviews Duchamp "[...] praised, and gloried the vibrant electricity of this wholly new and strong and young force in the world."³⁶ The vibrating metropolis, the 'planned city' with its modern society and merged high and low cultures offered Duchamp an atmosphere of freedom that he hadn't been able to find in Paris. As he mentioned in an interview with the BBC in 1968: "It was very nice to come to a new country and be accepted and received in very nice terms. That was probably what made me like America."³⁷

³³ See note No. 29.

³⁴ Ibid.

³⁵ Duchamp in an interview: Greeley-Smith, Nixola: Cubist Depicts Love in Brass and Glass; More Art in Rubbers Than in Pretty Girl!, in: The Evening World, New York, April 4, 1916, p. 3.

³⁶ Anon.: French Artists Spur on an American Art, in: New-York Tribune, New York, October 24, 1915, sec.4, p. 2.

³⁷ Transcript of: Marcel Duchamp. The Late Show, BBC, London 15 June 1968.

The Transparent Eye-Ball and Retinal Art

It is astonishing how well known an artist Duchamp was when he arrived in the United States. His tendency towards an embrace of mass cultural influences was in step with New York's cultural life. This elective affinity between Duchamp and the structure of the society he found in the United States was already manifested in his tendency to include into his work ideas of progress as displayed in the popular fairs of the time and his general interest in new mechanical and technological forms. This already became obvious with *Nude Descending a Staircase, No. 2*. What was new in New York for Duchamp's work was that he was now able to embrace these tendencies without compromising his reputation as an artist; he was celebrated, without the pressure of fitting in; he made his living, without becoming a "society painter." On the contrary, by becoming part of this society, he now could be an artist perceiving his environment for his body of work in a very different and liberated way.

His movements through New York soon were successful in pushing further his ideas of works consisting of ready-made objects. The structures of Paris were for the *flâneur*, a figure who morbidly dissolved in his passive reception of everything and anything. Duchamp, often compared to the *flâneur*,³⁸ did not have much in common with the stereotypical Parisian figure but, like a lover, set up dates with the city to find special ready-made objects that he would then alter into what he soon would call Readymades. The name of these innovations was first mentioned in a letter to his sister when Duchamp wrote from New York the lines:

Here, in N.Y., I bought some objects in the same vein and I treat them as 'readymade.' You know English well enough to understand the sense of 'ready made' that I give these objects. I sign them and give them an English inscription.³⁹

³⁸ Comp. for example: Roth, Moira: Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage, London 1998, pp. 19.

³⁹ Duchamp in a letter to his sister Suzanne, 15 January 1916, translated and published in: Naumann, Francis M.: Affectueusement, Marcel. Ten letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti, in: Archives of American Art Journal, Washington D.C., 1982, Vol. 22, No. 4, p. 5.

Duchamp would go on trips through the city. During one of his first excursions, in 1915, he purchased a snow shovel and, at a later date, a comb. In a second step the objects were renamed. The snow shovel became *In Advance of the Broken Arm*, and the comb was called *3 or 4 drops from height have nothing to do with savagery*. Often Duchamp also inscribed more specifics onto the objects such as where he had purchased the objects or his signature. With the signature Duchamp removed the objects from their former usefulness as a snow shovel or a comb. His idea after all was “to find – not even to find but to decide and choose – an object that would not attract me either by its beauty or its ugliness, to find a point of indifference.”⁴⁰

To find these works, Duchamp needed to focus his view; to see through the particular, to be able to choose the objects he was looking for. After all, he was now living in New York City, a huge metropolis full of commercial goods and commodities of all kinds. He was looking for an object of the greatest indifference to him, one that was “neither beautiful nor ugly” that would not appear in front of his eyes unless he had clearly defined the conditions for his search and thus created a frame for it. This frame was later described by Duchamp in the *Green Box*:

[...] by planning for a moment to come (on such a day, such a date such a minute), ‘to inscribe a readymade’ – The readymade can later be looked for. – (with all kinds of delays). The important thing then is just this matter of timing, this snapshot effect, like a speech delivered on no matter what occasion but at such and such an hour. It is a kind of rendezvous. – Naturally inscribe that date, hour, minute, on the readymade as information. Also the aspect of the readymade as exemplary instance.⁴¹

Reactions in American literature and literary theory show similar movements in the face of the modern, urban environment, most famously in the mid-19th

⁴⁰ See note No. 37.

⁴¹ Duchamp’s note in the *Green Box*, translated into English and quoted in: Buskirk, Martha and Mignon Nixon: *The Duchamp Effect*, Cambridge & London 1996, p.103.

century’s transcendentalist writings of Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau. Although in its vastness still wild in parts, North America’s civilization had by then prevailed over its nature. Thoreau, who had built a cabin on Emerson’s property on the shores of Walden Pond, soon complained: “The whistle of the locomotive penetrates my woods summer and winter.”⁴² It is less a complaint about the reality of progress, than an annoyance about the distraction it brings about. The transcendentalist writers’ methods to avoid constant distraction are quite similar to Duchamp’s technique of finding his Readymades. Emerson describes his technique as his creation, a self-chicanery: “At the gates of the forest the surprised man of the world is forced to leave his city estimates of great and small, wise and foolish.”⁴³ He consciously enters an indifferent artificial resort he created in his mind. He builds a frame around himself and only looks at what is inside the frame. Within this frame he is able to blend out the train, the next village, and the summer visitors from New York (**Fig. 5**). Beyond the surface lays his relief:

We return to reason and faith. There I feel that nothing can befall me in life,– no disgrace, no calamity, (leaving me my eyes,) which nature cannot repair. Standing on the bare ground,– my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite spaces,– all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God.⁴⁴

The expression of the “transparent eye-ball” is but a rendezvous with what is contained in the framework created by Emerson himself; it is a meditation of the creator on his work; it is the artist’s inter-relation with his creation in a modern environment; an interaction with the environment’s structure beyond its surface qualities.

⁴² Thoreau, Henry David: *Walden; Or Life in the Woods*, re-print of the 1854 original, New York 1995, p. 75.

⁴³ Emerson, Ralph Waldo: *Nature*, in: Brooks, Atkinson (ed): *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York 2000, p. 364.

⁴⁴ *Nature* was first published anonymously in 1836. Here: Emerson, Ralph Waldo: *Nature. Addresses and Lectures*, Philadelphia 1894, pp. 13.

Duchamp had often referred to the distracting superficial forms of painting as ‘retinal’ and his strategies to create works are comparable to the Emersonian “transparent eye-ball.” It is to be found in the way he created his Readymades but also in one of his first works upon arriving in New York, *Framing*, which consisted of the written conditions for its creation:

1915 NY/ **Framing** / the 2 glasses [in] \ making / a window
(*diagram*) copper / wood / handle
opening on a landscape of some kind (at will) \ garden sea town/ etc.
(*crossed out*) or [at will] illuminated with / weak light (red blue green etc. – / the color
having no importance)
The picture illuminated from within / by a very / strong artificial light / preventing the
picture from “standing out” / against the background of natural light⁴⁵

Framing, which would after being turned on prove invisible in daylight, allowing one to merely look through its transparent surface at a “garden, sea, village,” is signified by its frame, creating specific prospects, visions, and views that remain ‘retinal,’ only appealing to the eye. The framed section, the selection of a detail of the world is random, distracting. But distracting from what? The artistic selection representing a part of the world is nothing but a random superficial representation of the world. It is that which is beyond the ‘retinal’ surface that interests Duchamp, the meta-level of art production, the question of the conditions of the possibility to create the “inframince,” or “infra-thin”⁴⁶ difference between an artwork and a work. *Framing* contains electric lights within the two glass plates. When the lights are turned on, the landscape disappears in the glass and the viewer sees nothing but the colors of the artificial light. He now sees the construction of the work rather than its ‘retinal’ amenities which become meaningless and are left behind in favor of a body of

⁴⁵ Duchamp, Marcel: Notes, introduction Pontus Hultén, arrangement and translation Paul Matisse, Centre Nationale d’Art et de Culture Georges Pompidou Paris 1980, p. 171.

⁴⁶ For the infra-thin see for example: Ades, Dawn and Neil Cox, David Hopkins (eds): Marcel Duchamp. London 1999, pp. 183.

work, which emanates from beyond the surface of an artwork, and which thus emanates from the mind.

Making Things Visible

Bicycle Wheel and other works similarly interested in matters of ready-made objects, non-art / art as well as authorship existed before Duchamp went to the United States and some of them he even brought along on his trip across the Atlantic (**Fig. 6**). *Pharmacy* was one of them. He had chosen the print of a winter landscape in 1914 in Rouen. Duchamp added two little splashes of color on the print. One is yellow-green, the other red. The splashes are positioned on the horizon of the landscape and each consists, after a closer look, of two dots that form an abstracted shade of figures. Duchamp chose the obscure title and added it to the inscription along with his name: “Pharmacie. Marcel Duchamp / 1914.” He brought this work to the United States and, though he hadn’t in Paris, he now tried to expose it to the public.

It was at the *Montross Gallery*, April 4 to April 22 in 1916, where Duchamp showed some of his works as part of the “four of Cubism”⁴⁷ which also included Jean Crotti, Albert Gleizes, and Jean Metzinger. Duchamp’s *Pharmacy* made no impact in the context of the other two-dimensional works in the show. Though the exhibition was well received by the public, the newspapers did not deem the artist’s marks remarkable. Maybe the innovation of the work as a Readymade was too obscured by the print’s ‘retinal’ motive. In the end, *Pharmacy* remained unseen as a Readymade.

Duchamp made another attempt to make his Readymades seen in another group exhibition, this one at the *Bourgeois Gallery* from April 3 to 29.⁴⁸ In the

⁴⁷ Charles Caffin calls Duchamp, Crotti, Gleizes and Metzinger in reference to the show the Four Musketeers. Caffin, Charles: Four Musketeers of Modernism, in: New York American, New York, April 10, 1916, p. 7.

⁴⁸ Newspapers mention the two Readymades of Duchamp. Here for example: Exhibitions Now On, in: American Art News, New York, April 8, 1916, Vol. 14, no. 27, p. 3.

catalogue, two untitled Readymades are mentioned though it is still unclear which ones had been exhibited, where they were in the gallery and how they were displayed. Arturo Schwarz tentatively identified the two works as *Traveller's Folding Item* and *In Advance of the Broken Arm*.⁴⁹

Regardless of these speculations, Duchamp's New York Readymades are of importance for understanding his efforts in placing them into the space of art (**Fig. 7**). *In Advance of the Broken Arm* is of special importance to the artist as it appears in documents again and again – regardless of a possible display at the exhibition. Duchamp mentioned it to his sister:

I have for example a large snow shovel upon which I wrote at the bottom: *In advance of the broken arm*. Don't try too hard to understand it in the Romantic or Impressionist or Cubist sense – that does not have any connection with it.⁵⁰

He hung the piece from the ceiling of his Broadway studio in 1916, before he moved in the autumn back to 33 West 67th Street where photos document the work as well. It accompanied him in New York wherever he moved. Fortunately, a journalist visited Duchamp in the context of his two exhibitions in New York of 1916. The resulting text by Nixola Greeley-Smith, a writer from *The Evening World*, offers more insight into the process of making the Readymades visible:

With a quick, nervous gesture, the blue-eyed, bearded young man indicated an object to which my fascinated gaze had wandered from the moment I had entered the studio. It was a huge, shiny shovel suspended from the ceiling. The shovel quite evidently had never been used. I do not think either M. Crotti or M. Duchamp would consider it interesting from the standpoint of use.⁵¹

⁴⁹ Schwarz, Arturo (ed): *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 1970, p. 463.

⁵⁰ See note No. 39.

⁵¹ See note No. 35.

The journalist was not likely to mistake the shovel for a shovel – it was after all “suspended from the ceiling” and “had never been used.” Unfortunately, Greeley-Smith does not mention the exhibition at the *Bourgeois Gallery*. Considering her report, however, it is most likely that the Readymades had not been displayed in the gallery the way they were ‘exhibited’ in the studio, if at all. How, after all, could any viewer have ignored them displayed in such a manner?

The two gallery exhibitions and Greeley-Smith's text make clear that by 1916 Duchamp had already made experiments with display techniques for his Readymades which did not quite succeed. A different strategy was required for Duchamp to introduce his objects to the art world as well as to the public. The question of how to present and exhibit the Readymades does not only concern the perception of these innovative works but forms part of the works themselves.

Duchamp's efforts to find the right representational format for these pieces are documented in Henri-Pierre Roché's photos of Duchamp's studio⁵² (**Fig. 8**). There is *Bicycle Wheel* (a 1916 replica of the original, which was still in France) and *Trap*, a coat rack. The space is filled with furniture, works, objects, and tools. Yet, the space around some works is cleaned off and white walls give the whole arrangement a gallery-like look. The photo must have been taken after Duchamp wrote to Louise Arensberg: “My studio was painted white – that is very good.”⁵³ Roché's images seem to suggest that the studio was ‘good’ for exhibiting the Readymades. The white walls emphasize the content of the studio, and the objects show their own strategies of display: *Bicycle Wheel* supplies its own pedestal; *Trap* is nailed to the floor. There is space around the works. Here in the studio the objects, deprived of any former usefulness, were positioned according to their new roles as works. Yet, Duchamp's studio was a protected area, an experimental space quite different from an art space, a gallery or an exhibition space in general.

⁵² See photos of Marcel Duchamp's 33 W. 67th St. studio of 1917/1918. Photos by Henri Pierre Roché. Philadelphia Museum of Art. Alexina and Marcel Duchamp Papers.

⁵³ Marcel Duchamp in a letter to Louise Arensberg, August 25, 1917, transcribed and translated in: Kuenzli, Rudolf E. and Francis M. Naumann (eds): *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, Cambridge & London 1989, pp. 204.

A studio space allows experiments because it is the artist's laboratory. On the other hand the studio is close to a 'professional' exhibition space as visitors come to see art and every object might be a motive for a work, an inspiration, a draft, or already a work. Yet, it is not a public space. Katherine Dreier described her perception of the Readymades in Duchamp's studio when she wrote to him on April 13, 1917: "[...] the only "Readymades" I saw were groups which were extremely original in their handling. I did not know that you had conceived of single objects."⁵⁴ She did not think of them as self-sufficient works. The studio, so implies Dreier's letter, made the Readymades part of the whole environment, each of them forming part of a group.

Dreier's words not only offer an insight into Duchamp's studio structures but also form part of a letter that was a response to the famous incident that had taken place just some days earlier in April 1917 when Duchamp handed in the *Fountain* under the false name 'R. Mutt' in the context of his well-planned act that started with his membership in the newly formed *Society of Independent Artists*. The group was similar in structure to the *Association of American Painters and Sculptors*, which, after their first and last exhibition, the *Armory Show*, was dissolved. The *Society of Independent Artists* came together to organize exhibitions but with an even more specific interest in American art than the previous group. Taking 'No Jury No Prizes' to its logical conclusion, there were "no requirements for admission" to the exhibition except "the acceptance of its principles and the payment of the initiation fee of one dollar and the annual dues of five dollars."⁵⁵ The difference from the *Association* was that it was a more 'American' project (Duchamp, of course was one of the few foreigners supporting the New York group) and the *Society's* future exhibitions were to be organized for living artists only. Many professional modernist artists as well as amateurs handed in

⁵⁴ Katherine S. Dreier to Marcel Duchamp, April 13, 1917, Archives of the Société Anonyme, quoted in: Camfield, William A.: Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917, in: Kuenzli, Rudolf E. and Francis M. Naumann (eds): Marcel Duchamp: Artist of the Century, London & Cambridge 1989, p. 73.

⁵⁵ Announcement entitled The Society of Independent Artists, Inc., undated, in the Archives of the Société Anonyme, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut.

their works. In the catalogue for the *Society's* first exhibition, Duchamp's name appears as one of the directors and as a member of the hanging committee. It was probably Duchamp's idea to exhibit in alphabetical order all the exhibition pieces and to roll a dice to determine the letter to start with.

It is the work that today "tops art surveys"⁵⁶ that Duchamp handed in under the false name R. Mutt (**Fig. 9**). It was an upside-down urinal, entitled *Fountain*, signed by an R. Mutt. Duchamp or one of his colleagues (for example, Walter Arensberg)⁵⁷ must have also paid the initiation fee and the annual due. Neither Duchamp nor his conspiring colleagues mentioned to the other board members who was behind the *Fountain*, even after it was rejected from the exhibition. As had become obvious for Duchamp, his name alone enabled him to exhibit whatever he wanted – he was a well-known artist operating without restrictions. The motto 'No Jury No Prizes' applied to him. The easy entrance of his works made them in a way invisible and ignorable by those who did not support his ideas. This had happened to the two Readymades exhibited at the *Bourgeois Gallery* and most likely something similar would have happened if he had handed in one of his Readymades under his own name for the *Society's* exhibition.

Fountain is not comparable with Duchamp's other Readymades. The ones signed with his name were neither ugly nor beautiful but indifferent⁵⁸ whereas *Fountain*, the work of R. Mutt, can hardly be termed indifferent. It was chosen to be rejected and for the effect it would have on the visibility of Duchamp's Readymades; it was created to open the public exhibition space for the Readymades, an exhibition space where they could be completed by their exposure. *Fountain* was the condition of the possibility to create "works that are not art," works of completely indifferent appearance that nevertheless contain all the necessary structures of an artwork. To achieve this goal of opening the art

⁵⁶ Duchamp's urinal tops art survey: headline of a 2004 survey, when five hundred art professionals chose the 20th century's most influential artwork: Marcel Duchamp's Fountain. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm>, March 29, 2014.

⁵⁷ See for detailed references: Mann, Heinz Herbert: Marcel Duchamp: 1917, Munich 1999, pp. 37.

⁵⁸ See note No. 37.

space, *Fountain* needed to be discussed and thus acknowledged discursively.

After endless discussions in which Duchamp had the chance to passionately speak in favor of the *Society's* motto 'No Jury No Prizes' and the unknown artist R. Mutt he and a few of his colleagues were overruled. *Fountain* was rejected and Duchamp resigned from the *Society's* board of directors. The newspapers, of course, reported on the resignation of the popular "Man of the Nude." One article reads:

Mr. Duchamp, who is famous as the author of the celebrated 'Nude Descending a Staircase,' disagreed with the committee that rejected Mr. Mutt's sculpturesque 'fountain,' holding that nothing should be barred from the show that pretended to be a work of art, whether technically so or not. When overruled by the majority Mr. Duchamp resigned.⁵⁹

Fountain was discussed by a great range of people and caused great confusion. Only a few days after the newspaper article about Duchamp's resignation was published, Katherine Dreier wrote:

Rumors of your resignation had reached me prior to your letter of April eleventh. As a director of the Society of Independent Artists, I must use my influence to see whether you cannot reconsider your resignation [...] Arensberg tells me that that was in accord with you [sic] 'Readymades,' and I told him that was a new thought to me.⁶⁰

While Dreier clearly still believed the *Fountain* to be the work of someone else, Duchamp already edited two issues of the magazine *Blind Man* whose second issue was wholly dedicated to the *Fountain* to discursively accompany the coup. Duchamp's strategy to build an objective, contemporary discourse around the controversially discussed work on the basis of the modernist's motto was a clear break in the American modernists' history. With the "Richard Mutt

Case"⁶¹ the lack of aesthetic movements now became a greater issue for the generation of living American artists than it had been immediately after the *Armory Show*. Duchamp not only exposed the Readymade at the cost of the Modernists' motto in a public art space, but also embedded it discursively therein. These activities climaxed when he had Alfred Stieglitz photograph the *Fountain* and printed the image in the second issue of *Blind Man*. This image is one of the most famous photographs of the 20th century: we see the *Fountain* full-page size, on a pedestal, perfectly lit, surrounded by texts on the work. It is portrayed as a masterpiece. The everyday object finally made its observed entrance into the world of art. Duchamp now had opened the art world for objects not quite like any other artwork. His question "Is it possible to create works that are not art?" had found its scandalous answer.

⁶¹ Duchamp, Marcel: The Richard Mutt Case, in: *Blind Man* No. 2, New York 1917, p. 5.

⁵⁹ Anon.: Duchamp Resigns, in: *The Sun*, New York, April 11, 1917, p. 6.

⁶⁰ See note No. 54.

Impressum / Imprint

Diese Schrift erscheint anlässlich des Vortrags *Die Unsichtbaren Dinge. Marcel Duchamps Ausstellungspraxis in New York*, der am 14.11.2013 im Rahmen des zweiten Duchamp-Forschungsstipendiums stattgefunden hat.

This essay is published on occasion of the evening lecture The Things Unseen: Marcel Duchamp's exhibition practice in New York, November 14, 2013 in context of the second Duchamp Scholarship.

Herausgeber / *Editor*

Dr. Gerhard Graulich, Dr. Kornelia Röder
Marcel Duchamp Forschungszentrum Schwerin

Text / *Text*

Katharina Neuburger

Redaktion / *Editing*

Everett Forrest Mason
Katharina Neuburger

Übersetzung / *Translation*

Katharina Neuburger

Grafische Gestaltung / *Graphic Design*

Johanna Neuburger, www.logografisch.de

Abbildungsnachweis / *Image Credits*

1, 2, 6, 7, 8, 9: Staatliches Museum Schwerin
3: Archives of American Art, Smithsonian Institution.
4: Library of Congress
5: Houghton Library, Harvard University

© 2014 Staatliches Museum Schwerin und Autoren

© Sucession Marcel Duchamp 2014:
VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Staatliches Museum Schwerin
Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten
Alter Garten 3
19055 Schwerin
www.museum-schwerin.de

Printed in Germany 2014

ISBN 978-3-86106-129-8

**Kunst-
sammlungen
Schlösser
und Gärten**

**Staatliches Museum
Schwerin / Ludwigslust / Güstrow**

ISBN 978-3-86106-129-8