



Malerei im Dienste  
der Metaphysik  
Marcel Duchamp  
und das Echo  
des Bergsonismus

Painting at the Service  
of Metaphysics  
Marcel Duchamp  
and the Echo  
of Bergsonism

LECTURENOTES **NO.**

## Lecture notes No. 2

**Malerei im Dienste der Metaphysik**  
Marcel Duchamp und  
das Echo des Bergsonismus

**Painting at the Service of Metaphysics**  
Marcel Duchamp and  
the Echo of Bergsonism

Sarah Kolb

**Kunst-  
sammlungen  
Schlösser  
und Gärten**

**Staatliches Museum  
Schwerin / Ludwigslust / Güstrow**

## Inhalt / Contents

Dank	6
Acknowledgements	7
Vorwort	8
Foreword	10
Malerei im Dienste der Metaphysik Marcel Duchamp und das Echo des Bergsonismus	13
Abbildungen / Images	52
Painting at the Service of Metaphysics Marcel Duchamp and the Echo of Bergsonism	76
Impressum / Imprint	112

## Dank

Für die großzügige Unterstützung meiner Forschungen zu Duchamp gilt mein ganz herzlicher Dank den Freunden des Staatlichen Museums Schwerin, im Besonderen Brigitte Feldtmann, deren ideelles und finanzielles Engagement als Stifterin des Duchamp-Forschungsstipendiums für das Beschreiten neuer Wege in der Duchamp-Forschung von einzigartigem Wert ist. Für ihr unermüdliches Engagement, ihre herzliche Begleitung, viele inspirierende Gespräche und insbesondere auch die Organisation meines Vortrags im Rahmen der Reihe *Rendezvous* im Februar 2012 möchte ich mich, stellvertretend für alle Freunde des Staatlichen Museums, ganz herzlich bei Anne Leibold und Mechthild Bening bedanken. Mein besonderer Dank gilt Gerhard Graulich, Kornelia Röder, Antonia Napp, Katharina Uhl und Christina May, die mir als Mitarbeiter/innen des Duchamp-Forschungszentrums stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind und deren freundschaftliche Unterstützung und fundierte Kenntnisse mich in vieler Hinsicht bereichert und mir immer wieder neue Perspektiven eröffnet haben. Bei Dirk Blübaum möchte ich mich sehr herzlich dafür bedanken, dass er es mir als Direktor des Staatlichen Museums ermöglicht hat, den reichen Schweriner Sammlungsbestand für meine Forschungen fruchtbar zu machen. Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank Kornelia von Berswordt-Wallrabe für ihr herzliches Willkommen, unsere inspirierenden Gespräche und den unbeirrbaren Idealismus, mit dem sie das Staatliche Museum Schwerin als einen der international wichtigsten Standorte der Duchamp-Forschung etabliert hat. Bedanken möchte ich mich ferner bei Uta Hoffmann und Oliver Schmidt für die Übersetzung und das Lektorat meines Textes und ihre geduldige Zusammenarbeit in Detailfragen sowie bei Johanna Neuburger für die überzeugende grafische Gestaltung der vorliegenden Publikation. Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank Sabeth Buchmann, die mit meiner kurz vor dem Abschluss stehenden Dissertation auch meine Schweriner Forschungen intensiv begleitet hat und deren konstruktive Kritik und motivierendes Engagement von unschätzbarem Wert für mich sind.

## Acknowledgements

For their generous support of my research on Marcel Duchamp I would like to thank the Friends of Staatliches Museum Schwerin, foremost Brigitte Feldtmann, whose ideational and financial engagement as the donor of the Duchamp research scholarship is of unique value in exploring new ways in the Duchamp research. My heartfelt thank you, also in the name of all Friends of Staatliches Museum Schwerin, goes to Anne Leibold and Mechthild Bening for their unflagging engagement, their cordial assistance and support, the many inspiring conversations, and especially the organization of my lecture in the context of the series *Rendezvous* in February 2012. Special gratitude is due to Gerhard Graulich, Kornelia Röder, Antonia Napp, Katharina Uhl, and Christina May, who as staff of the Duchamp Research Center were always on hand with help and advice and whose friendly support and profound knowledge have enriched my work in many ways and opened constantly new perspectives. A very special thank you goes also to Dirk Blübaum who as the Director of the Staatliches Museum Schwerin gave me the opportunity to use the rich Schwerin collection for my research. Furthermore, I would like to express special thanks to Kornelia von Berswordt-Wallrabe for her warm welcome, the stimulating conversations, and her unflinching idealism with which she has established the Staatliches Museum Schwerin as one of the internationally relevant locations for Duchamp research. I would also like to thank Uta Hoffmann for the translation and Oliver Schmidt for the editing of my text and his patient cooperation regarding specific questions, and also Johanna Neuburger for the convincing graphic design of the publication. And last but not least I would like to thank Sabeth Buchmann, who has intensively accompanied both my dissertation, which is shortly to be completed, and my Schwerin research and whose constructive criticism and motivating engagement have been of inestimable value.

## Vorwort

Die vom Duchamp-Forschungszentrum Schwerin initiierte Schriftenreihe *Lecture Notes* leistet mit der Veröffentlichung von Forschungsergebnissen internationaler Nachwuchswissenschaftler/innen einen wichtigen Beitrag zum aktuellen Wissenschaftsdiskurs rund um Marcel Duchamp.

Die große Resonanz auf die erste Ausgabe zum Thema *Marcel Duchamp, New York und das Readymade 1912–1917* von Katharina Neuburger, Stipendiatin des Schweriner Duchamp-Forschungszentrums, bestärkt uns in der Fortsetzung dieser ambitionierten Publikationsreihe.

*Lecture Notes* öffnet sich vor allem interdisziplinären Ansätzen der Duchamp-Forschung. Studien, Aufsätze, Vorträge, Untersuchungen, Fragestellungen und wissenschaftliche Papers werden in dieser zweisprachigen Reihe publiziert. Parallel wird ein Download auf der Website des Duchamp-Forschungszentrums bereitgestellt, so dass der Aufsatz allen Interessierten frei zugänglich ist.

Die Wiener Philosophin und Kunsthistorikerin Sarah Kolb widmet sich in ihrem Aufsatz dem Verhältnis von Marcel Duchamp und Henri Bergson, wobei sie die Schnittstellen und Gegensätze zwischen Künstler und Philosophen interessieren. 2011 wurde sie als erste Nachwuchswissenschaftlerin mit dem einjährigen Duchamp-Forschungsstipendium der Freunde des Staatlichen Museums Schwerin e. V. ausgezeichnet. Mit dem Stipendium wurden ein Jahr lang Kolbs Recherchen zu einem Thema gefördert, das in der Forschung bisher noch nicht im Fokus einer wissenschaftlichen Untersuchung stand.

Der Philosoph Henri Bergson (1859–1941) zählt zu den einflussreichsten Denkern zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Er gilt als Begründer der „Lebensphilosophie“. In der Zusammenfassung empirischer Wissenschaftsdisziplinen und ihrer Überschreitung gelangte er zu einer intuitiv erfahrbaren und ganzheitlich ausgerichteten Sicht des Lebens. Das Leben selbst verstand Bergson als permanenten kreativen Prozess, den er insbesondere gegen den Determinismus der Entwicklungsbiologie und Evolutionstheorie setzte. Sein zentraler Begriff des „élan vital / Lebensimpuls“, den er 1907 in seinem Buch

*Schöpferische Entwicklung* erstmals formulierte, bedeutet, dass sich das Leben ständig verändert und differenziert, was nicht im Sinne einer Teleologie zu betrachten sei.

Schon in den 1890er-Jahren fand Bergsons intuitive Philosophie Eingang in die Konzepte der Avantgarden der Jahrhundertwende. Impressionisten und Symbolisten übernahmen sein Plädoyer für eine unmittelbare Wahrnehmung der wirklichen Zeit, sodann setzten sich Fauvisten, Kubisten und Futuristen mit seiner konsequenten Orientierung an der Lebenswirklichkeit auseinander. Vor allem die Kubisten des Puteaux-Kreises, wozu Albert Gleizes, Jean Metzinger, aber auch Marcel Duchamp und dessen Brüder zählten, diskutierten die Konsequenzen des inzwischen schon zur Mode avancierten Bergsonismus.

Marcel Duchamps *Nu descendant un escalier n° 2 / Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2* von 1912 lässt sich mit Bergsons Idee der Dauer vergleichen, da sowohl der Künstler als auch der Philosoph die Frage nach der Erfahrung von Bewegung verhandeln. Sicherlich ging Duchamp seinerseits zunächst von der Momentfotografie aus, gleichwohl beabsichtigte er aber nicht, ein statisches Bild bzw. die äußere Darstellung von Bewegung festzuhalten, vielmehr strebte er – ähnlich wie Bergson – eine Abstraktion der Bewegung an. Marcel Duchamp bezeichnete sein *Grand Verre / Großes Glas* als eine „Verzögerung in Glas“. Auch diesbezüglich kann Duchamps Sicht vor dem Hintergrund von Bergsons Begriff der *durée* interpretiert werden, meint doch Bewegung für Duchamp weder Reichweite oder Verlagerung. Hinsichtlich des Humors finden sich bei Duchamp und Bergson ebenfalls Parallelen, wenn man etwa an Duchamps *Trébuchet / Stolperfalle* und an Bergsons Text *Le Rire / Das Lachen* denkt.

Das Duchamp-Forschungsstipendium wurde von der Hamburger Unternehmerin Brigitte Feldtmann in Verbindung mit den Freunden des Staatlichen Museums Schwerin e.V. gestiftet. Dem Staatlichen Museum Schwerin ist Frau Feldtmann bereits seit vielen Jahren verbunden. Der Verein der Freunde ist seit seiner Gründung 1995 mit seiner Unterstützung von Ausstellungen, Symposien, der Duchamp-Schriftenreihe *Poiesis* und dem Aufbau einer Spezialbibliothek ein wesentlicher Träger der Forschung und Vermittlung des Werks Marcel Duchamps am Staatlichen Museum Schwerin.

## Foreword

The publication series *Lecture Notes* initiated by the Duchamp Research Center Schwerin makes a significant contribution to the current scholarly discourse around Marcel Duchamp with the publication of research results of international junior scientists.

The tremendous resonance of the first edition on the topic of *Marcel Duchamp, New York and the Readymade 1912–1917* by Katharina Neuburger, scholarship holder of the Duchamp Research Center, reassures us in our continuation of this ambitious publication series.

*Lecture Notes* is especially dedicated to interdisciplinary approaches in Duchamp research. Studies, essays, lectures, investigations, questions, and scholarly papers are published in this bilingual series. In addition to the printed publication, the Duchamp Research Center has made the essay available on its website as a free download, therefore making it accessible for all those interested. *Lecture Notes No. 2* also opens to interdisciplinary approaches in Duchamp research.

In her essay, the Viennese philosopher and art historian Sarah Kolb examines the relationship between Marcel Duchamp and Henri Bergson. Kolb investigates the points of intersection and polarity between Duchamp and Bergson in the context of her doctoral dissertation. As the first junior scholar, she was awarded the one-year Duchamp research scholarship of the Friends of the Staatliches Museum Schwerin e. V. in 2011, this enabled and supported Kolb's research on a topic that has not until now been the focus of scholarly examination.

The philosopher Henri Bergson (1859–1941) was one of the most influential thinkers at the beginning of the twentieth century. He is considered the founder of “life philosophy.” In a synopsis of empirical scientific disciplines and their transgression he arrived at a view of life that could be intuitively experienced and was holistically oriented. Bergson understood life as a permanent creative process, which he set particularly against the determinism inherent in developmental biology and evolutionary theory. His central concept of the “élan vital/vital impulse,” which he formulated for the first time in 1907 in his book

*Creative Evolution*, states that life is continuously changing and differentiating and ought not to be perceived teleologically.

By the 1890s and the turn of the century, Bergson's intuitive philosophy had been integrated into the ideas of the avant-garde. The Impressionists and Symbolists adopted his plea for direct perception of real time, and subsequently the Fauvists, Cubists, and Futurists examined his consequent orientation on life's reality. In particular, the Cubists of the Puteaux circle to which Albert Gleizes, Jean Metzinger and also Marcel Duchamp and his brothers belonged, discussed the consequences of Bergsonism, which in the meantime had advanced to a fashion fad.

Marcel Duchamp's *Nu descendant un escalier n° 2/Nude, Descending a Staircase, No. 2* of 1912 can be compared to Bergson's idea of duration, since the artist as well as the philosopher were concerned with the question of the experience of movement in time. It is very probable that Duchamp departed initially from the use of snapshots although it was not his intention to preserve a static image or a mere description of movement, but as with Bergson, he strove rather for an abstraction of the process of movement. Duchamp described his *Grand Verre/Large Glass* as a “delay in glass.” In this respect, too, Duchamp's view can be interpreted in the light of Bergson's expression of “duration” (*durée*) – movement for Duchamp meant neither movement within a limited range nor movement shifting from one range to another. Parallels between Duchamp and Bergson can also be found in regard to humor thinking of Duchamp's *Trébuchet/Trap* and Bergson's text *Le Rire/Laughter*.

The Duchamp research scholarship was instituted by the Hamburg entrepreneur Brigitte Feldtmann in association with the Friends of Staatliches Museum Schwerin e.V. Mrs. Feldtmann has been associated with Staatliches Museum Schwerin for many years. The Association of the Friends has since its foundation in 1995 functioned as an essential promoter of the research and mediation of Marcel Duchamp's work at Staatliches Museum Schwerin with exhibitions, symposia, the Duchamp publication series *Poiesis*, and the establishment of a special library.

Gerhard Graulich

Kornelia Röder

## Malerei im Dienste der Metaphysik Marcel Duchamp und das Echo des Bergsonismus

Marcel Duchamp war erst seit wenigen Monaten in seiner Wahlheimat New York und des Englischen gerade einmal in den Grundzügen mächtig, als er im Herbst 1915 mit den Möglichkeiten und Grenzen der Sprache zu experimentieren begann. Nachdem er in den vorangegangenen Jahren eine Menge kryptischer Notizen verfasst hatte, die mit dem sogenannten *Großen Glas* in New York endlich eine konkrete Übersetzung finden sollten, machte er sich nun also zunächst an den Versuch, die Worte und Sätze ihrer eigentlichen Funktion zu berauben und vollends aus ihrem gewohnten Zusammenhang zu reißen.<sup>1</sup> Auf der Basis seiner rudimentären Englischkenntnisse und unter Verzicht auf den bestimmten Artikel, den er jeweils durch einen Stern ersetzte, verfasste er im Oktober 1915 einen experimentellen Text mit dem Titel *The*, indem er handschriftlich Sätze formulierte, die zwar grammatikalisch korrekt, aber ohne konkrete Bedeutung oder Aussage sein sollten. „Es war nur eine Art Amusement“, erinnert er sich ein halbes Jahrhundert später im Interview mit Arturo Schwarz, um nicht zuletzt auf die erstaunliche Schwierigkeit zu verweisen, die sein Vorhaben mit sich bringen sollte:

„[...] es sollte ein Verb, ein Subjekt, eine Ergänzung, Adverbien geben, und alle völlig perfekt, als solche, als Worte, aber Bedeutung war in diesen Sätzen etwas, was ich vermeiden mußte [...]. Die Konstruktion war irgendwie sehr mühsam, denn sobald mir tatsächlich ein Verb einfiel, das ich mit dem Subjekt hätte verbinden können, sah ich sehr oft eine Bedeutung, und sofort wenn ich eine Bedeutung sah, strich ich das Verb wieder und veränderte es, bis sich der Text schließlich, nach recht vielen Stunden Arbeit, ohne jegliches Echo aus der physikalischen Welt las [...].“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zu Duchamps „Projekt einer möglichst abstrakten Sprache“, vgl. Sandro Zanetti: „Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus“, in: Davide Giuriato, Sandro Zanetti, Martin Stingelin (Hg.): „SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN“. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 205–234, hier S. 205–217.

<sup>2</sup> Zit. n. der Übers. v. Zanetti 2005, S. 207 (siehe Anm. 1). Es handelt sich um ein unveröffentlichtes Interview, das zwischen 1959 und 1968 stattfand, Originalwortlaut in: Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2000, S. 638 u. 642.

Nur eine Art Amusement, das mag schon sein. Aber ohne Bedeutung, ohne Echo aus der physikalischen Welt? Ohne Duchamps Ambition in Frage stellen zu wollen, darf man wohl bezweifeln, dass er diesem Anspruch mit seinem Schreibexperiment auch nur annähernd gerecht werden konnte. Denn selbst wenn der Text als solcher vordergründig keinen Sinn ergibt, wecken die einzelnen Worte und Wortkombinationen doch unweigerlich konkrete Assoziationen und damit jenes „Echo“, das Duchamp angeblich so unbedingt vermeiden wollte. Und damit nicht genug, scheinen die Worte, die auf einen ersten Blick jeglichen Kontexts entbehren, bei genauerer Betrachtung doch mit Bedacht gewählt zu sein und auf einen ganz konkreten Kontext zu verweisen. Bereits im ersten Satz von *The* bringt Duchamp bezeichnenderweise nicht nur das Medium der Malerei (*linen*) und seine gegenwärtige Experimentierfreude (*your time is thirsty*) ins Spiel, sondern auch das Schreiben selbst (*ink*), das er mit der Intelligenz einer seiner Schwestern im Geiste (Beatrice Wood) assoziiert, der es seine „Unbesonnenheit“ (*giddiness*) verdanke und deren Name noch dazu an eine weit verbreitete Schreibmaschinenmarke (Underwood) gemahnt – ebenso wie es im gesamten Text vor hintergründigen Querverweisen nur so zu wimmeln scheint:

„If you come into \* linen, your time is thirsty because \* ink saw some wood intelligent enough to get giddiness from a sister. However, even it should be smilable to shut \* hair whose \* water writes always in \* plural, they have avoided \* frequency, meaning mother in law; \* powder will take a chance; and \* road could try. But after somebody brought any multiplication as soon as \* stamp was out, a great many cords refused to go through. Around \* wire’s people, who will be able to sweeten \* rug, that is to say, why must every patents look for a wife? Pushing four dangers near \* listening-place, \* vacation had not dug absolutely nor this likeness has eaten.“<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Passage aus *The* (1915), zit. n. Schwarz 2000, S. 638/Kat.-Nr. 334 (siehe Anm. 2). Im Oktober 1916 veröffentlichte Duchamp den Text in *The Rogue* unter dem bezeichnenden Titel „THE, Eye Test, Not a ‚Nude Descending a Staircase‘“, vgl. ebd.

Mit *The* thematisiert Duchamp sowohl jene radikale Abwendung von der traditionellen Malerei, für die er sich 1912 entschieden hatte und mit der sein Name seither unauflöslich verbunden ist, als auch seinen neuen Zugang zur Kunst, der von einer Integration unterschiedlichster Medien und Techniken gekennzeichnet war und den er in den darauffolgenden Jahren und Jahrzehnten im Sinne seiner enigmatischen Formel „Präzisionsmalerei, und Indifferenzschönheit“<sup>4</sup> weiterentwickeln sollte. Das Methodenvokabular, das Duchamp mit dieser Formel aus der sogenannten *Grünen Schachtel* umreißt und das von Zufallsexperimenten über Notizen und Ready-mades bis hin zu diversen Schachteleditionen und einer *Staubzucht* reicht, wird in *The* nicht nur mit Begriffen wie „Staub“ und „Zufall“ herbeizitiert (*\* powder will take a chance*), sondern mit einer ganzen Reihe von Begriffen und nicht zuletzt mit dem Prinzip der „Vielfältigung“, das Duchamp namentlich mit dem Fehlen einer „Briefmarke“ in Verbindung bringt (*somebody brought any multiplication as soon as \* stamp was out*).

Mit der Briefmarke spielt Duchamp auf einen weiteren experimentellen Text an, den er im Herbst 1915 auf Französisch verfasste und den er am 6. Februar 1916 mit einer Schreibmaschine der Marke Underwood seitenfüllend auf vier offizielle staatliche Postkarten übertrug,<sup>5</sup> indem er Worte und Sätze willkürlich trennte oder plötzlich abreißen ließ. Nachdem er die Karten zusammengeklebt hatte, versah er sein Schreibexperiment auf der Rückseite in schwarzer Tinte mit dem Titel *Rendez vous du Dimanche 6 Février 1916 à 1h 3/4 après midi*

<sup>4</sup> Marcel Duchamp: *Duchamp du signe. Écrits*, Paris 2005, S. 46.

<sup>5</sup> Die Schreibmaschine, die Duchamp verwendete, gehörte Walter Arensberg, vgl. Molly Nesbit, Naomi Sawelson-Gorse: „Concept of Nothing: New Notes by Marcel Duchamp and Walter Arensberg“, in: Martha Buskirk, Mignon Nixon (Hg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, Cambridge, Mass. 1996, S. 131–175, hier S. 155. Sogenannte *pre-stamped postcards*, auch *penny postcards* genannt, waren in den USA seit 1873 handelsüblich. Die grün bedruckten 1-Cent-Karten von 1914 bis 1916 zeigten neben der Aufschrift „THIS SIDE OF CARD IS FOR ADDRESS“ eine Marke mit dem Porträt des amerikanischen Gründervaters und Präsidenten Thomas Jefferson, der nicht zuletzt als Autor der Unabhängigkeitserklärung von 1776 gilt, vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Postcard>, [http://www.vintage-ephemera.com/cmstore/images/product\\_images/389099482a.jpg](http://www.vintage-ephemera.com/cmstore/images/product_images/389099482a.jpg), gesehen am 10.12.2014.

(*Rendezvous vom Sonntag, den 6. Februar 1916, um 1 Uhr 45 nachmittags*),<sup>6</sup> um es schließlich – ebenfalls auf der Rückseite und in schwarzer Tinte – an seine Mäzene „Mr. and Mrs. Walter C. Arensberg | 33 W. 67th St. | New York City“ zu adressieren und zu guter Letzt darauf zu verzichten, sein Präsent mit einem Poststempel zu versehen. Die Tatsache, dass Duchamp mit dem Titel der Arbeit Auskunft über den exakten Zeitpunkt von deren Anfertigung gibt, obschon er Walter und Louise offenbar erst nachträglich in sein *Rendezvous* involviert wissen wollte, öffnet dabei eine interessante Perspektive auf den konzeptuellen Rahmen seines Experiments, das er auf der ersten der vier Karten mit den folgenden Zeilen eröffnet:

„Es wird einem, auf einmal, an weniger als vor fünf Wahlen mangeln, und auch an irgendeiner Verbindung mit vier kleinen Tieren; man muss dieses Hochgefühl besetzen, um jede Verantwortung dafür abzulehnen. Nach zwölf Fotos war unser Zögern vor zwanzig Fasern verständlich; selbst die schlechteste Hängung erfordert glückbringende Ecken, ohne den Linnen Tabuisierung zu berechnen: Wie nicht seinen geringsten Optiker heiraten, anstatt deren Zündschnüre zu unterstützen? Nein, also wirklich, hinter deinem Spazierstock verstecken sich Marmorierungen, dann Korkenzieher. ‚Dennoch, gestehen sie, warum festschrauben, verstimmen? Die anderen haben Juckreize genommen, um seine Schnürungen, dutzendweise, zu konstruieren. Gott weiß, ob wir, obschon zahlreiche Esser, in einem Abzug brauchen.‘ Verbot also dem Dreifachen, wann ich einsäumen werde, sage ich, [...]“<sup>7</sup>

Wie schon bei *The* werden hier nicht nur ganz konkrete Vorstellungen, Bilder, Zustände und Gefühle nahegelegt, sondern noch dazu solche, die vor dem Hintergrund von Duchamps zeitgleich entstandenen Arbeiten alles andere als weit

<sup>6</sup> Den handschriftlichen Entwurf einer der vier Karten fügte Walter Arensberg zu einem späteren Zeitpunkt dem in seinem Besitz befindlichen Exemplar von Duchamps *Schachtel von 1914* hinzu, vgl. Schwarz 2000, S. 642/Kat.-Nr. 338 (siehe Anm. 2).

<sup>7</sup> Passage aus *Rendez vous du Dimanche 6 Février 1916 ...* (1916), zit. n. Schwarz 2000, S. 642/Kat.-Nr. 338 (siehe Anm. 2, Übers. d. Verf.).

hergeholt erscheinen. Schon in Paris hatte er 1913 ein *Fahrrad-Rad* auf einen Küchenschemel montiert und 1914 einen handelsüblichen *Flaschentrockner* in seinem Atelier aufgestellt, um sie aus ihrem gewohnten Kontext zu reißen und sich an ihrer nackten Gegenwart zu erfreuen.<sup>8</sup> Aber erst kurz nach seiner Ankunft in New York traf er die Entscheidung, ausgehend von diesen „vorgefertigten Skulpturen“ (*sculptures toutes faites*) – für die ihm der englische Ausdruck *ready-made* so äußerst treffend erschien – sein Konzept des „Ready-made“ zu entwickeln.<sup>9</sup>

Nur elf Tage nach seinem literarischen *Rendezvous*, am 17. Februar 1916 um 11 Uhr vormittags, kaufte Duchamp beispielsweise einen Hundekamm, um ihn nicht nur mit seiner Signatur und dem exakten Datum und Zeitpunkt, sondern auch mit einer rätselhaften Inschrift zu versehen. „3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR N’ONT RIEN À FAIRE AVEC LA SAUVAGÉRIE“ (3 oder 4 Tropfen Höhe haben nichts zu tun mit der Wildheit) steht auf dem Objekt mit dem Titel *Kamm* (**Abb. 1**),<sup>10</sup> das Duchamp im *Rendezvous* ausdrücklich erwähnt (*peigne*) und mit dem er nicht nur die „wilden Tiere“ (*bêtes*) herbeizitiert, sondern auch das „Hochgefühl“, das er im Rahmen seines *Rendezvous* für sich in Anspruch nahm, um gleichzeitig „jede Verantwortung dafür abzulehnen“ (*il faut occuper ce délice afin d’en décliner toute responsabilité*). Noch dazu ist

<sup>8</sup> Damals betrachtete Duchamp die beiden Objekte wohlgerne noch nicht als Kunstwerke im engeren Sinn, vgl. Herbert Molderings: „Fahrrad-Rad und Flaschentrockner. Marcel Duchamp als Bildhauer“, in: Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.): *Marcel Duchamp Respirateur*, Schwerin 1999, S. 119–145, hier S. 120.

<sup>9</sup> Den Zusammenhang zwischen seinen Pariser Objekten und der Idee der „sculpture toute faite“ resp. des „ready-made“ stellt Duchamp erstmals in einem Brief her, den er am 15. Januar 1916 an seine Schwester Suzanne in Paris adressiert. Indem er ihr vorschlägt, sein Atelier zu übernehmen, schreibt Duchamp: „Maintenant si tu es montée *chez moi* tu as vu dans l’atelier une roue de bicyclette et un porte bouteilles. – J’avais acheté cela comme une sculpture toute faite. Et j’ai une intention à propos de ce dit porte bouteilles: Écoute. Ici, à N.Y., j’ai acheté des objets dans le même goût et je les traite comme des ‚readymade‘ tu sais assez de l’anglais pour comprendre le sens de ‚tout fait‘ que je donne à ces objets – Je les signe et je leur donne une inscription en anglais.“ (Zit. n. Francis M. Naumann, Hector Obalk (Hg.): *Affect Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, London 2000, S. 43).

<sup>10</sup> Vgl. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.): *Marcel Duchamp. Die Schweriner Sammlung*, Schwerin 2003, S. 65ff./Kat.-Nr. 12; Schwarz 2000, S. 643/Kat.-Nr. 339 (siehe Anm. 2).

der *Kamm* das erste von genau fünf Ready-mades, die er 1916 in Anlehnung an die im *Rendezvous* erwähnten „fünf Wahlen“ (*cinq élections*) auswählte, signierte und teilweise auch datierte, manipulierte oder mit scheinbar sinnlosen Wortgebilden versah, um sie ihrem gewohnten Kontext zu entreißen.<sup>11</sup> Während er die Inschrift „wie eine andere Farbe“ einsetzte, die das Ready-made „ein kleinwenig abhob von diesen anderen Ready-mades, seinen Kumpeln“, erläutert Duchamp 1960 im Interview mit Georges Charbonnier, habe es also „auch amüsante Dinge gegeben mit den Ready-mades“, wie beispielsweise „über eine bestimmte Stunde, einen bestimmten Tag zu entscheiden, um ein Ready-made auszuwählen“, wie er es mit einem „kleinen Kamm aus Eisen für Hunde“ getan habe: „Dann ist das ein Rendezvous mit dem Schicksal, wenn Sie so wollen. Und man notiert das Datum und die genaue Stunde, zu der das Ready-made ausgewählt wurde.“<sup>12</sup>

Wie Duchamp 1961 im Rahmen einer Rede im New Yorker Museum of Modern Art betonte, war das Moment der „Wahl“ (*choice*) für seine Ready-mades also von essentieller Bedeutung, wobei er sein Auswahlverfahren oder „Rendezvous mit dem Schicksal“ auf eine „Reaktion visueller Indifferenz“ zurückführte, die keineswegs jener gezielten politischen Geste (*élection*) widersprechen sollte, die er im *Rendezvous* erwähnt, insofern er mit der Inschrift sehr wohl darauf abzielte, „den Geist des Betrachters in andere, mehr verbale Regionen zu lenken.“<sup>13</sup> So legt auch eines von Duchamps ersten New Yorker Ready-mades eine politische Assoziation und damit ein konkretes Echo aus der

physikalischen Welt nahe. Mit der titelgebenden Inschrift *In Advance of the Broken Arm* (**Abb. 2**), die er im November 1915 neben dem Vermerk „(from Marcel Duchamp 1915“ auf eine Schneeschaukel notierte,<sup>14</sup> formulierte er schließlich nicht nur den bedeutungslosen Satz „in Vorwegnahme des gebrochenen Arms“, sondern auch seine dezidierte Aversion gegen den Krieg, die ihn – „in Vorwegnahme der gebrochenen Waffe“ – gerade erst veranlasst hatte, sein Glück auf dem Neuen Kontinent zu versuchen. Kurz vor dem Erwerb der Schaukel, im Oktober 1915, sprach er sich in einem Interview bezeichnenderweise für eine alternative Form des Widerstands aus, indem er bemerkte: „Personally I must say I admire the attitude of combatting invasion with folded arms“, und damit nicht nur zu verstehen gab, er „bewundere die Haltung, die Invasion mit verschränkten Armen zu bekämpfen“, sondern auch auf jene Strategie anspielte, die er selbst verfolgte, nämlich der Absurdität des Krieges „mit verschränkten Waffen“ zu begegnen.<sup>15</sup>

Im Sinne dieser sprachlichen Raffinesse und Doppelbödigkeit, für die Duchamp von Haus aus eine Leidenschaft hegte und die er mit seinen Schreibexperimenten gleichsam auf die Spitze trieb, erschließt sich also eine ganze Reihe von Bezügen zwischen seinem literarischen *Rendezvous* und seinen Ready-mades. Jenseits der Tatsache, dass Duchamp dem Zeitpunkt der „Wahl“ und dem kontingenten Charakter der „Hängung“ zentrale Bedeutung beimisst, reichen auch die inhaltlichen Querverbindungen weit über den „Kamm“ für die „Tiere“ und das besagte „Hochgefühl“ hinaus. Wenn Duchamp im *Rendezvous* „zwölf Fotos“ und das resultierende „Zögern“ zur Sprache bringt, hat er wohl nicht zuletzt auch sein Interesse an der Chronofotografie im Hinterkopf, die ihn mit einer gewissen „Verzögerung“ veranlasst hat, der traditionellen Malerei zugunsten anderer Ausdrucksmittel den Rücken zu kehren. Daher erklärt sich vielleicht, dass er im Herbst 1915 auf seinen bahnbrechenden *Akt, eine*

<sup>11</sup> Es handelt sich um die fünf 1916 entstandenen Ready-mades *Peigne* (Kat.-Nr. 339), *À bruit secret* (Kat.-Nr. 340), *The Battle Scene* (Kat.-Nr. 341), *Pliant de Voyage* (Kat.-Nr. 342) und *Apolinère Enameled* (Kat.-Nr. 344), vgl. Schwarz 2000, S. 643ff. (siehe Anm. 2).

<sup>12</sup> Zit. n. Georges Charbonnier: *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Interviews vom 6. Dezember 1960 bis zum 2. Januar 1961), Marseille 1994, S. 68 (Übers. d. Verf.).

<sup>13</sup> In seiner Rede „Apropos of ‚Ready-mades““ bemerkte Duchamp am 19. Oktober 1961: „A point which I want very much to establish is that the choice of these ‚readymades‘ was never dictated by esthetic delectation. | This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anesthesia. | One important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the ‚readymade‘. | That sentence instead of describing the object like a title was meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal.“ (Marcel Duchamp: „Apropos of ‚Ready-mades““, in: *Art and Artists*, Jg. 1, Nr. 4, Juli 1966, S. 47.

<sup>14</sup> Vgl. Berswordt-Wallrabe 2003, S. 60ff./Kat.-Nr. 11 (siehe Anm. 10); Schwarz 2000, S. 636f./Kat.-Nr. 332 (siehe Anm. 2).

<sup>15</sup> Zit. n. o. A.: „French Artists Spur on an American Art“, in: *New York Tribune*, 24. Oktober 1915, Rubrik IV, S. 2–3, hier S. 2; verfügbar in: <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030214/1915-10-24/ed-1/seq-30/>, gesehen am 10.12.2014.

*Treppe herabsteigend, Nr. 2* von 1912 Bezug nahm, der in der zeitgenössischen Kunstszene einen Skandal ausgelöst und Duchamp in den Vereinigten Staaten mit einem Schlag zur Berühmtheit gemacht hatte<sup>16</sup> und dessen fotografische Reproduktion er nun von Hand kolorierte, um abschließend seine Signatur mit dem ominösen Zusatz „12“ hinzuzufügen.<sup>17</sup> Die Liste der subtilen Anspielungen auf sein Konzept der Malerei mit anderen Mitteln ließe sich fortsetzen: Anstelle des *Flaschentrockners (porte-bouteilles)* ist im *Rendezvous* von „glückbringenden Ecken“ (*coins porte-bonheur*) die Rede, während die „Flaschen“ (*bouteilles*) und ein „Korkenzieher“ (*tire-bouchon*) an anderer Stelle im Text Erwähnung finden, und so weiter und so fort. Aber auch auf produktionsästhetischer Ebene liegt seine Bezugnahme auf das Prinzip des Ready-made auf der Hand: So bediente sich Duchamp nicht nur der handelsüblichen vorfrankierten Postkarten (*pre-stamped postcards*), sondern auch der vorgefertigten Lettern (*ready-made types*) einer Underwood, um seinem handschriftlichen Experiment den letzten Schliff zu verleihen und kurz darauf, im Zuge einer der fünf angekündigten „Wahlen“ von 1916, sogar die Schutzhülle seiner Schreibmaschine in den Status eines *Reisefaltobjekts* zu erheben (**Abb. 3**).<sup>18</sup> Und natürlich zitiert Duchamp mit der Passage „man muss dieses Hochgefühl besetzen, um jede Verantwortung dafür abzulehnen“, auch das ausgesprochene Vergnügen herbei, das es ihm bereitet, in Hinblick auf die Auswahl seiner dekontextualisierten Objekte jegliche Form von persönlichem Interesse oder Geschmack zu unterwandern, indem er ausschließlich den Zeitpunkt der Wahl für deren Erscheinungsform verantwortlich macht. Dies wird unter anderem anhand einer Notiz aus der *Grünen Schachtel* deutlich, die kurz nach Duchamps Ankunft in New York entstanden sein dürfte, da sie die Idee von *Rendezvous* vorwegnimmt und gleichzeitig erstmals Duchamps Rückgriff auf den englischen Ausdruck *ready-made* dokumentiert (**Abb. 4**):

<sup>16</sup> Zur Erfolgsgeschichte von Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2* (1912), vgl. u.a. Schwarz 2000, S. 562f./Kat.-Nr. 242 (siehe Anm. 2).

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 640/Kat.-Nr. 335. Duchamps Inschrift lautet: „NU DESCENDANT UN ESCALIER | MARCEL DUCHAMP 12“.

<sup>18</sup> Vgl. Berswordt-Wallrabe 2003, S. 68f./Kat.-Nr. 13 (siehe Anm. 10); Schwarz 2000, S. 645/Kat.-Nr. 342 (siehe Anm. 2).

„Die ‚Ready-mades‘ präzisieren. | indem man für einen Moment der ~~nahen~~ Zukunft (diesen Tag, dieses Datum, diese Minute) plant, ‚ein Ready-made zu beschriften‘. – Das Ready-made kann ~~xxxxxxxx~~ daraufhin (mit allen Verzögerungen) gesucht werden. – | Das Wichtige ist dann also ~~dieser~~ diese Taktung, diese Momentaufnahme, wie eine Rede, die bei irgendeiner Gelegenheit gehalten wird aber zu der und der Stunde. Es ist eine Art Rendezvous. | – Dieses Datum, Stunde, Minute, natürlich als Informationen auf dem Ready-made eintragen. | auch die exemplarische Seite des Ready-made.“<sup>19</sup>

Indem Duchamp das Prinzip des Ready-made mit eventuellen „Verzögerungen“ (*avec tous délais*), einer zeitlichen „Taktung“ (*horlogisme*), einer fotografischen „Momentaufnahme“ (*instantané*), einer situationsbezogenen „Rede“ (*un discours prononcé à l’occasion de n’importe quoi*) und „einer Art Rendezvous“ (*une sorte de rendezvous*) assoziiert, definiert er den konstitutiven Akt der Wahl in Analogie zu einem Stelldichein mit offenem Ausgang. Wie mit seinen Schreibexperimenten zielt er mit seinen Ready-mades darauf ab, vorgefertigten Ideen, Begriffen und Gegenständen möglichst unvoreingenommen zu begegnen und sie dadurch aus ihrem praktischen Zusammenhang zu befreien. So beschließt Duchamp, seine eigenen Intentionen hintanzustellen und in Hinblick auf die Erscheinungsform seiner „vorgefertigten Skulpturen“ allein auf die Gunst der Stunde zu setzen. Wenn Duchamp mit seinen Ready-mades also den Plan verfolgt, etwas zu machen, was seine eigenen Erwartungen übertrifft und von dem er sich folglich nur überraschen lassen kann, so ist dieses Vorhaben jedoch ebenso paradox wie unrealistisch – liegt es doch in der Natur der Sache, dass es eine bestimmte Intention und damit eine bestimmte Vorgeschichte impliziert. Diese Vorgeschichte klingt nicht zuletzt in Begriffen wie „Taktung“ und „Momentaufnahme“ an, die Duchamp schon länger im Visier hatte, wie Herbert Molderings zusammenfasst, indem er betont, Duchamp habe von „1911 bis 1913 ungefähr ein Dutzend Bilder gemalt, auf denen der Konflikt zwischen den statischen Bildmitteln und dem Wunsch, den Bildgegenstand in Bewegung darzustellen, bis zum äußersten Widerspruch getrieben ist“:

<sup>19</sup> Duchamp 2005, S. 49 (siehe Anm. 4, Übers. d. Verf.).

„Tatsächlich finden sich in Duchamps publizierten beziehungsweise hinterlassenen Schriften mehrere Notizen, die von einer neuartigen, nämlich skulpturalen Nutzung kinematografischer Effekte handeln. So heißt es auf einem Zettel in der *Weißten Schachtel*: ‚ein Bild oder eine Skulptur machen wie man eine Kino-Film-Spule aufwickelt‘ oder auf einem anderen: ‚versuchen über die plastische Dauer zu diskutieren‘ (chercher à discuter sur la durée *plastique*), eine kryptische Bemerkung, die Duchamp gegenüber dem Herausgeber der *Weißten Schachtel*, Cleve Gray, mit den Worten erläuterte: ‚Ich meine damit Zeit im Raum‘, also die Übersetzung von Zeitempfindung in Raumerfahrung.“<sup>20</sup>

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, korrespondiert das Prinzip des Ready-made damit aufs Engste mit jenem Konzept der „plastischen Dauer“ (*durée plastique*) oder der „Zeit im Raum“ (*temps en espace*),<sup>21</sup> das Duchamp ausgehend von seiner Kritik am zeitgenössischen Avantgardismus entwickelt hatte und das damit nicht zuletzt auf jenen fundamental neuartigen Begriff der „Dauer“ (*durée*) zurückzuführen ist, mit dem der französische Philosoph Henri Bergson im beginnenden zwanzigsten Jahrhundert ein unvergleichliches Modephänomen ausgelöst und vor allem auch die zeitgenössische Kunstwelt maßgeblich beeinflusst hatte.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Molderings 1999, S. 121–122 (siehe Anm. 8, Abbildungsverweise und Anmerkungen im Text wurden entfernt, Anm. d. Verf.).

<sup>21</sup> Duchamp 2005, S. 109 (siehe Anm. 4).

<sup>22</sup> Zu Bergsons Begriff der *durée*, vgl. den von Gilles Deleuze unter dem Titel *Mémoire et vie* (Paris 1957) zusammengestellten Band mit ausgewählten Texten, dt.: Henri Bergson: *Philosophie der Dauer*, Hamburg 2013. Zum Bergsonismus der historischen Avantgarden, vgl. Mark Antliff: *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993; François Azouvi: *La Gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris 2007, S. 173ff.

## Kritik der Dummköpfe und Lackaffen

Eines der Ready-mades, das zu den „fünf Wahlen“ aus dem Jahr 1916 gezählt werden darf, verweist nicht nur in aller Deutlichkeit auf die besagte Vorgeschichte, sondern enthält auch einen konkreten Hinweis darauf, inwiefern Duchamp ‚Malerei im Dienste der Metaphysik‘ betreibt und sein Konzept der „plastischen Dauer“ respektive der „Zeit im Raum“ auf seine Auseinandersetzung mit dem Modephänomen des Bergsonismus zurückzuführen ist. Aus einem Werbeschild des Industriefarbenherstellers Sapolin Enamel machte Duchamp zwischen 1916 und 1917, indem er einzelne Buchstaben und Details übermalte und hinzufügte, das „rektifizierte Ready-made“ *Apollinère Enameled*. Damit karikierte er seinen Freund Guillaume, den Pariser Literaten und Kunstkritiker, mit dem er einige Jahre zuvor Bekanntschaft gemacht hatte, als ‚emaillierten Apollinaire‘, was ihm umso treffender erscheinen musste, als der französische Ausdruck für Emaillieren unter anderem auch im Zusammenhang mit dem Ausschmücken eines Textes (*émailler un texte*) gebräuchlich ist. Im Gegensatz zu Duchamp hatte sich Guillaume Apollinaire übrigens mit richtiggehender Euphorie für den Krieg entschieden, ehe seine Begeisterung ein jähes Ende fand, als er sich im März 1916 aufgrund einer Verletzung durch Granatsplitter von der Front zurückziehen musste. Nun war Apollinaire in Duchamps Augen also vielleicht ein ‚Lackaffe‘, aber darüber hinaus war er auch immer noch derjenige, der als einer der ersten sein künstlerisches Potenzial erkannt und ihn in Anerkennung seiner künstlerischen Bezugnahme auf das Medium der Sprache nicht zuletzt auf den reichen Schatz der zeitgenössischen experimentellen Literatur aufmerksam gemacht hatte.<sup>23</sup> So hatte Duchamp Apollinaire unter anderem auch seine Begeisterung für Raymond Roussel zu verdanken, dessen skandalumwittertes Theaterstück *Impressions d’Afrique* er im Mai oder Juni 1912 im Rahmen einer Aufführung im Pariser Théâtre Antoine in Beglei-

<sup>23</sup> In seiner Essaysammlung *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, die er im März 1913 beim Pariser Verlag Figuière veröffentlichte, widmet Apollinaire Duchamp ein eigenes Kapitel, das nicht nur durch die äußerst konzise Beschreibung von dessen Werk, sondern auch infolge seiner gleichsam prophetischen Schlussfolgerung beeindruckt: „In order to preserve his art from any perceptions which could become abstract ideas, Duchamp writes the title he has chosen

tung von Apollinaire und Gabrielle und Francis Picabia besucht hatte und das bleibenden Eindruck bei ihm hinterlassen sollte, wie er 1946 im Interview mit James Johnson Sweeney erklärt:

„Der Grund, weshalb ich ihn bewunderte, war, daß er etwas produzierte, das ich noch nie gesehen hatte. Das ist das einzige, was meinem innersten Wesen Bewunderung entlockt – etwas völlig Selbständiges, das nichts mit großen Namen oder mit Einflüssen zu tun hat. Apollinaire zeigte mir als erster Roussels Werk. Es war Poesie. Roussel glaubte, er wäre ein Philologe, ein Philosoph und ein Metaphysiker. Aber er bleibt ein großer Dichter. | [...] Ich sah plötzlich, daß ich Roussel als einen Einfluß benutzen konnte. Ich spürte, daß es für einen Maler viel besser war, von einem Schriftsteller beeinflusst zu werden, als von einem anderen Maler. [...] | Dies ist die Richtung, welche die Kunst einschlagen sollte: mehr hin zu einem intellektuellen Ausdruck als zu einem tierischen Ausdruck. Ich bin angewidert von der Bezeichnung *bête comme un peintre* – dumm wie ein Maler.“<sup>24</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Aussage ist naheliegend, dass Duchamp im Zusammenhang seines *Rendezvous* ganz bewusst auf die Redewendung *bête comme un peintre* anspielt, hätte er für die Tiere, die er gleich zu Beginn seiner Textcollage erwähnt, anstelle des Ausdrucks *bêtes* doch auch den neutraleren Begriff *animaux* verwenden können, während der Ausdruck *bêtes* eben nicht nur ‚wilde Tiere‘, sondern umgangssprachlich auch ‚Dummköpfe‘ meint und im Zusammenhang der Wendung noch dazu gerne mit Malern in Verbindung

onto the picture itself. In this way literature, which so few painters have been able to dispense with, disappears from his art – but not poetry. He then uses forms and colours not to capture appearances, but to penetrate the very nature of these forms and formal colours, which cause such despair in painters that they would like to dispense with them and indeed try to do so whenever possible. | Marcel Duchamp creates a contrast between the actual composition of his paintings and their highly intellectual titles. He takes this technique as far as possible, unconcerned that he might be criticised for painting esoteric or frankly abstruse works. [...] An art such as this could produce works of unimagined power. It might even have a social function. [...] It will perhaps fall to an artist as free of aesthetic considerations and as concerned with energy as Marcel Duchamp to reconcile Art and the People.“ (Guillaume Apollinaire: *The Cubist Painters. Aesthetic Meditations*, Forest Row/East Sussex 2002, S. 75ff.).

<sup>24</sup> Zit. n. Serge Stauffer: *Interviews und Statements*, Stuttgart 2002, S. 38.

gebracht wird. Der vermeintlich bedeutungslose Satz „On manquera, à la fois, de moins qu’avant cinq élections et aussi quelque accointance avec quatre petites bêtes“, mit dem Duchamp nahelegt, nach fünf Wahlen werde es ihm nicht nur an weniger mangeln, sondern auch „an irgendeiner Verbindung mit vier kleinen Dummköpfen“, dieser Satz ist damit als Seitenhieb auf die Malerei im Allgemeinen und konkret auf einige von Duchamps früheren Kollegen aus dem Kreis der Puteaux-Kubisten zu verstehen, deren dogmatische Ansichten ihm 1912 offensichtlich zu bunt geworden waren, nachdem er sich zuvor einige Jahre lang intensiv mit ihnen auseinandergesetzt hatte.

Seit 1902 hatte sich Duchamp im Zuge seiner künstlerischen „Schwimmübungen“ zunächst an den malerischen Ansätzen der unterschiedlichen zeitgenössischen Kunstströmungen abgearbeitet,<sup>25</sup> ehe er 1911 durch seine Brüder Jacques Villon und Raymond Duchamp-Villon mit jener engagierten Gruppe von Kubisten in Kontakt gekommen war, die sich um 1910 zusammengefunden hatte, um die formalen Innovationen, die Pablo Picasso und Georges Braques seit 1907 auf den Weg gebracht hatten, im Gegensatz zu diesen nunmehr auch auf theoretischer Ebene weiterzuentwickeln – ein kontroverses Projekt, das mit Apollinaire bald einen prominenten Fürsprecher finden sollte.<sup>26</sup> So nahm Duchamp seit 1911 auch an den regelmäßigen Soireen und sonntäglichen Treffen der Gruppe in Villons Atelier im Pariser Vorort Puteaux teil, in deren Rahmen die „Absurdität“ eines rein „retinalen“ Zugangs zur Kunst verhandelt und über unterschiedlichste populärwissenschaftliche und philosophische Theorien diskutiert wurde.<sup>27</sup> Für Gesprächsstoff sorgte dabei nicht nur das überaus populäre Thema der vierten Dimension, mit dem die Puteaux-Kubisten eine „höhere Realität“ assoziierten und ihr Konzept der „multiplen Perspektive“ untermauerten,<sup>28</sup> sondern auch jener radikale Entwicklungsgedanke, den

<sup>25</sup> Zit. n. Pierre Cabanne: *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972, S. 31. Zum konkreten Verlauf von Duchamps „Schwimmübungen“, vgl. ebd., S. 21ff.

<sup>26</sup> Vgl. Calvin Tomkins: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, München/Wien 1999, S. 61ff.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 72ff.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 74. Neben Henri Poincaré und H.G. Wells hatten um 1900 bis 1910 auch viele

Bergson mit seiner Philosophie der *durée* bereits seit den ausgehenden 1880er Jahren propagierte und mit dem er im beginnenden zwanzigsten Jahrhundert zum richtiggehenden Pop-Philosophen avancierte.<sup>29</sup>

Nachdem Bergson in der zeitgenössischen Kontroverse ‚Spiritualismus versus Pragmatismus‘ in den 1880er Jahren Partei für einen „spiritualistischen Pragmatismus“ ergriffen hatte,<sup>30</sup> um das weitgehend unhinterfragte Primat des Cartesianismus mit seiner wegweisenden Dissertation „Über die unmittelbaren Gegebenheiten des Bewusstseins“ von 1889 radikal in Frage zu stellen und ausgehend von seinem Begriff der *durée* mit einer Reihe weiterer Werke für eine intuitive „Wahrnehmung der Veränderung“ im Sinne seiner philosophischen Methode der „Intuition“ zu plädieren,<sup>31</sup> hatte seine Philosophie bereits in den 1890er Jahren Eingang in die Programme der zeitgenössischen Kunstströmungen gefunden. So bezogen sich schon die Impressionisten und Symbolisten auf Bergsons Plädoyer für eine unmittelbare Wahrnehmung der wirklichen, gelebten Zeit, das, wie Benjamin Jacob 1898 konstatiert, dem allgegenwärtigen Gefühl der „Unruhe“ einer ganzen Generation und der flirrenden Ästhetik der

andere populäre Schriftsteller dazu beigetragen, „die Idee von einer höheren, ‚kosmischen‘ Dimension jenseits von Raum und Zeit zu verbreiten“, vgl. ebd., S. 73.

<sup>29</sup> „Jeder, der sich im Verhalten gegen die Konventionen auflehnte, der sich am Formalismus in der Kunst rieb, der gegen das Festgelegte und Stabile im Denken rebellierte, fand in sich eine zauberische Stimme“, schreibt Irwin Edman 1944 in seinem Vorwort zu Bergsons *Schöpferischer Entwicklung* (in: Henri Bergson: *Creative Evolution*, New York 1944, S. IX–XVIII, hier S. XVI, zit. n. Tomkins 1999, S. 83, siehe Anm. 26). „Wie viele andere“, bemerkt Tomkins, „fanden die Künstler der Puteaux-Gruppe wichtige Elemente ihrer ästhetischen Grundlagen in der anregenden Philosophie von Henri Bergson. Wenige Denker sind zu Lebzeiten so gefeiert gewesen wie Bergson, dessen ungeheurer Einfluß auf das Denken und die Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts heutzutage selten gewürdigt wird“ (ebd., S. 82f.).

<sup>30</sup> Vgl. Azouvi 2007, S. 25ff. (siehe Anm. 22).

<sup>31</sup> Zu Bergsons Werken zählen: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris 1889), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Paris 1896), *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (Paris 1900), *L'Évolution créatrice* (Paris 1907), *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences* (Paris 1919), *Durée et simultanéité. A propos la théorie d'Einstein* (Paris 1922), *Les deux sources de la morale et de la religion* (Paris 1932), *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences* (Paris 1934). Zu Bergsons Methode der „Intuition“, vgl. u.a. den Artikel „Introduction à la métaphysique“, den Bergson 1903 in der *Revue de métaphysique et de morale* (11, S. 1–36) publizierte, sowie die beiden Vorträge „L'intuition philosophique“ (April 1911, Bologna) und „La perception du changement“ (Mai 1911, Oxford); die drei Texte sind abgedruckt in *La Pensée et le mouvant*.

Impressionisten wie auch dem übersteigerten Mystizismus der Symbolisten in jeder Hinsicht entgegenkommen sollte.<sup>32</sup> Mit seiner zunehmenden Berühmtheit, die er nicht zuletzt seiner Ernennung zum Professor am renommierten Collège de France im Jahr 1900 zu verdanken hatte, war das Modephänomen des Bergsonismus schließlich nicht mehr aufzuhalten. Insbesondere im Kontext der unterschiedlichen historischen Avantgarden, die im Vorfeld des Ersten Weltkriegs allesamt einen radikalen Fortschrittsgedanken verfolgten und sich an der Lebenswirklichkeit selbst zu orientieren suchten, traf Bergsons Philosophie buchstäblich den Nerv der Zeit und wurde dementsprechend Schlag auf Schlag von führenden Vertretern des Fauvismus, des Futurismus und des Kubismus ideologisch vereinnahmt.<sup>33</sup> Dies wird nicht nur am Beispiel von Henri Matisse's „Notizen eines Malers“ von 1908 und Filippo Tommaso Marinetti's „Manifest des Futurismus“ von 1909 deutlich,<sup>34</sup> sondern auch an jener programmatischen Schrift *Über den „Kubismus“*, die Albert Gleizes und Jean Metzinger, die beiden theoretischen Köpfe der Puteaux-Gruppe, im Herbst 1912 publizierten.<sup>35</sup> Während Gleizes und Metzinger Bergsons Philosophie vorwiegend auf theoretischer Ebene bemühten, indem sie sie im Sinne einer Integration unterschiedlicher Zeitebenen mit ihrem Konzept der multiplen Perspektive in Verbindung brachten, war Raymond Duchamp-Villon übrigens derjenige, der sie Calvin Tomkins zufolge „am wirkungsvollsten in Kunst umsetzte“:

<sup>32</sup> Jacob führt Bergsons Philosophie als „philosophie d'aujourd'hui“ ein, die auf den Punkt bringe, was er als „notre inquiétude“ bezeichnet, vgl. Benjamin Jacob: „La philosophie d'hier et celle d'aujourd'hui“, in: *Revue de métaphysique et de morale*, 6, 1898, S. 170–201. Vgl. ferner Kap. 2 „Une philosophie décadente, symboliste et impressionniste“, in: Azouvi 2007, S. 59–76 (siehe Anm. 22).

<sup>33</sup> Vgl. Azouvi 2007, S. 218ff. (siehe Anm. 22).

<sup>34</sup> Henri Matisse: „Notes d'un Peintre“, in: *La Grande Revue II*, 24, 25. Dezember 1908, S. 731–745; Filippo Tommaso Marinetti: „Manifeste du Futurisme“, in: *Le Figaro*, Jg. 55, Serie 3, Nr. 51, 20. Februar 1909, S. 1. Vgl. u.a. Lorenz Dittmann: *Matisse begegnet Bergson. Reflexionen zu Kunst und Philosophie*, Köln 2007; Francesca Talpo: „Der Futurismus und Henri Bergsons Philosophie der Intuition“, in: Norbert Nobis (Hg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*, Hannover/Mailand 2001, S. 59–71.

<sup>35</sup> Albert Gleizes, Jean Metzinger: *Du „Cubisme“*, Paris 1912. Eine detaillierte Analyse der Referenzen zu Bergsons Philosophie wird 2016 mit meiner Dissertation zum Thema *Bildtopologie. Spielräume des Imaginären nach Henri Bergson und Marcel Duchamp* vorgelegt.

„In den aufeinanderfolgenden Versionen seines Meisterbildwerkes *Das Pferd*, an dem er 1913 zu arbeiten begann, gelang Duchamp-Villon eine Verschmelzung multipler Perspektiven, von neuer Form, die aus früherer Form hervorging, welche zur Wirkung hatte, daß sein Bild eines halb abstrakten Pferdekopfes sich sowohl durch die Zeit wie durch den Raum zu bewegen schien und darüber hinaus zugleich als Tier wie als Maschine funktionierte.“<sup>36</sup>

Neben seinem Bruder hatte Duchamp jene Integration der gelebten Zeit ins Feld der bildenden Kunst, auf die Gleizes und Metzinger ausgehend von Bergsons Konzept der Dauer abhoben, wohlgermerkt schon seit 1911 in mehreren Gemälden thematisiert. Im Gegensatz zu den Kubisten hatte Duchamp die Idee einer bildnerischen Darstellung der Dauer allerdings von Anfang an als Ding der Unmöglichkeit erachtet, um sich, mit Molderings gesprochen, vielmehr darauf zu konzentrieren, den „Konflikt zwischen den statischen Bildmitteln und dem Wunsch, den Bildgegenstand in Bewegung darzustellen, bis zum äußersten Widerspruch“ zu treiben.<sup>37</sup> So konzipierte er sein Gemälde *Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2* (**Abb. 5**), das er nach mehreren Vorstudien zum Thema der Bewegung im Januar 1912 vollendete, explizit *nicht* als Darstellung eines wirklichen, bewegten Körpers, wie er 1916 im Interview mit Nicola Greely-Smith – auf deren Frage, ob die dargestellte Figur eine Frau sei – bemerkt: „Um Ihnen die Wahrheit zu sagen, ich habe nie darüber nachgedacht, was es ist. Wozu sollte ich darüber nachdenken? Meine Bilder stellen keine Objekte dar, sondern Abstraktionen. *Akt, die Treppe herabsteigend* ist eine Abstraktion der Bewegung“.<sup>38</sup>

Indem Duchamp das traditionell nur unbewegt dargestellte Sujet des nackten menschlichen Körpers zugunsten einer „Abstraktion der Bewegung“ ad acta legte, bezog er sich also weniger auf das kubistische Konzept einer simultanen

Darstellung unterschiedlicher räumlicher Perspektiven, das ein Moment der Zeitlichkeit ins statische Medium der Malerei einführen sollte, als vielmehr auf die wissenschaftliche Methode der Chronofotografie, die um 1880 im Sinne einer abstrakten Analyse von Bewegungsabläufen entwickelt worden war und zu deren prominentesten Vertretern der französische Physiologe Étienne-Jules Marey zählte, einer von Bergsons Kollegen und intellektuellen Gegenspielern am Collège de France.<sup>39</sup> Gleichzeitig zeugt Duchamps *Akt*, obschon er formal noch deutlich an den Kubismus angelehnt ist, auch von seiner Auseinandersetzung mit dem Futurismus und der zeitgenössischen experimentellen Literatur, durch die er seiner persönlichen Handschrift einen großen Schritt näher kommen sollte. Sozusagen löste Duchamp sein Motiv in Anlehnung an die chronofotografische Methode der Mehrfachbelichtung nicht nur formal in eine Serie von Momentaufnahmen auf, sondern zielte auch im übertragenen Sinn auf eine Integration unterschiedlicher Blickwinkel ab, indem er den Fortschrittsgedanken Marinettis beim Wort nahm und die Bewegtheit seines *Akts* durch einen literarischen Titel unterstrich, den er zu allem Überfluss in großen Lettern links unten auf der Bildfläche vermerkte.

<sup>39</sup> Nachdem Marey seit 1880 mit der Technik der Chronofotografie experimentiert und bei Bergsons Eintritt ins Collège de France bereits mehrere Jahrzehnte lang dort unterrichtet hatte, spielten seine Studien auch in Hinblick auf Bergsons zentrale philosophische Thesen alles andere als eine periphere Rolle, wie Georges Didi-Huberman bemerkt: „Man hat bisweilen den Eindruck, *La Pensée et le mouvant* sei geschrieben, um auf Mareys *Le Mouvement* zu antworten, dass *L'Évolution créatrice* alle Vorschläge aus *La Machine animale* ins Gegenteil verkehre, und dass *Matière et mémoire* *La Méthode graphique* – diese Mnemotechnik der Phänomene –, die der gelehrte Mechaniker fordert, bis ins Letzte zu widerlegen suche. [...] | Marey wird in Bergsons Büchern nie zitiert, aber Anspielungen auf sein Werk finden sich dort ohne Zweifel. Wenn Bergson im *Essai sur les données immédiates de la conscience* behauptet, dass die Bewegung genauso wenig teilbar ist wie die Dauer messbar, so wird der Versuch Mareys – mit seiner visuellen Aufteilung der Gesten und seinem gleichzeitigen Willen, alles zu messen – philosophisch in Frage gestellt; wenn Bergson jene heftig kritisiert, „denen es gefällt, die Zustände nebeneinanderzustellen [und] daraus eine Kette oder Linie zu bilden“, scheint er die chronophotographischen Serien Mareys abzulehnen, wie auch die unzähligen Kurven, die dazu bestimmt waren, eine leserliche – zugleich zeichenhafte (*indiciaire*) und geometrische – Spur von Lebensphänomenen zu geben.“ (Georges Didi-Huberman: „Das Auge öffnet sich, die Lampe erlischt. Bemerkungen über Bergson und die Kinematographie“, in: Helmar Schramm (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft: zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin 2005, S. 462–479, hier S. 472f.). Eine detaillierte Gegenüberstellung der Werke Bergsons und Mareys findet sich in: Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, Photographe des Fluides*, Paris 2004, S. 216ff.

<sup>36</sup> Tomkins 1999, S. 84 (siehe Anm. 26).

<sup>37</sup> Molderings 1999, S. 121 (siehe Anm. 8).

<sup>38</sup> Zit. n. Stauffer 2002, S. 18 (siehe Anm. 24).

Während Gleizes und Metzinger noch an ihrem Manifest arbeiteten und der Kubismus à la Puteaux auf seinen Höhepunkt zusteuerte, war Duchamp also bereits dabei, sich von den dogmatischen Auffassungen der Puteaux-Gruppe zu distanzieren. Als er seinen *Akt* kurz nach dessen Fertigstellung im März 1912 wie geplant zur großen Ausstellung der Puteaux-Kubisten im Salon des Indépendants einreichte, kam es daher wenig überraschend zum Eklat. „Die Kubisten finden es ein bisschen daneben“, informierten ihn seine Brüder im Auftrag von Gleizes und Metzinger am Tag der Ausstellungseröffnung: „Könntest Du nicht wenigstens den Titel ändern?“<sup>40</sup> Was von den Kubisten als Affront empfunden wurde, war dementsprechend nicht nur die Tatsache, dass Duchamp das Motiv des Akts unter Bezugnahme auf Mareys wissenschaftliche Methode – und eben nicht im Sinne Bergsonscher *durée* – jenseits der traditionellen Pose zur Darstellung gebracht hatte, sondern vor allem der literarische Titel, den er in Anlehnung an die ironischen Wortspiele Jules Laforgues als integralen Bestandteil des Gemäldes angelegt hatte<sup>41</sup> und den er folglich unter keinen Umständen zu ändern bereit war. „Als die Vision des Aktes in mir aufblitzte, wußte ich, dass er die versklavenden Ketten des Naturalismus für immer zerschlagen würde“,<sup>42</sup> erinnert sich Duchamp 1936 an die Ereignisse dieser Tage, um 1946 hinzuzufügen:

„Reduzieren, reduzieren, reduzieren, das war mein Gedanke, – aber gleichzeitig richtete sich mein Ziel mehr nach innen als nach außen. Und später kam ich soweit, zu spüren,

<sup>40</sup> Zit. n. Jacques Caumont, Jennifer Gough-Cooper: „Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887–1968“, in: Pontus Hultén (Hg.): *Marcel Duchamp: Work and Life*, London 1993 (Eintrag zum 18. März 1912, Übers. d. Verf.): „The Cubists think it's a little off beam,' explain Villon and Duchamp-Villon. 'Couldn't you at least change the title?' But as the title written in capital letters at the bottom left hand corner of the canvas, *Nu descendant un escalier*, is an integral part of his painting, Marcel says nothing. | As soon as his brothers have gone, he immediately takes a taxi to the Quai d'Orsay, collects his picture and takes it home.“

<sup>41</sup> Im November/Dezember 1911 hatte Duchamp unter anderem auch eine Illustration zu Jules Laforgues Gedicht *Encore à cet astre* (1911) angefertigt, die eine Figur auf einer Treppe zeigt und als Vorstudie zu *Nu descendant un escalier* betrachtet werden kann, vgl. Schwarz 2000, S. 555f./Kat.-Nr. 233 (siehe Anm. 2).

<sup>42</sup> Duchamp im Interview mit Daniel MacMorris, zit. n. Stauffer 2002, S. 28 (siehe Anm. 24).

daß ein Künstler alles benutzen kann – einen Punkt, eine Linie, das konventionellste oder unkonventionellste Symbol –, um das zu sagen, was er sagen will. [...] Ich war an Ideen interessiert, nicht bloß an visuellen Produkten. Ich wollte die Malerei einmal mehr in den Dienst des Geistes stellen.“<sup>43</sup>

Wie Duchamp zeitlebens betont hat, nahm er den Eklat um seinen *Akt* also zum Anlass einer kompletten Revision seiner Werte.<sup>44</sup> So zog er sein Gemälde noch am selben Tag von der Ausstellung zurück und zeigte sich keineswegs entmutigt, sondern vielmehr in seiner Vision bestärkt, dass es in der Malerei weniger um eine Vervielfältigung von Oberflächeneffekten im Sinne der sprichwörtlichen ‚Dummheit der Maler‘ gehen sollte, als vielmehr um jenen Ausdruck intellektueller Raffinesse, der im französischen Begriff *esprit* („Intellekt, Geist, Witz“) so schön mitschwingt.<sup>45</sup> Was Duchamp am Kubismus im wahrsten Sinne des Wortes zu bunt wurde, war damit nicht nur jenes „retinale“ Prinzip, gegen das dessen Verfechter als „Abstraktionisten“ zwar ihre Stimme erhoben, indem sie es mit ihren Pinseln und Meißeln aber genau genommen weiter bedienten.<sup>46</sup> Zu bunt wurde ihm vor allem auch der dogmatische Anspruch, mit dem Gleizes und Metzinger ihre Auffassung des Kubismus theoretisch zu untermauern suchten und dem sich die anderen Mitglieder der Gruppe ohne Vorbehalte anschlossen. Im Vergleich dazu fand Duchamp den Zugang eines Picasso um vieles produktiver, wie er im September 1915 im Interview mit *Arts and Decoration* zu verstehen gibt, wenn er bemerkt, dieser sei „streng genommen kein Kubist“, sondern „heute ein Kubist, morgen etwas anderes“, um zum vernichtenden

<sup>43</sup> Duchamp im Interview mit James Johnson Sweeney, zit. n. ebd., S. 37.

<sup>44</sup> Vgl. Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, S. 28.

<sup>45</sup> „Als ich sagte, daß ich die Malerei in den Dienst des Geistes zu stellen wünschte“, bemerkt Duchamp 1958 im Interview mit Laurence S. Gold, „da verwendete ich das Wort *esprit* in all seinen Bedeutungen: Intellekt, Geist, Witz.“ (Zit. n. Stauffer 2002, S. 66, siehe Anm. 24).

<sup>46</sup> Um 1950 bemerkte Duchamp im Interview mit Dorothy Norman: „Es war um 1910–11, als die ‚Abstraktion‘ als Etikett zu erscheinen begann. [...] Heute sind die Abstraktionisten nur noch retinal. Sie repetieren, und das ist nicht gut. Immer dasselbe zu tun ist ähnlich, wie eine alte Jungfer zu sein. Eine Frau muß sein wie eine Rose – ständige Frische in dem, was sie tut.“ (Zit. n. ebd., S. 41).

Schluss zu kommen: „Die einzigen wahren Kubisten von heute sind Gleizes und Metzinger. Aber dieses Wort Kubismus bedeutet überhaupt nichts [...]. Jetzt haben wir eine Menge kleiner Kubisten – Affen, die der Bewegung des Anführers folgen, ohne deren Bedeutung zu begreifen.“<sup>47</sup>

Indem Duchamp den rigiden Kunstbegriff der Puteaux-Kubisten aufs Härteste verurteilte und zwischen den Zeilen vielleicht sogar unterstellte, sie würden Bergsons Philosophie unter dem Vorzeichen des Bergsonismus blindlings folgen, „ohne deren Bedeutung zu begreifen“, war er bezeichnenderweise ein und derselben Meinung wie Bergson selbst, der in Bezug auf den Avantgardismus zwar viel grundlegendere Vorbehalte hegte, infolge derer er einige Jahre zuvor allerdings zu einem erstaunlich ähnlichen Urteil gekommen war. Als Maurice Verne ihn im November 1911 zu einem Zeitungsartikel befragte, den Metzinger kurz zuvor im *Paris-Journal* veröffentlicht und in dessen Rahmen er das Konzept der multiplen Perspektive auf Bergsons Begriff der *durée* zurückgeführt hatte,<sup>48</sup> erklärte Bergson schließlich ohne Umschweife, auch wenn er die Bilder der Kubisten noch nie gesehen habe, könne er dem gegenwärtig immer häufiger zu beobachtenden Phänomen, „dass die Theorie der Verwirklichung vorausgeht“, bestenfalls in Bezug auf die Wissenschaft etwas abgewinnen, während er sich von der Kunst gerade das Gegenteil erwarte: „Für die Künste würde ich den Genius vorziehen, und Sie? ... Aber wir haben die Natürlichkeit verloren, man muss sie wohl durch irgendetwas ersetzen“; und noch im selben Atemzug illustrierte Bergson sein Plädoyer, indem er auf eine fotografische Reproduktion von Rembrandts *Lesendem Philosophen* zeigte, die hinter ihm an der Wand hing: „Rembrandt wusste die Bewegung zu fixieren, die Bewegung. Welch Wunder!“<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Zit. n. ebd., S. 10.

<sup>48</sup> Konkret bezog sich Vernes Frage sich auf Metzingers Aussage: „Le tableau possédait l'espace, voilà qu'il règne aussi dans la durée.“ (Jean Metzinger: „Cubisme et tradition“, in: *Paris-Journal*, 16. August 1911).

<sup>49</sup> „C'est très intéressant, n'est ce pas, comme théorie? commente M. Bergson... Je regrette de ne pas avoir vu les œuvres de ces peintres, je le regrette [...] Ce qui est à remarquer aujourd'hui, c'est que la théorie précède la réalisation... Oui, dans tout: dans les arts comme dans les sciences... C'était le contraire, jadis... Pour les arts, je préférerais le génie, et vous? ... Mais nous avons

Man darf davon ausgehen, dass die Puteaux-Kubisten, die Bergson kurz darauf sogar für ein Vorwort zu einem ihrer Kataloge zu gewinnen versuchten, dessen Kommentar vom 26. November 1911 wohl oder übel zur Kenntnis nehmen mussten.<sup>50</sup> So scheint es alles andere als weit hergeholt, dass Duchamp, der im Dezember 1911 und Januar 1912 mehrere Gemälde zum Thema der Bewegung vollendete, mit seinem *Akt* unmittelbar auf Bergsons Kommentar reagierte, indem er die Treppe von Rembrandts im Louvre befindlichem Gemälde *Philosoph bei der Meditation* (**Abb. 6**)<sup>51</sup> vor seinem geistigen Auge hatte und die Gedankenbewegung des Philosophen mit seiner nackten „Abstraktion der Bewegung“ als puren Idealismus abtat. Jedenfalls aber gab er jenem „Genius“ oder „schöpferischen Geist“ (*génie*), den Bergson im Sinne der „Natürlichkeit“ (*ingénuité*) der Kunst herbeizitiert, mit seinem *Akt* entschieden den Vorzug gegenüber dem impliziten Naturalismus dogmatischer Theorien und Manifeste, um in einer seiner frühen New Yorker Notizen zur Idee eines „reziproken Ready-made“ schließlich keinen anderen als jenen Maler von seinem Sockel zu stoßen, der es Bergson zufolge verstanden hatte, die „Bewegung zu fixieren“: „Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser“,<sup>52</sup> das heißt schließlich nicht nur „einen Rembrandt als Bügelbrett verwenden“, sondern auch „einen Rembrandt als Bildtafel verwenden, um etwas hinter sich zu lassen“ (**Abb. 7**).

perdu l'ingénuité, il faut bien la remplacer par quelque chose [...] Rembrandt a su fixer le Mouvement, le Mouvement. Quel miracle!“ (Maurice Verne: „Un jour de pluie chez M. Bergson“, in: *L'Intransigeant*, 26. November 1911, S. 1, Übers. d. Verf.).

<sup>50</sup> Nachdem die Kubisten sich von Bergsons Einschätzung offenbar nicht beirren ließen, war Louis Vauxcelles im Juni 1912 noch davon überzeugt, dass Bergson sich für ein Vorwort zum Katalog der für Oktober 1912 geplanten Ausstellung *La section d'or* gewinnen lassen würde, vgl. Louis Vauxcelles: „La section d'or“, in: *Gil Blas*, 22. Juni 1912, S. 3. Bergson hingegen sollte, nachdem er sich nicht für diese Idee hatte erwärmen lassen, 1913 im Interview mit Villanova sogar noch zu drastischeren Worten greifen: „C'est étrange, on croit généralement que j'ai de la sympathie pour les cubistes, pour les futuristes! Je n'ai jamais vu de ces sortes de peintures! Je n'ai aucune idée ce qu'elles représentent! [...] Je déclare que je ne saurais approuver les formes révolutionnaires dans l'art.“ (Villanova: „Celui qui ignore les cubistes“, in: *L'Éclair*, 29. Juni 1913). Vgl. Azouvi 2007, S. 226f. (siehe Anm. 22).

<sup>51</sup> Es handelt sich dabei um eines der berühmtesten Werke Rembrandts, das sich damals bereits im Pariser Louvre befand, vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Philosopher\\_in\\_Meditation](http://en.wikipedia.org/wiki/Philosopher_in_Meditation), gesehen am 10.12.2014.

<sup>52</sup> Duchamp 2005, S. 49 (siehe Anm. 4).

## Schöpferische Emanzipation und Entwicklung

Indem sich Duchamp 1912 ein für alle Mal vom zeitgenössischen Avantgardismus lossagte, fasste er gleichzeitig den Entschluss, sich fortan umso intensiver seiner Idee zu widmen, unterschiedlichste Quellen und Einflüsse in sein künstlerisches Schaffen zu integrieren, angefangen von der älteren Kunstgeschichte und Kunsttheorie über die zeitgenössische Literatur, Wissenschaft und Philosophie bis hin zu den neuesten Errungenschaften der Technik und Populärkultur. Damit aber entwickelte er, wie im Folgenden argumentiert werden soll, nicht zuletzt auch einen völlig neuen Zugang zu Bergsons Philosophie, die in Hinblick auf seinen Vorsatz, „die Malerei einmal mehr in den Dienst des Geistes“ zu stellen, erstaunliche Potenziale bergen sollte. Dass Duchamp dem Bergsonismus seiner Künstlerkollegen überaus kritisch gegenüberstand, heißt schließlich nicht, dass er Bergsons Philosophie von nun an den Rücken kehren, und genauso wenig, dass er sie nunmehr unter anderem Vorzeichen auf den Sockel heben sollte. Duchamps Kunstgriff bestand vielmehr darin, Bergsons Philosophie der Dauer im Sinne einer radikalen Rückbesinnung auf die „unmittelbaren Gegebenheiten des Bewusstseins“ beim Wort zu nehmen, sie vermittelt einer spielerischen Integration unterschiedlichster Inspirationsquellen zu unterwandern und sich sozusagen an jene paradoxe Methode der „Intuition“ zu halten, die Bergson in seiner „Einführung in die Metaphysik“ von 1903 wie folgt definiert hatte:

„Kein Bild kann die unmittelbare Intuition der Dauer ersetzen, aber viele verschiedenartige Bilder, die den verschiedensten Bereichen der Dinge entlehnt werden, können durch die Konvergenz ihrer Wirkung das Bewußtsein auf den Punkt hinlenken, wo eine gewisse Intuition möglich ist. Indem man möglichst disparate Bilder auswählt, verhindert man, dass eines unter ihnen sich anmaßt, die Intuition, die es wachrufen soll, ganz wiederzugeben, da es sofort durch die rivalisierenden Bilder verdrängt werden wird. Indem man so erreicht, dass sie trotz ihrer Verschiedenheiten von unserem Geiste gewissermaßen dieselbe Art der Aufmerksamkeit fordern, bzw. denselben Grad der Spannung, wird man allmählich das Bewußtsein an eine ganz besondere und ganz bestimmte Disposition

gewöhnen, und zwar gerade an diejenige, die sie annehmen muß, um sich selber ohne *Schleier* zu erscheinen.“<sup>53</sup>

Wenn Duchamp mit seinem Vorsatz, die Malerei einmal mehr in den Dienst des Geistes zu stellen, kritisch auf das Modephänomen des Bergsonismus reagierte, musste ihm zunächst vor allem Bergsons *Schöpferische Entwicklung* von 1907 reichlich Reflexionsmaterial liefern, ein „kühnes, verwirrendes, poetisches und revolutionäres Buch“, so Jean Guitton,<sup>54</sup> das innerhalb kürzester Zeit in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen erschien und 1927 bezeichnenderweise sogar mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet werden sollte.<sup>55</sup> Für die Produktivität seiner Reserviertheit gegenüber dem Bergsonismus spricht dabei nicht zuletzt eine der zentralen Thesen dieses epochalen Werks, die Bergson bereits in der Einleitung auf den Punkt bringt, wenn er argumentiert, eine Entwicklungsphilosophie, die ihrem Namen auch tatsächlich gerecht werden wolle, habe „dem Wirklichen in seinem Entstehen und seinem Wachstum“ nachzugehen und werde sich daher bestenfalls „durch die gemeinsame und fortgesetzte, einander ergänzende, berichtigende und verbessernde Bemühung vieler Denker und Beobachter heranbilden können“.<sup>56</sup> So erhebt Bergson keineswegs den Anspruch, in Bezug auf eine derartige Entwicklungsphilosophie das letzte Wort zu haben, sondern zielt mit seinem Werk vielmehr darauf ab zu „zeigen, wie unser Verstand, durch Auferlegung einer bestimmten Disziplin, selber fähig wird, auf eine Philosophie hinzuführen, die ihn überwächst“.<sup>57</sup>

Indem er an seine Philosophie der Entwicklung sozusagen wie an ein Pferd herangeht, das sich bestenfalls von hinten aufzäumen lässt, verweist Bergson zunächst einmal auf das Problem, dass der menschliche Intellekt, das Instrument des Philosophen, sich nur „zu Hause fühlt, solange man ihn unter

<sup>53</sup> Henri Bergson: „Einführung in die Metaphysik“, in: ders.: *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, Hamburg 1993, S. 180–225, hier S. 187f.

<sup>54</sup> Jean Guitton: „Leben und Werk von Henri Bergson“, in: Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Zürich 1967 (Nachdruck der Nobelpreisausgabe), S. 23–35, hier S. 33.

<sup>55</sup> Vgl. Azouvi 2007, S. 135ff. (siehe Anm. 22).

<sup>56</sup> Bergson 1967, S. 47 (siehe Anm. 54).

<sup>57</sup> Ebd., S. 47f.

den leblosen Gegenständen beläßt, wo unsere Tat ihren Stützpunkt und unsere Arbeit ihre Werkzeuge findet“, und dass das abstrakte Denken sozusagen in erster Linie ein praktisches Handlungsinstrument darstellt, das zwar eine „immer schärfere, immer komplexere, immer geschmeidigere Anpassung des Lebewesens an die gegebenen Existenzbedingungen“ ermöglicht, wobei es „das wahre Wesen des Lebens, den tiefen Sinn der Entwicklungsbewegung“ aber notwendig verfehlt: „Vergebens pressen wir das Lebendige in den und jenen von unseren Rahmen. Alle Rahmen krachen. Sie sind zu eng, zu starr vor allem für das, was wir hineinspannen möchten.“<sup>58</sup> Nach Bergson ist der Intellekt in philosophischer Hinsicht also keineswegs so unabhängig, wie man meinen möchte, greift er in seinem abstrakten Voranschreiten von einem Akt zum nächsten Akt doch notwendig auf statische Bilder und vorgefertigte Begriffe zurück, die seiner eigenen Entwicklung einen Sinn, eine Richtung verleihen, die der Wirklichkeit mit ihren mannigfaltigen Phänomenen und kontinuierlichen Veränderungen jedoch keineswegs gerecht werden. „Einzig daher also rührt die offensichtliche Diskontinuität unseres psychologischen Lebens“, folgert Bergson, indem er sich direkt auf die chronofotografische Methode seines Kollegen am Collège de France zu beziehen scheint, „daß unsere Aufmerksamkeit sich ihm in einer Reihe diskontinuierlicher Akte zuwendet: wo nur sanfter Abhang ist, glauben wir, der gebrochenen Linie unserer aufmerksamen Akte folgend, Stufen einer Treppe zu gewahren.“<sup>59</sup>

Es ist nicht auszuschließen, dass Duchamp diese Zeilen im Hinterkopf hatte, während er noch in den Kreisen der Kubisten verkehrte und gleichzeitig schon jenes Werk in Arbeit hatte, mit dem er sein künstlerisches Interesse am Medium der Sprache erstmals öffentlich zur Schau stellen sollte. Wenn sich Bergson in Bezug auf das „wahre Wesen des Lebens“, in Bezug auf „den tiefen Sinn der Entwicklungsbewegung“ fragte: „Müssen wir haltmachen bei dem mechanistischen Abbild, das der Verstand uns ewig von ihm entwerfen wird?“<sup>60</sup> so

<sup>58</sup> Ebd., S. 43f.

<sup>59</sup> Ebd., S. 50.

<sup>60</sup> Ebd., S. 45.

war diese Frage also vielleicht auch für Duchamp von Relevanz, konzipierte er seinen *Akt* in Anlehnung an die Methode Mareys doch von Anfang an nicht als wirklichkeitsgetreue Darstellung, sondern als willkürliche „Abstraktion der Bewegung“, da das Bild die „kinematographische Illusion der Bewegung“, wie Duchamp im Interview mit Charbonnier betont, eben nicht erzeuge, sondern nur beschreibe:

„Wir wissen, dass wir uns tagtäglich fortbewegen, und in dieser Fortbewegung gibt es etwas auszudrücken, etwas anderes als den statischen Akt – der auch sein Interesse hat, basiert doch die ganze Tradition der Kunst darauf. Aber als Künstler könnte man sich auch erlauben, die Idee der Bewegung auf eine andere Weise wiedergeben zu wollen [...] oder nachahmen zu wollen, was das Kino macht [...]. Damals gab es viele Erfahrungen mit Fotografien, die jede Bewegung in einer stroboskopischen Sekunde, wie man das heute nennt, wiederholten, die jede Sekunde in einen Funken fassten und das Schema, das Diagramm der Bewegung ergaben. Man könnte mir antworten, dass das keineswegs die Illusion der Bewegung ergibt; und in der Tat ergibt es sie nicht, aber es beschreibt sie. Schließlich ist ein Bild ein Diagramm einer Idee.“<sup>61</sup>

Duchamps *Akt* ist damit als Diagramm jener abstrakten Vorstellung von Bewegung zu betrachten, die auf einer teleologischen Aneinanderreihung statischer Momentaufnahmen und damit genau genommen auf jenem Prinzip des Stillstands basiert, dessen Kritik Bergson in seiner *Schöpferischen Entwicklung* ein ganzes Kapitel mit dem Titel „Der kinematographische Mechanismus des Denkens und die mechanistische Täuschung“ widmet.<sup>62</sup>

Selbiges gilt jedoch keineswegs für die beiden Gemälde, mit denen Duchamp endgültig einen Schlusspunkt unter seine Karriere als konventioneller Maler setzen sollte und in denen er sich nicht mehr mit dem vergleichsweise oberfläch-

<sup>61</sup> Zit. n. Charbonnier 1994, S. 58f. (siehe Anm. 12, Übers. d. Verf.).

<sup>62</sup> Vgl. Bergson 1967, S. 275–357 (siehe Anm. 54). Zum „Kunstgriff des Kinematographen“, den Bergson in Analogie zum „Kunstgriff unserer Wahrnehmung“ und zum „Kunstgriff unseres Erkennens“ beschreibt, vgl. ebd., S. 302ff.

lichen Problem der Bewegung im Raum, sondern mit dem viel komplexeren Problem der Bewegung in der Zeit beschäftigte, einer wirklichen Entwicklungsbewegung, die in letzter Konsequenz auch das Leben und Nachleben seiner Bilder, ja sein eigenes Leben als Künstler und Lebenskünstler betreffen sollte. Die Gemälde *Übergang von der Jungfrau zur Braut* (Abb. 8) und *Braut* (Abb. 9), die Duchamp im Sommer 1912 im Rahmen seines legendär gewordenen Münchenaufenthalts vollendete, indem er Abstand von der Pariser Kunstszene suchte und seinen Horizont in Richtung völlig neuartiger Inspirationsquellen zu erweitern begann,<sup>63</sup> haben damit weder einen dezidierten Fortschrittsgedanken noch einen konkreten Handlungsspielraum zum Gegenstand. Vielmehr sind sie einer organischen Werdensbewegung gewidmet, die sich jenseits abstrakter Zielvorstellungen unbeirrbar ihren Weg in Richtung des Unerwarteten bahnt. Wenn Duchamp hier in gewisser Hinsicht abermals eine „Abstraktion der Bewegung“ ins Bild setzt, so geht es ihm nunmehr um eine Form der Bewegung, die weder Reichweite noch Geschwindigkeit hat, die weder messbar noch vergleichbar ist, insofern sie als reine Qualität, als Abstraktion des Werdens und des Lebens selbst in Erscheinung tritt.

Das zentrale Motiv der „Braut“, das die beiden Bildtitel suggerieren, lässt dementsprechend nicht im Entferntesten an eine Braut im herkömmlichen Sinn denken, gemahnt es doch viel eher an jene ganz besondere „Disposition“, die das diskriminierende Bewusstsein Bergson zufolge „annehmen muß, um sich selber ohne *Schleier* zu erscheinen“. Mit dem Motiv der „Braut“ setzt Duchamp sozusagen einen ersten abstrakten Ausdruck seiner Idee ins Bild, er könnte sich eines ‚jungfräulichen‘ Mediums bedienen, um die sinnliche Qualität der Malerei mit einer intellektuellen Form der Reflexion zu ‚vermählen‘. In Übereinstimmung mit diesem Leitgedanken sollten die beiden Werke denn auch Duchamps letzte Gemälde im traditionellen Sinne bleiben, während ihn der Topos der „Braut“ noch bis an sein Lebensende und in unterschiedlichsten medialen Kontexten und Erscheinungsformen beschäftigen sollte.

<sup>63</sup> Vgl. Helmut Friedel, Thomas Girst, Matthias Mühlhng, Felicia Rappe (Hg.): *Marcel Duchamp in München 1912*, München 2012; Rudolf Herz: *Marcel Duchamp. Le Mystère de Munich*, München 2012.

Wie schon beim *Akt* gibt es auch bei den Gemälden *Übergang* und *Braut* mehr als nur vage Parallelen zu Bergsons Entwicklungsphilosophie, die weniger von teleologischen Vorstellungen als von der widerständigen Natur des Lebens selbst handelt, und damit von einer Mannigfaltigkeit verschiedenartiger Werdensbewegungen und Formen des Übergangs, die Intellekt und Sprache niemals werden einholen können. Wie der Zenonsche Achill, der seiner Schildkröte bis in alle Ewigkeit wird nachhasten müssen, solange er gedankenversunken bei einzelnen Etappen seines Weges verweilt, anstatt sich wie die Schildkröte auf die Kontinuität seines Fortschreitens einzulassen, wird auch ein Philosoph, so Bergson, das reale Werden einer Farbe, einer Gestalt oder einer Handlung nicht zu fassen bekommen, indem er seinen Intellekt auf diskrete Qualitäten, Momentaufnahmen oder Akte fokussiert und „die reale Bewegung aus diesen möglichen Unbewegtheiten zu rekonstruieren“ versucht.<sup>64</sup> Eine Philosophie, die sich allein auf die Fähigkeiten des Intellekts verlässt, macht Bergson zufolge schließlich nichts anderes, als sich den „Kunstgriff des Kinematographen“ zu nutze zu machen und dadurch am wirklichen Werden vorbeizuzielen:

„Statt uns dem innern Wesen der Dinge hinzugeben, stellen wir uns außerhalb ihrer, um dies Werden künstlich zu rekonstruieren. Von der vorübergleitenden Realität nehmen wir sozusagen Momentbilder auf, und weil es [sic!] diese Realität charakteristisch zum Ausdruck bringen, so genügt es uns, sie längs eines abstrakten, gleichförmigen, unsichtbaren, auf dem Grunde des Erkenntnisapparats liegenden Werdens aufzureihen, um nachzubilden, was das Charakteristische dieses Werdens selbst ist. Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung, Sprache, sie alle pflegen so zu verfahren. Ob es sich nun darum handle, das Werden zu denken oder auszudrücken, ja es wahrzunehmen, wir tun nichts weiter, als einen inneren Kinematographen in Tätigkeit zu setzen.“<sup>65</sup>

Exemplarisch handelt Bergson seine Kritik am kinematographischen Mechanismus des Denkens unter anderem auch am Beispiel des Menschen ab. Unterteilt

<sup>64</sup> Vgl. Bergson 1967, S. 307f. (siehe Anm. 54).

<sup>65</sup> Ebd., S. 303.

man die Entwicklung eines Menschen in unterschiedliche Stadien wie Kindheit, Jugend oder Reife, so sind das Bergson zufolge „bloße Gesichtspunkte des Geistes, von außen her ersonnene *mögliche Stillstände* in der Kontinuität eines Fortschritts“. <sup>66</sup> Indem der Intellekt von Momentaufnahme zu Momentaufnahme springt, zielt er jedoch notwendig am *wirklichen Fortgang* der Entwicklung vorbei, so Bergson: „Würde die Sprache sich nach der Wirklichkeit modeln, dann wahrlich würde sie nicht sagen, ‚das Kind wird zum Manne‘, sondern vielmehr, ‚zwischen Kind und Mann ist Werden‘.“ <sup>67</sup> In der Formulierung ‚das Kind wird zum Manne‘ ist ‚werden‘ nichts als ein Verb, das zwei künstlich differenzierte Entwicklungsstadien, ‚Kind‘ und ‚Mann‘, in einer abstrakten, gleichsam kinematographischen Bewegung verbindet, indem es die eigentliche Entwicklungsbewegung mit ihren mannigfaltigen Formen des Übergangs genau genommen nur verschleiert. In der Formulierung ‚zwischen Kind und Mann ist Werden‘ hingegen rückt das ‚Werden‘ selbst als Subjekt ins Zentrum des Interesses, was mit Bergson gesprochen viel eher den Tatsachen einer realen Entwicklung entspricht.

Während Duchamp in seinem *Akt* in kinematographischer Manier ein Nebeneinander einzelner Momentaufnahmen dargestellt hatte, thematisiert er im *Übergang von der Jungfrau zur Braut* entsprechend Bergsons Argumentation erstmals eine völlig neuartige Form von Bewegung als Werden. Als wollte er sein Gemälde im Bergsonschen Sinn „nach der Wirklichkeit modeln“, setzt er im Titel, der auch hier auf der Bildfläche vermerkt ist, ausdrücklich den ‚Übergang‘ als Subjekt. Das Gemälde handelt sozusagen weniger von den Entwicklungsstadien ‚Jungfrau‘ und ‚Braut‘, als von jenem kontinuierlichen Werden, das sich ‚zwischen‘ den beiden Zuständen ereignet und das sich damit jeglichem analytischen Zugang entzieht. Auch formal sind die beiden Entwicklungsstadien ‚Jungfrau‘ und ‚Braut‘ im *Übergang* keineswegs klar auseinanderzuhalten. Im Gegenteil würde der Versuch einer Stabilisierung der beiden Figuren sogar

das eigentliche Sujet des Gemäldes verdrängen, wie Jonathan Crary treffend bemerkt:

„Wir müssen berücksichtigen, dass Begriffe wie *Jungfrau* oder *Braut* diskrete, in sich geschlossene und begrenzte Einheiten bezeichnen, während ein *Übergang* etwas Offenes, Prozessuales und Dynamisches beschreibt. [...] Das wichtigste Merkmal des *Übergangs* ist wohl seine Offenheit. Er hat weder ein Subjekt noch ein Zentrum, ja deutet vielmehr ihre Abwesenheit an. Stattdessen öffnet er, in einem gerahmten und beschränkten Raum, ein Feld potentiell unendlicher Beziehungen und schwebender Elemente, die sich nicht auf eine strukturelle Logik zurückführen lassen.“ <sup>68</sup>

Während Duchamps *Übergang von der Jungfrau zur Braut* in Hinblick auf die titelgebenden Figuren keine klaren Anhaltspunkte bietet, nimmt die zentrale Figur in seinem zweiten Münchner Gemälde schärfere Konturen an und wirkt gleichzeitig statischer. Mit der abstrakten Komposition *Braut*, die mit ihren mechanischen und organischen Elementen buchstäblich nichts mit dem Klischee einer Braut gemein zu haben scheint, legt Duchamp eine erste elaborierte Studie jenes Motivs vor, das im Sinne einer Integration unterschiedlicher Medien und Techniken fortan im Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens stehen und dabei eine Reihe bemerkenswerter Metamorphosen durchmachen sollte. Mit der „Braut“ führt Duchamp sozusagen ein Moment des Werdens in sein künstlerisches Schaffen ein, das den Rahmen der Leinwand im wahrsten Sinne des Wortes sprengen sollte: So greift er das Motiv seines letzten Gemäldes zunächst im sogenannten *Großen Glas* mit dem Titel *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* (1915–23) wieder auf, wo es fast unverändert wiederkehrt, während der statische Hintergrund zugunsten eines transparenten „Horizonts“ und der perspektivischen Konstruktion der „Junggesellenmaschine“ verschwindet, um den Blick auf die Wirklichkeit hinter dem Bild freizugeben; die „Braut“ schwingt mit im Neologismus „Ready-made“ (1915), der nicht

<sup>66</sup> Ebd., S. 309.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> Jonathan Crary: „Marcel Duchamp's *The Passage from Virgin to Bride*“, in: *Arts magazine*, Nr. 51, Januar 1977, S. 96–99, hier S. 98 (Übers. d. Verf.).

zuletzt die Vorstellung eines ‚bereiten Mädchens‘, einer *ready maid*, evoziert;<sup>69</sup> sie wird personifiziert in Gestalt von *Rose Sélavy* (1921), Duchamps weiblichem Alter Ego, in dessen Namen er eine Reihe von Ready-mades signiert und im Sinne der Lesart „Eros, das ist das Leben“ seinem Prinzip des „Erotismus“ ein Denkmal setzen sollte; sie steht im Mittelpunkt der sogenannten *Grünen Schachtel* (1934), deren eigentlicher Titel mit jenem des *Großen Glases* identisch ist; sie dominiert die Installation *Lazy Hardware* (1945), in deren Rahmen Duchamp eine kopflose Schaufensterpuppe in der Auslage eines New Yorker Buchgeschäfts aufstellte, nachdem er ihr Bein mit einem Wasserhahn versehen hatte; und sie steht nicht zuletzt auch im Mittelpunkt von Duchamps finalem Coup *Gegeben sei: 1. der Wasserfall, 2. das Leuchtgas* (1946–66), mit dem er Gustave Courbets geheimnisumwittertem Gemälde *Der Ursprung der Welt* von 1866 anlässlich von dessen hundertjährigem Bestehen einen zeitgenössischen Anstrich verlieh und in dessen zentralperspektivischem Kontext der nackte Körper der „Braut“ nach Duchamps Tod für unerwartetes Aufsehen sorgen sollte, nachdem er rein gar nichts Begehrtes ausstrahlt, sondern vielmehr einer niedergestreckten Freiheitsstatue gleicht.

Dementsprechend inszeniert Duchamp seine ‚Auserwählte‘ auch im Gemälde von 1912 keineswegs im Sinne einer autonomen Figur. Obschon der Titel *Braut* vordergründig an ein begehrendes Subjekt denken lässt, führt die Frage nach dem spezifischen Sein, nach der physischen Natur oder dem metaphysischen Wesen der „Braut“ unmittelbar ins Zentrum jenes Problems, um das es Duchamp hier offenbar zu tun ist. Denn ganz allgemein gesprochen kann von einem Braut-‚Sein‘ im Sinne eines Zustands, der in irgendeiner Form andauern würde, keine Rede sein. In ihrer Funktion als Objekt der Begierde ist die „Braut“ weder die Jungfrau, die sie gerade noch war, noch die Ehefrau, die sie fortan sein wird; sie ist weder die eine noch die andere oder sowohl die eine als auch die andere, ja genauer noch, sie ist nicht einmal ‚weder-noch‘ oder ‚sowohl-als-auch‘, da sie, die von ihrem Gegenüber über die Schwelle getragen

wird, eigentlich gar nicht ‚ist‘, da sie nur für einen infinitesimalen Moment und auch da nur im Sinne eines an ihr sich vollziehenden Werdens oder Übergangs existiert. „Der Begriff ‚Sein‘ ist auch so eine menschliche Erfindung“, bringt Duchamp dieses Problem 1966 im Interview mit Pierre Cabanne auf den Punkt: „Das ist nur ein Begriff, für den es in Wirklichkeit keine Entsprechung gibt, und an den ich nicht glaube, obwohl alle anderen felsenfest von seiner Richtigkeit überzeugt sind.“<sup>70</sup> Mit seiner *Braut* zielt Duchamp sozusagen nicht einmal mehr darauf ab, eine Werdebewegung von einem Zustand zum anderen darzustellen. Vielmehr widmet er sein letztes Gemälde einem Schwellenphänomen, angesichts dessen das Sein zurücktritt zugunsten eines bedingungslosen Jaworts, eines hoffnungsfrohen ‚Es-gibt-kein-Zurück‘ und ‚Es-wird-schon-werden‘. Duchamps *Braut* bringt damit nicht zuletzt auch seine eigene Öffnung zu ungeahnten Horizonten zum Ausdruck, wie er 1963 im Interview mit Jean-Marie Drot konstatiert: „1912 war es eine Entscheidung, allein zu sein und nicht zu wissen, wohin es mit mir ging ... Der Künstler sollte allein sein ... Jeder für sich selbst, wie bei einem Schiffbruch.“<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Cabanne 1972, S. 138 (siehe Anm. 25).

<sup>71</sup> Zit. n. Tomkins 1999, S. 114 (siehe Anm. 26). Duchamps Assoziation ist alles andere als weit hergeholt: In der Nacht von 14. auf 15. April 1912, nur zwölf Tage nach ihrer Indienstellung, war die *Titanic*, die größte, bewegliche Konstruktion, die jemals hergestellt worden war, innerhalb weniger Stunden mitsamt 1500 Passagieren im Meer versunken. Wie der Historiker Stephen Kern hervorhebt, bedeutete das Unglück nicht nur einen Meilenstein in der Geschichte der drahtlosen Telegraphie und damit der historisch neuartigen Möglichkeit eines raumübergreifenden, „simultanen“ Erfahrungshorizonts, war doch nie zuvor eine Nachricht mit derartiger Geschwindigkeit um die Welt gegangen; das Unglück wurde Kern zufolge auch zum unübertroffenen Symbol jener emotionalen Ambivalenz, die mit der berauschten Geschwindigkeit der überall voranschreitenden Modernisierungsprozesse einherging: „This generation had a strong, confident sense of the future, tempered by the concern that things were rushing much too fast. The *Titanic* symbolized it both.“ (Stephen Kern: *The culture of time and space 1880–1918*, Cambridge, Mass. 1983, S. 107; vgl. auch ebd., S. 65ff.).

<sup>69</sup> Vgl. Thomas Zaunschirm: *Bereites Mädchen Ready-made*, Klagenfurt 1983.

## Der Horizont des Betrachters

Nachdem er seine beiden Gemälde zur „Braut“ vollendet hatte, nahm Duchamp den Pinsel konsequenterweise erst gar nicht mehr zur Hand. Zurück in Paris, beschaffte sich eine Stelle als Hilfsbibliothekar, betrieb kunsthistorische und naturwissenschaftliche Studien, machte Skizzen, Konstruktionszeichnungen, Notizen und Zufallsexperimente, spielte Schach und veränderte nicht zuletzt auch seine Perspektive auf die Gegenstände des Alltags derart, dass sie ihm bald als vorgefertigte Skulpturen erschienen. Bei alledem verlor er seinen Vorsatz, die Malerei einmal mehr in den Dienst des Geistes zu stellen, keineswegs aus den Augen: Schließlich liefen seine diversen Beschäftigungen und Zeitvertreibe allesamt auf ein weiteres ‚Gemälde‘ hinaus, mit dem er der Malerei im traditionellen Sinn zugunsten anderer Ausdrucksmittel den Rücken kehren und den Grundstein für einen völlig neuen Kunstbegriff legen sollte, einen Kunstbegriff, der bis zum heutigen Tag nichts an Aktualität verloren zu haben scheint. Dieses ‚Gemälde‘ mit dem Titel *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* (kurz: *Großes Glas*, **Abb. 10**), dessen Konzeption Duchamp seit 1912 in Arbeit hatte und dessen Ausführung er in New York acht Jahre an Präzisionsarbeit widmete, ehe er es 1923 für „unvollendet vollendet“ erklären sollte, basiert auf der zentralen Idee, in Anlehnung an die Tradition der Hinterglasmalerei die Transparenz des Mediums Glas zu nutzen. Indem er auf die Verwendung von Leinwand und industriell gefertigten Farben verzichtet, entwirft Duchamp sein *Großes Glas* aber gleichzeitig auch im Sinne einer Integration unterschiedlichster Medien, Techniken und Experimente, mit denen er die Betrachter seines Werks zu völlig neuen Lesarten, Spekulationen und Projektionen herausfordert.

Wie bei den Ready-mades ist das zeitliche Intervall zwischen Konzeption und Ausführung auch beim *Großen Glas* keineswegs nur zufälliger Natur, sondern im Gegenteil ein konzeptueller Dreh- und Angelpunkt des Werkes. „*Verzögerung in Glas* | ‚Verzögerung‘ verwenden anstelle von Bild oder Gemälde; Bild auf Glas wird zu *Verzögerung in Glas*“, lautet eine von Duchamps Notizen zu einem möglichen Untertitel, der dazu beitragen soll, „die in Frage

stehende Sache nicht mehr als Bild zu betrachten“, wie Duchamp weiter ausführt: „*Verzögerung in Glas*, so wie man sagen würde ein Gedicht in Prosa oder ein Spucknapf aus Silber“. <sup>72</sup> Vor dem Hintergrund von Bergsons Argumentation erklärt Duchamp die „*Verzögerung*“ damit gleichsam zur Hauptsache und definiert das *Große Glas* sozusagen als Allegorie des Werdens im Gegensatz zum statischen Bild. Konkret kommt das Moment der „*Verzögerung*“ wohlge-merkt nicht nur auf der Ebene des Produktionsprozesses ins Spiel, wenn sich Duchamp beispielsweise einer *Staubzucht* bedient, die er 1920 über Monate hinweg in seinem Atelier heranwachsen lässt und die damit gleichsam den Charakter eines Ready-made bekommt. <sup>73</sup> Schließlich kommt die „*Verzögerung*“ im Besonderen auch im Kontext der Rezeption des *Großen Glases* zum Tragen, als dessen eigentliche ‚Schöpfer‘ Duchamp die Betrachter ausdrücklich dazu auffordert, sich ihr eigenes Bild von der Sache zu machen und dabei nicht zuletzt auch jene Veränderungen in Betracht zu ziehen, die sich jenseits der statischen Ebene seines *Glases* ereignen. Analog zu seinen Ready-mades versinnbildlicht Duchamps „*Verzögerung in Glas*“ sozusagen eine weitere Form von Rendez-vous, das mit dem freigestellten Tafelbild zwar über einen zentralen „Horizont“ verfügt, den es in Hinblick auf die Wirklichkeit hinter dem Bild jedoch notwendig zu transzendieren gilt. Der Einflussbereich der „*Braut*“ liegt sozusagen jenseits des vorgefertigten Bildes, dessen transparente Oberfläche sich in Abhängigkeit der vorherrschenden Lichtverhältnisse in ein Medium perspektivischer Projektion oder spiegleischer Reflexion verwandeln kann.

Ein Rendez-vous aber ist bekanntlich nicht nur eine Verabredung mit einem bestimmten Ziel und Zweck, sondern auch ein Stelldichein mit offenem Ausgang. Sein Potenzial liegt weniger in bestimmten Erwartungen als in einem Sich-Einlassen auf die tatsächlichen Gegebenheiten, in einer Bereitschaft zur Vision und Revision. „Bewußtsein bedeutet Schwanken oder Wahl“, bemerkt Bergson in Hinblick auf den potenziellen Spielraum, der sich zwischen dem Möglichen

<sup>72</sup> Duchamp 2005, S. 41 (siehe Anm. 4, Übers. d. Verf.).

<sup>73</sup> Vgl. Schwarz 2000, S. 684/Kat.-Nr. 382 (siehe Anm. 2); Duchamp 2005, S. 77f. (siehe Anm. 4).

und dem Wirklichen aufzut: „Es ist intensiv, wo sich – wie bei unabgeschlossenen Entscheidungen – viele gleichmäßig mögliche Handlungen, ohne Eintreten einer einzigen wirklichen, im Geiste zeichnen. Es ist gleich Null, wo die wirkliche Handlung – wie beim somnambulen, oder allgemeiner gesprochen, automatischen Handeln – die einzig mögliche ist.“<sup>74</sup> So entwickelte Duchamp sein Konzept des Rendezvous wohl nicht zuletzt im Sinne jener Intensität, mit der sich zunächst „viele gleichmäßig mögliche Handlungen, ohne Eintreten einer einzigen wirklichen, im Geiste zeichnen“ und die in ihr Gegenteil umschlägt in jenem prädestinierten Moment, „wo die wirkliche Handlung“, der Akt der Wahl, „die einzig mögliche ist“. „Das Wort *Kunst* heißt etymologisch übrigens ‚machen‘, ganz einfach“, definiert Duchamp sein künstlerisches Credo im Interview mit Charbonnier, um hervorzuheben, die „Langeweile“ beginne erst da, „wo man das Wort *machen* mit der Idee eines Vergnügens“, mit einem stilistischen Anspruch, einem sinnlichen Erlebnis in Verbindung bringe.<sup>75</sup> Die „Idee der Wahl“ habe ihn dementsprechend, so Duchamp weiter, von Anfang an nicht auf der Ebene des Geschmacks oder der Sinnesfreude, sondern „auf eine metaphysische Weise interessiert“:

„Warum ‚machen‘? Was heißt ‚machen‘? Etwas machen, das heißt eine Tube Blau, eine Tube Rot wählen, ein wenig davon auf seine Palette geben, und immer die Menge Blau, die Menge Rot wählen, und immer die Stelle wählen, wo man sie auf die Leinwand geben wird. Immer heißt es wählen. Nun, um zu wählen, kann man Farbtuben benutzen, kann man Pinsel benutzen, aber man auch etwas Vorgefertigtes benutzen, das entweder mechanisch oder von der Hand eines anderen Menschen gemacht worden ist, wenn Sie so wollen, und es sich aneignen. Schließlich hat man es ja ausgewählt! Die Wahl ist die Hauptsache in der Malerei, sogar in der normalen.“<sup>76</sup>

Das ist auch der Grund, warum nicht nur Duchamps *Großes Glas*, sondern auch seine Ready-mades, sieht man von den Bedingungen Leinwand, Farbe

<sup>74</sup> Bergson 1967, S. 167 (siehe Anm. 54).

<sup>75</sup> Zit. n. Charbonnier 1994, S. 12f. (siehe Anm. 12, Übers. d. Verf.).

<sup>76</sup> Zit. n. ebd., S. 61 (Übers. d. Verf.).

und Spannrahmen ab, in einer Linie mit der Tradition der Modernismus zu sehen sind, deren eigentliche Triebfeder in einer Unterwanderung pikturnaler Konventionen besteht, wie Thierry de Duve hervorhebt: „Das ready-made Pißbecken wäre dann in einem noch reineren Sinne ‚Malerei‘ als die ready-made Leinwand, und Duchamp könnte mit mehr recht noch als Maler bezeichnet werden als Malewitsch.“<sup>77</sup> Sozusagen gibt es für Duchamp weder einen Unterschied zwischen Farben und Worten noch einen Unterschied zwischen Kunst und Philosophie. Schließlich handelt es sich bei beiden, so Duchamp, um „eine Betrachtung jenseits der vulgären Sprache“,<sup>78</sup> ohne die der Intellekt mit Bergson gesprochen auf ewig an eine rein praktische Sicht der Dinge geschmiedet bliebe. Jenseits dieser praktischen Perspektive aber eröffnet sich auch jener neue Horizont oder Handlungsspielraum, der es dem Bewusstsein – demjenigen, das die Wahl hat – erlaubt, „sich selber ohne *Schleier* zu erscheinen“, und der exemplarisch im Konzept des Ready-made zum Ausdruck kommt. „Vom Tage ab, wo der Intellekt sich selbst als Begriffsschöpfer, als Vorstellungsvermögen überhaupt, erfaßt, gibt es keinen Gegenstand mehr, dessen Begriff er sich nicht aneignen möchte, und wäre er auch ohne unmittelbare Beziehung zum praktischen Handeln“, formuliert Bergson den Grundgedanken seiner paradoxalen Methode der „Intuition“, um zum bemerkenswerten Schluss zu kommen: „Eben aber, indem das Wort sich über diesen Gegenstand legt, verwandelt es ihn abermals in ein Ding.“<sup>79</sup>

So legte auch Duchamp Worte über Gegenstände – eine Schneeschaufel, einen Hundekamm – und verwandelte sie dadurch in Dinge, die zwar ohne praktischen Nutzen bleiben, in philosophischer Hinsicht aber umso größere Wirkung zeitigen sollten. Umso naheliegender erscheint damit auch die Annahme, er habe sich mit seinen Ready-mades ‚nichts als eine Art Scherz‘ erlaubt, so wie seine Schreibexperimente „nur eine Art Amusement“ darstellen sollten.

<sup>77</sup> Thierry de Duve: *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp, die Malerei und die Moderne*, München 1987, S. 221.

<sup>78</sup> Zit. n. Charbonnier 1994, S. 49 (siehe Anm. 12, Übers. d. Verf.).

<sup>79</sup> Bergson 1967, S. 180 (siehe Anm. 54).

Wie Linda Dalrymple Henderson hervorhebt, brachte Duchamp sein Konzept des Ready-made schließlich nicht zuletzt mit dem gleichbedeutenden französischen Ausdruck *tout fait* in Verbindung, den Bergson in seinem populären Essay über *Das Lachen* von 1900<sup>80</sup> zu einer seiner zentralen Metaphern auserkoren hatte,<sup>81</sup> einem Werk, das in der französischen Ausgabe von 1950 – mit beachtlicher Verzögerung – übrigens auch Eingang in Duchamps Bibliothek finden sollte und dem er demnach offenbar einiges abzugewinnen oder hinzuzufügen hatte.<sup>82</sup>

Gleich zu Beginn des ersten Kapitels bemerkt Bergson, indem er über das Wesen des Komischen spekuliere, wolle er es keineswegs „in eine Definition einschließen“, da er in ihm „vor allem etwas Lebendiges“ sehe, das „von Form zu Form, vermittels unmerklicher Abstufungen, vor unseren Augen die seltsamsten Metamorphosen“ vollziehe; vielmehr ziele er auf „etwas Geschmeidigeres als eine theoretische Definition“ ab, auf eine „praktische und intime Kenntnis“ vergleichbar mit jener, die aus einer langen Freundschaft erwachse.<sup>83</sup> Ausgehend von drei prinzipiellen Beobachtungen geht er daraufhin der Frage nach, wo genau zwischen „Leben“ und „Kunst“ das Komische zu verorten sein könnte. So postuliert er erstens, Komik existiere ausschließlich im Zusammenhang mit dem, „was im eigentlichen Sinne *menschlich* ist“, insofern der Mensch jenes Tier sei, das nicht nur „lachen kann“, sondern auch „zum Lachen bringen“ kann, während ein Tier nicht nur keinen Humor empfinden, sondern sich auch unmöglich lächerlich machen könnte; zweitens bemerkt Bergson, das Komische richte sich an die „reine Intelligenz“ und setze eine gewisse „Kalthertzigkeit“ oder wenigstens eine „zeitweilige Anästhesie des Herzens“

voraus, da die „Indifferenz sein natürliches Element“ sei und es „keinen größeren Feind als die Emotion“ oder das „Mitgefühl“ habe; und drittens räumt er ein, das Lachen bedürfe allem Anschein nach eines „Echos“, da es auf einem Gefühl der „Übereinkunft“ oder der „Komplizenschaft“ mit anderen Intelligenzen basiere und insofern vor allem auch eine „soziale Funktion“ habe.<sup>84</sup>

Um das Problem des Lachens im Anschluss an diese prinzipiellen Überlegungen zu konkretisieren, hält Bergson ein paar Beispiele für unerlässlich und nennt als erstes Beispiel einen Mann, der soeben auf der Straße lief und plötzlich stolpert und fällt – woraufhin einige Passanten lachen.<sup>85</sup> Was sie zum Lachen bringt, ist aber nicht, dass der Mann von einem Moment auf den anderen auf der Straße sitzt, sondern nur, dass sein Stellungswechsel ein unfreiwilliger ist, so Bergson: „Was in diesem Fall lächerlich ist, ist eine gewisse *mechanische Starrheit*, wo man sich die aufmerksame Geschmeidigkeit und die lebhaftige Flexibilität eines Menschen erwartet hätte“, eine Starrheit, die sich „wie ein vorgefertigter Rahmen“ (*un cadre tout fait*) über die Beweglichkeit seines Wesens legt.<sup>86</sup> Ein Eindruck von Komik entsteht Bergson zufolge also in genau dem Moment, wo der Mensch seiner eigentlichen Flexibilität verlustig geht und sich in eine Marionette zu verwandeln scheint, wo das Mechanische vorherrscht und eine gewisse Künstlichkeit Überhand nimmt, die es bloßzustellen gilt, oder wo die Menschen entsprechend einer sozialen Übereinkunft gleichsam „beginnen, sich gegenseitig wie Kunstwerke zu behandeln“.<sup>87</sup> Handle es sich um Situationskomik, wie im Theater oder Film, oder auch um das komische Potenzial der Sprache, wie im Falle von Wortspielen, Ironie und Humor: Bergson zufolge erscheint das Komische stets auf jener Schwelle zwischen Leben und Kunst, zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, die den Menschen mit all seinen Fähigkeiten, aber auch in seiner Unfähigkeit charakterisiert. Wäre das Leben vollkommen und jeder Mensch völlig unabgelenkt und eins mit sich selber, so gäbe es auch keinen Spielraum – und vor allem auch keine Notwendigkeit – für Komik, so Bergson:

<sup>84</sup> Ebd., S. 2ff.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>86</sup> Ebd., S. 8 u. 11.

<sup>87</sup> Ebd., S. 16.

<sup>80</sup> Vgl. Bergson 1900 (siehe Anm. 31). Erstmals war der Text 1899 im Rahmen von drei Artikeln in der *Revue de Paris* veröffentlicht worden. Dt.: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Hamburg 2011.

<sup>81</sup> Vgl. Linda Dalrymple Henderson: *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton 1998, S. 63. Henderson verweist in diesem Zusammenhang auch auf Duchamps Abgrenzung vom Kubismus: „Indeed, Duchamp’s detached, mechanical practice and his name for it, Ready-made, place these works directly in opposition to Bergsonian Cubist theory and painting.“ (ebd.).

<sup>82</sup> Vgl. Marc Décimo: *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Paris 2002, S. 92.

<sup>83</sup> Henri Bergson: *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1999, S. 1f. Da der Originalwortlaut inhaltlich relevant ist, wird hier nicht nach der deutschen Ausgabe zitiert.

„Aber es gibt keinen Teich, auf dessen Oberfläche nicht tote Blätter treiben, keine menschliche Seele, die nicht von Gewohnheiten überlagert wäre, durch die sie sich anderen und damit auch sich selbst gegenüber verhärtet, keine Sprache schließlich, die in jedem ihrer Aspekte so vollkommen geschmeidig, lebendig und gegenwärtig wäre, dass sie sich aller *Stereotype* [tout fait] entledigen könnte [...]. Das Starre, Stereotype [*tout fait*], Mechanische im Gegensatz zum Geschmeidigen, sich kontinuierlich Verändernden, Lebendigen, die Zerstreung im Gegensatz zur Aufmerksamkeit, ja der Automatismus im Gegensatz zur freien Aktivität, das ist es schließlich, was das Lachen unterstreicht und korrigieren will.“<sup>88</sup>

Im Sinne einer solchen Unterstreichung und Korrektur des Stereotypen im Gegensatz zum Lebendigen sind damit auch Duchamps vorgefertigte Skulpturen zu verstehen. So steht das handelsübliche Objekt einer Garderobe, die er 1917 auf seinen Atelierboden genagelt und mit dem Titel *Stolperfalle* (**Abb. 11**) versehen hat,<sup>89</sup> geradezu exemplarisch für sein Konzept des Ready-made, entfaltet es seine Komik doch gerade durch die Möglichkeit, übersehen zu werden und den unaufmerksamen Betrachter dadurch nicht nur physisch zu Fall, sondern auch im metaphysischen Sinne zu einem unfreiwilligen Stellungswechsel zu bringen. Das Starre und Mechanische, das dem unspektakulären Massenartikel zu eigen ist, wird von Duchamp also gerade dazu verwendet, einen Spielraum für das Unvorhergesehene und Bemerkenswerte zu schaffen. So gibt er dem Atelier- oder Ausstellungsbesucher mit der unscheinbaren *Stolperfalle* die einmalige Chance, aus dem Rahmen zu fallen und im Idealfall nicht nur über Duchamps Kunstwerk, sondern auch über seine eigene Unvollkommenheit zu lachen.

„Je feindseliger die Kritik, desto mehr sollte der Künstler ermutigt sein“,<sup>90</sup> bemerkte Duchamp 1949 im Rahmen eines Round Table in der San Francisco

<sup>88</sup> Ebd., S. 99f. (Übers. d. Verf.).

<sup>89</sup> Vgl. Schwarz 2000, S. 655/Kat.-Nr. 350 (siehe Anm. 2).

<sup>90</sup> Zit. n. Stauffer 2002, S. 40 (siehe Anm. 24).

Art Association, indem er die Involvierung des Rezipienten als einen der wesentlichen Beweggründe seines künstlerischen Schaffens in Anschlag brachte. Wie Duchamp nicht zuletzt in seinen „Notizen für ein allgemeines Lachbild“ nahelegt, in deren Zusammenhang er nicht nur vom „Refrain der Dauer“, sondern auch von der „Bejahungsironie“ im Unterschied zum bloßen „Lachen“ spricht (**Abb. 12**),<sup>91</sup> imaginierte er das ideale Gegenüber seines Werks keineswegs als unabhängigen Betrachter, sondern im Gegenteil als bereitwilliges „Opfer“ eines „ästhetischen Echos“: Im Gegensatz zum „dominierenden Zuschauer“, der nur seinem Geschmack folgt, indem er „diktiert, was er mag und nicht mag, und dies in ‚schön‘ und ‚häßlich‘ übersetzt“, verortet Duchamp denjenigen, der einer „ästhetischen Emotion“ und ernstzunehmender „Kritik“ fähig ist, „in einer Position, die vergleichbar ist mit einem verliebten Mann oder einem Gläubigen, der sein forderndes Ego automatisch aufgibt und sich hilflos einem erfreulichen und mysteriösen Zwang unterwirft“.<sup>92</sup> Dieser Zwang, den man mit Bergson auch auf die philosophische Methode der Intuition übertragen könnte, besagt wohlgerne nicht, dass der Rezipient der Intention des Künstlers oder Philosophen hilflos ausgeliefert wäre. Vielmehr äußert er sich darin, dass die eigentliche Originalität eines künstlerischen oder philosophischen Werks genau genommen erst in dem Moment zum Tragen kommt, in dem der Rezipient beginnt, seine eigene Position zu hinterfragen und sich in Anbetracht der „unmittelbaren Gegebenheiten des Bewusstseins“ einen Reim auf die ungeahnten Möglichkeiten zu machen, die es jenseits des vorgefertigten Rahmens dieses spezifischen Werks zu entdecken gilt. Während die Verfechter des historischen Avantgardismus die Position des „dominierenden Zuschauers“ einnahmen, indem sie Bergsons Philosophie auf theoretischer Ebene bemühten, um ihre stilistischen Innovationen zu rechtfertigen, darf Duchamp sozusagen als bereitwilliges „Opfer“ jenes „ästhetischen Echos“ betrachtet werden, durch das seine ‚Malerei‘ eine metaphysische Dimension bekommen und den Horizont des Bergsonismus im Sinne einer nicht enden wollenden Reihe medialer Innovationen transzendieren sollte.

<sup>91</sup> Duchamp 2005, S. 45 (siehe Anm. 4).

<sup>92</sup> Zit. n. Stauffer 2002, S. 39f. (siehe Anm. 24).

## Abbildungen

Die Abbildungen (Seite 52–75) sind nicht Bestandteil der Online-Ausgabe sondern nur in der gedruckten Version veröffentlicht.

### Abbildung 1

Marcel Duchamp, *Kamm*, 1916/1964, Stahlkamm mit Inschrift (Replik des Originals aus der Louise and Walter Arensberg Collection des Philadelphia Museum of Art, Galerie Schwarz, Mailand), Exemplar 5/8, 16,6 x 3 cm, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 21 O

### Abbildung 2

Marcel Duchamp, *In Vorwegnahme des gebrochenen Arms*, 1915/1941, Kollotypie und Pochoir auf Papier (Fotografie des verlorengegangenen Originals aufgenommen in Duchamps New Yorker Atelier in der 33 West 67th Street, um 1920), enthalten in *Von oder durch Marcel Duchamp oder Rose Sélavy (Die Schachtel im Koffer)* 1941/1966, 41,5 x 38,5 x 9,9 cm, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 19316 Gr

### Abbildung 3

Marcel Duchamp, *Reisefaltobjekt*, 1916/1964, Schreibmaschinenhülle der Marke Underwood

(Replik des verlorengegangenen Originals, Galerie Schwarz, Mailand), Exemplar 1/8, Höhe: 23 cm, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 18 O

### Abbildung 4

Marcel Duchamp, *Die „Ready-mades“ präzisieren ...*, Notiz aus *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Die Grüne Schachtel)*, 1934, Exemplar 86/300 (Normalausgabe), 33,2 x 28 x 2,5 cm, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 18701 A Gr

### Abbildung 5

Marcel Duchamp, *Akt, eine Treppe herabsteigend*, 1937, Kollotypie und Pochoir auf Papier (Reproduktion des Ölgemäldes *Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2* von 1912), 35 x 19,8 cm, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 19314 Gr

### Abbildung 6

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Philosoph bei der Meditation* (oder: *Interieur mit Tobit und Anna*), 1632, Öl auf Leinwand, 28 x 34 cm, Musée du Louvre, Paris, INV. 1740

### Abbildung 7

Marcel Duchamp, *Reziprokes Ready-made ...*, Notiz aus *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Die Grüne Schachtel)*, 1934, Exemplar 86/300 (Normalausgabe), 33,2 x 28 x 2,5 cm, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 18701 A Gr

### Abbildung 8

Marcel Duchamp, *Der Übergang von der Jungfrau zur Braut*, 1912, Öl auf Leinwand, 59,4 x 54 cm, New York, Museum of Modern Art (MoMa), Purchase. 174.1945 © 2015, digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz

### Abbildung 9

Marcel Duchamp, *Braut*, 1934, Aquatinta und Pochoir auf Papier (Aquatinta in Zusammenarbeit mit Jaques Villon nach Duchamps gleichnamigem Gemälde von 1912), Exemplar 48/200, 65 x 50 cm (Blatt), 49,5 x 31 cm (Druck), Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 18296 Gr

### Abbildung 10

Marcel Duchamp, *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*, 1938/39, Kollotypie und Pochoir auf Zelluloid, freistehend in einem Metallrahmen (Miniatur

des gleichnamigen *Großen Glases* von 1915–23, enthalten in *Die Schachtel im Koffer*), 26,2 x 22,9 cm, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 24 O

### Abbildung 11

Marcel Duchamp, *Stolperfalle*, 1917/1964, Garderobe auf Eichenbrett, am Fussboden fixiert (Replik des verlorengegangenen Originals, Galerie Schwarz, Mailand), Exemplar 4/8, 100 x 11,9 x 18,8 cm, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 22 O

### Abbildung 12

Marcel Duchamp, *Allgemeine Notizen für ein Lachbild ...*, Notiz aus *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Die Grüne Schachtel)*, 1934, Exemplar 86/300 (Normalausgabe), 33,2 x 28 x 2,5 cm, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv.-Nr. 18701 A Gr

## Figures

The figures (pp. 52–75) are not included in the online edition and only published in the print version.

### Figure 1

Marcel Duchamp, *Comb*, 1916/1964, steel comb with inscription (replica of the original from the Louise and Walter Arensberg Collection of the Philadelphia Museum of Art, Galleria Schwarz, Milan), exemplary 5/8, 6 ½ x 1 ½ inches, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 21 O

### Figure 2

Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, 1915/1941, colotype and pochoir on paper (photograph of the lost original taken in Duchamp's New York studio at 33 West 67th Street, around 1920), contained in *From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy (The Box in a Valise)*, 1941/1966, 16 ½ x 15 ½ x 4 inches, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 19316 Gr

### Figure 3

Marcel Duchamp, *Traveler's Folding Item*, 1916/1964, Underwood typewriter cover (replica of the lost original, Galleria Schwarz, Milan), exemplary 1/8, height: 9 inches,

Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 18 O

### Figure 4

Marcel Duchamp, *Specifications for "Ready-mades"...*, note from *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934, exemplary 86/300 (standard edition), 12 ¾ x 11 x 1 inches, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 18701 A Gr

### Figure 5

Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase*, 1937, colotype and pochoir on paper (reproduction of the oil painting *Nude Descending a Staircase, No. 2* of 1912), 13 ¾ x 7 ¾ inches, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 19314 Gr

### Figure 6

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Philosopher in Meditation* (or *Interior with Tobit and Anna*), 1632, Oil on canvas, 11 x 13 ¾ inches, Musée du Louvre, Paris, INV. 1740

### Figure 7

Marcel Duchamp, *Reciprocal Ready-made ...*, note from *The Bride Stripped Bare by Her*

*Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934, exemplary 86/300 (standard edition), 13 ½ x 11 x 1 inches, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 18701 A Gr

### Figure 8

Marcel Duchamp, *The Passage from Virgin to Bride*, 1912, oil on canvas, 23 ¾ x 21 ¼ inches, New York, Museum of Modern Art (MoMa) Purchase. 174.1945 © 2015, digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz

### Figure 9

Marcel Duchamp, *Bride*, 1934, aquatint and pochoir on paper (aquatint in cooperation with Jaques Villon after Duchamp's painting with the same title of 1912), exemplary 48/200, 25 ⅝ x 19 ¾ inches (sheet), 19 ½ x 12 ¼ inches (print), Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 18296 Gr

### Figure 10

Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1938/39, colotype and pochoir on celluloid, freestanding in a metal frame (miniature of the *Large Glass* with the same title of 1915–23, contained in *The Box in a Valise*), 10 ¼ x 9 inches, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 24 O

### Figure 11

Marcel Duchamp, *Trap*, 1917/1964, coat rack with oak panel and steel hooks displayed fixed to the floor (replica of the lost original, Galleria Schwarz, Milan), exemplary 4/8, 39 ⅜ x 4 ⅝ x 7 ⅜ inches, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 22 O

### Figure 12

Marcel Duchamp, *General notes for a hilarious picture ...*, note from *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934, exemplary 86/300 (standard edition), 15 x 11 x 1 inches, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Inv. No. 18701 A Gr

## Painting at the Service of Metaphysics Marcel Duchamp and the Echo of Bergsonism

Marcel Duchamp had been only a few months in his adopted home of New York and had only a basic knowledge of English, when in the fall of 1915, he began to experiment with the potential and the limitations of language. Having formulated a number of cryptic notes in previous years, which eventually found their concrete translation in the so-called *Large Glass* in New York, he now started experimenting with depriving words and sentences of their actual function by removing them from their conventional context.<sup>1</sup> Making use of his rudimentary knowledge of English and waiving the definite article, which he replaced with an asterisk, he wrote an experimental text titled *The* in October 1915, in which he formulated handwritten sentences that were intended to be grammatically correct but were not to have a concrete meaning or to be a statement. “That was only a kind of amusement,” he recollected half a century later in an interview with Arturo Schwarz, not least in order to point out the striking difficulties involved in his project:

“... there would be a verb, a subject, a complement, adverbs, and everything perfectly correct, as such, as words, but meaning in these sentences was a thing I had to avoid [...]. The construction was very painful in a way, because the minute I *did* think of a verb to add to the subject, I would very often see a meaning and immediately (if) I saw a meaning I would cross out the verb and change it, until, working for quite a number of hours, the text finally read without any echo of the physical world.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> On Duchamp’s “project of a preferably abstract language,” see Sandro Zanetti: “Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus,” in: Davide Giuriato, Sandro Zanetti, Martin Stingelin (Eds.): “*SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN.*” *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, Munich 2005, pp. 205–234, pp. 205–217.

<sup>2</sup> Duchamp in an unpublished interview with Arturo Schwarz, which was conducted between 1959 and 1968, as qtd. in: Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2000, pp. 638/642.

Only a kind of amusement? Perhaps. But devoid of meaning, without any echo of the physical world? Even if one had no wish to question Duchamp’s intent, one may certainly have been justified in doubting that he could achieve the objective of his writing experiment with any reasonable degree of accuracy. For even if on a superficial level, the text in itself makes no sense, the individual words and word combinations inevitably evoke concrete associations, i.e., a certain “echo” which Duchamp allegedly had tried to avoid. Nevertheless, the words, which on first glance seem to be absent of any context, actually appear to be chosen with care, and on further inspection refer to a quite specific context. In the very first sentence of *The*, Duchamp characteristically not only brings up the medium of painting (*linen*) and his current joy in experimenting (*your time is thirsty*), but also writing per se (*ink*), which he associates with the intelligence of one of his “sisters” in spirit (Beatrice Wood), to whom it owed its “giddiness” and whose name is furthermore reminiscent of a widely distributed brand of typewriter (Underwood), and so on:

“If you come into \* linen, your time is thirsty because \* ink saw some wood intelligent enough to get giddiness from a sister. However, even it should be smilable to shut \* hair whose \* water writes always in \* plural, they have avoided \* frequency, meaning mother in law; \* powder will take a chance; and \* road could try. But after somebody brought any multiplication as soon as \* stamp was out, a great many cords refused to go through. Around \* wire’s people, who will be able to sweeten \* rug, that is to say, why must every patents look for a wife? Pushing four dangers near \* listening-place, \* vacation had not dug absolutely nor this likeness has eaten.”<sup>3</sup>

In *The*, Duchamp thematizes that radical turn-away from conventional painting which traces back to a decision he had made in 1912 and with which his name has since been inextricably associated, as well as his new access to art characterized by the integration of the most varied media and techniques in the

<sup>3</sup> Marcel Duchamp: *The* (1915), cf. Schwarz 2000, p. 638/Cat. No. 334 (see note 2). Duchamp published the text in *The Rogue*, October 1916, under the indicative title “THE, Eye Test, Not a *Nude Descending a Staircase*,” see *ibid.*

subsequent decades following his enigmatic formula of “painting of precision, and beauty of indifference.”<sup>4</sup> The methodological vocabulary which Duchamp outlines in this formula taken from the so-called *Green Box* ranges from random experiments and notes over ready-mades and various box editions to one *Dust Breeding* and is quoted in *The* with terms like “powder” and “chance” (*\* powder will take a chance*) as well as a whole array of references and not least with the principle of “multiplication” which Duchamp expressively associates with the lack of a “stamp” (*somebody brought any multiplication as soon as \* stamp was out*).

With stamp Duchamp alludes to another experimental text that he wrote in French in the fall of 1915 and which he transferred on February 6, 1916, with an Underwood typewriter<sup>5</sup> onto the pages of four pre-stamped postcards by arbitrarily separating words and sentences or abruptly cutting them off. Having pasted the cards together, he titled his writing experiment on the reverse side in black ink *Rendez vous du Dimanche 6 Février 1916 à 1h 3/4 après midi*, i.e., *Rendezvous of Sunday, February 6, 1916, at 1:45 in the afternoon* in order to address it eventually – also on the reverse side and in black ink – to his patrons “Mr. and Mrs. Walter C. Arensberg | 33 W. 67th St. | New York City.”<sup>6</sup> As he already was friends with Walter and Louise Arensberg, there was obviously no need for an official postmark. Revealing the exact moment of his present’s production in the title, although in reality Duchamp involved his

friends only afterwards in his *Rendezvous*, discloses an interesting perspective regarding the conceptual frame of his experiment, which he refers to on the first of the four cards with the following lines:

“One will be without, at the same time, less than before five elections and also some acquaintance with four little animals; one must occupy this delight so as to decline all responsibility for it. After twelve photos, our hesitation in front of twenty fibers was understandable; even the worst hanging demands good luck corners without counting the prohibition as to the linens: How not to marry one’s least oculist rather than stand their curls? No, decidedly, behind your walking stick marble-veining then corkscrew are hidden. However, they confessed, why screw, indispose? The others have mistaken itchings for constructing, in dozens, its lacings. *God knows whether we need, although countless eaters, in a subtraction.* Triply forbidden therefore, when I will stitch, I say [...]”<sup>7</sup>

As already in *The*, here Duchamp not only alludes to very concrete ideas, images, conditions, and feelings, but also to those which appear to be not far to seek before the background of his simultaneously created works. In 1913, he had mounted a *Bicycle Wheel* on a kitchen stool, and in 1914, he had placed a commercial *Bottle Rack* in his Paris studio in order to take both objects out of their conventional context and enjoy their naked presence.<sup>8</sup> Now, in New York, he continued to develop this gimmick further as the English term *ready-made* seemed perfectly suitable for his “prefabricated sculptures” in terms of his concept of the “ready-made,” which seems to be immediately linked to his writing experiments.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Passage from Marcel Duchamp: *Rendez vous du Dimanche 6 Février 1916*. Engl. transl. Arturo Schwarz, as qtd. in: Schwarz 2000, p. 208/Cat. No. 338 (see note 2).

<sup>8</sup> However, at the time Duchamp did not consider the two objects art works in a narrower sense, cf. Herbert Molderings: “Fahrrad-Rad und Flaschentrockner. Marcel Duchamp als Bildhauer,” in: Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Ed.): *Marcel Duchamp Respirateur*, Ostfildern 1999, pp. 119–145, p. 120.

<sup>9</sup> Duchamp made the connection between his Paris objects and the idea of the “sculpture toute faite,” resp. the “ready-made,” for the first time in a letter of January 15, 1916, which he addressed to his sister Suzanne in Paris. Suggesting to her to take over his studio, he writes: “Maintenant si tu es montée *chez moi* tu as vu dans l’atelier une roue de bicyclette et un porte bouteilles. –

<sup>4</sup> Marcel Duchamp: *Duchamp du signe. Écrits*, Paris 2005, p. 46.

<sup>5</sup> So-called pre-stamped postcards, also called penny postcards, were customary in the United States since 1873. The 1-cent-cards printed in green from 1914 to 1916 showed next to the inscription “THIS SIDE OF CARD IS FOR ADDRESS” a stamp with the portrait of the American founding father and president, Thomas Jefferson, who is considered to be the author of the Declaration of Independence of 1776. Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Postcard>, [http://www.vintage-ephemera.com/cmstore/images/product\\_images/389099482a.jpg](http://www.vintage-ephemera.com/cmstore/images/product_images/389099482a.jpg), accessed on 12.10.2014. The typewriter Duchamp used belonged to his friend Walter Arensberg, cf. Molly Nesbit, Naomi Sawelson-Gorse: “Concept of Nothing: New Notes by Marcel Duchamp and Walter Arensberg,” in: Martha Buskirk, Mignon Nixon (Eds.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, Cambridge, Mass. 1996, pp. 131–175, p. 155.

<sup>6</sup> Walter Arensberg added the handwritten draft of one of the four cards at a later date to the exemplary of Duchamp’s Box of 1914 that was already in his possession. Cf. Schwarz 2000, p. 642/Cat. No. 338 (see note 2).

Only eleven days after his literary *Rendezvous*, on February 17 at 11 a.m., Duchamp bought a steel dog-grooming comb, inscribed it with his signature and the exact date and time of its acquisition, and added another mysterious inscription. “3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR N’ONT RIEN À FAIRE AVEC LA SAUVAGÉRIE” is written on the object entitled *Comb* (**Fig. 1**),<sup>10</sup> which Duchamp mentions expressively in his *Rendezvous (peigne)* and which alludes to both the “wild animals” (*bêtes*) and the “delight” which he claimed for himself “so as to decline all responsibility for it” (*il faut occuper ce délice afin d’en décliner toute responsabilité*). The *Comb* is the first of exactly five ready-mades which Duchamp made in 1916 based on the “five elections” (*cinq élections*) mentioned in *Rendezvous* by selecting and signing (and partly also dating, manipulating, or inscribing with seemingly meaningless portmanteau words) ordinary objects in order to separate them from their conventional context.<sup>11</sup> While he inserted the inscription “like another color” which set the ready-made “a little bit apart from these other ready-mades, its buddies,” as Duchamp explained in an interview with Georges Charbonnier in 1960, there have “also been amusing situations with the ready-mades,” for example “deciding about a certain hour, a certain day to choose a ready-made” as he had done with a “small iron dog-grooming comb”: “This then is a rendezvous with fate, if you like. And one notes the date and the exact hour in which the ready-made was chosen.”<sup>12</sup>

J’avais acheté cela comme une sculpture toute faite. Et j’ai une intention à propos de ce dit porte bouteilles: Écoute. Ici, à N.Y., j’ai acheté des objets dans le même goût et je les traite comme des ‘readymade’ tu sais assez de l’anglais pour comprendre le sens de ‘tout fait’ que je donne à ces objets – Je les signe et je leur donne une inscription en anglais.” As qtd. in: Francis M. Naumann, Hector Obalk (Eds.): *Affecté Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, London 2000, p. 43.

<sup>10</sup> Cf. Berswordt-Wallrabe (Ed.): *Marcel Duchamp. Die Schweriner Sammlung*, Schwerin 2003, pp. 65ff./Cat. No. 12; Schwarz 2000, p. 643/Cat. No. 339 (see note 2).

<sup>11</sup> It concerns the five ready-mades *Peigne* (Cat. No. 339), *À bruit secret* (Cat. No. 340), *The Battle Scene* (Cat. No. 341), *Pliant de Voyage* (Cat. No. 342), and *Apollinère Enameled* (Cat. No. 344) created in 1916, cf. Schwarz 2000, pp. 643ff. (see note 2).

<sup>12</sup> As qtd. in: Georges Charbonnier: *Entretiens avec Marcel Duchamp*, interviews conducted between December 6, 1960, and January 2, 1961, Marseille 1994, p. 68. Engl. transl. Uta Hoffmann.

As Duchamp underlined in 1961 in a speech held at the Museum of Modern Art in New York, the aspect of “choice” for his ready-mades was of essential significance, whereby he ascribed his selection procedure or “rendezvous with fate” to a “reaction of visual indifference” which was not at all to contradict that deliberate political gesture (*élection*) which he mentions in *Rendezvous*. With the inscription he intended in fact “to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal.”<sup>13</sup> Furthermore, one of Duchamp’s first New York ready-mades suggests a political association and consequently a concrete echo of the physical world. With the title *In Advance of the Broken Arm* (**Fig. 2**), which he inscribed onto a snow shovel in November of 1915 next to the note “(from) Marcel Duchamp 1915”,<sup>14</sup> he finally formulated not only a meaningless sentence, but also – implying the reading ‘in advance of the broken weapon’ – his explicit aversion to the war, which actually had encouraged him to try his luck in the new world. In line with this second reading, shortly before purchasing the shovel in October 1915, he had proclaimed in an interview with the *New York Tribune* yet another form of dissent by saying: “Personally I must say I admire the attitude of combatting invasion with folded arms,”<sup>15</sup> thereby not only indicating that he preferred to fight invasion ‘with crossed arms,’ but also alluding to that strategy which he pursued himself, namely to meet the absurdity of war ‘with crossed weapons.’

<sup>13</sup> In his speech “Apropos of ‘Ready-mades’,” Duchamp said on October 19, 1961: “A point which I want very much to establish is that the choice of these ‘readymades’ was never dictated by esthetic delectation. | This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste [...] in fact a complete anesthesia. | One important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the ‘readymade.’ | That sentence instead of describing the object like a title was meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal.” (Marcel Duchamp: “Apropos of ‘Ready-mades’,” in: *Art and Artists*, 1, No. 4, July 1966, p. 47).

<sup>14</sup> Cf. Berswordt-Wallrabe 2003, pp. 60ff./Cat. No. 11 (see note 10); Schwarz 2000, pp. 636f./Cat. No. 332 (see note 2).

<sup>15</sup> Duchamp as qtd. in: [Anon.]: “French Artists Spur on an American Art,” in: *New York Tribune*, Oct. 24, 1915, Section IV, pp. 2–3, p. 2; digitized: <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030214/1915-10-24/ed-1/seq-30/>, accessed on 12.10.2014.

In terms of the linguistic sophistication and ambiguity, for which Duchamp had an innate passion and which he took to an extreme with his writing experiments, quite a number of references open up between his literary *Rendezvous* and his ready-mades. Beyond the fact that the artist attaches a central meaning to the aspect of “choice” and the contingent character of any “rendezvous with fate,” the contentual cross connections also range far beyond the aforementioned “comb”, “animals,” or feeling of “delight.” When Duchamp addresses “twelve photos” and the resulting “hesitation” in *Rendezvous*, he probably also has his interest in chronophotography in the back of his mind, which has prompted him with a certain “delay” to turn his back on conventional painting in favor of other means of artistic expression. This may also explain that in the fall of 1915, he referred to his groundbreaking *Nude Descending a Staircase, No. 2* of 1912, which in the contemporary art scene had caused a fully-fledged scandal, but established his fame in the United States in a single blow,<sup>16</sup> by hand-coloring a photographic reproduction of it in order to eventually add his signature with the ominous addition of “12.”<sup>17</sup> The list of subtle allusions to painting with other means could be continued here: Instead of the *Bottle Rack (porte-bouteilles)*, in *Rendezvous* there is talk about the “good luck corners” (*coins porte-bonheur*), while the “bottles” (*bouteilles*) and a “corkscrew” (*tire-bouchon*) are mentioned elsewhere in the text, and so on and so forth. Duchamp’s reference to the principle of the ready-made is also apparent on the level of the production process: He not only used the conventional pre-stamped postcards, but also the ready-made typeface of an Underwood to give his handwritten experiment the perfect finishing touch and to shortly afterwards, in the course of the five announced “elections” of 1916, lift the protective cover of his typewriter to the status of a *Traveler’s Folding Item (Fig. 3)*.<sup>18</sup> Finally, with

the passage “one must occupy this delight so as to decline all responsibility for it,” Duchamp certainly underlines his explicit pleasure in subverting every form of personal interest or taste regarding the choice of his de-contextualized objects by holding the date exclusively responsible for their form of appearance. This is further confirmed by a note from the *Green Box*, which must date back to the time when Duchamp had just arrived in New York, because it anticipates the idea for *Rendezvous* and documents for the first time Duchamp’s resort to the English term ready-made (**Fig. 4**):

“Specifications for ‘Readymades.’ | 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 ~~xxxxxxxx~~ | 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 serial characteristic | of the readymade.”<sup>19</sup>

By associating the principle of the ready-made with potential “delays” (*avec tous délais*), a special kind of “timing” (*horlogisme*), a photographic “snapshot” (*instantané*), “a speech for any specific situation” (*un discours prononcé à l’occasion de n’importe quoi*), and “a kind of rendezvous” (*une sorte de rendezvous*), he defines the constitutive act of choice by analogy to an open-ended encounter. By analogy with his writing experiments, with his ready-mades Duchamp confronts prefabricated ideas, terms, and objects as dispassionate as possible so as to free them from their practical context. He therefore decides to disregard his own intentions, leaving the appearance of his “prefabricated sculptures” entirely to the potential of the moment. If he thus pursues the plan to make something with his ready-mades that surpasses his own expectations and that he cannot anticipate, however, this undertaking is as paradoxical as it

<sup>19</sup> Marcel Duchamp, “Note 54” (84 notes and items included in The Green Box, engl. transl. by George Hamilton), in: Arturo Schwarz: *The Large Glass and Related Works*, Vol. 1, Milan 1967, p. 166.

<sup>16</sup> Regarding the success story of Duchamp’s *Nude Descending a Staircase, No. 2* (1912), see Schwarz 2000, pp. 562f./Cat. No. 242 (see note 2).

<sup>17</sup> Cf. *ibid.*, p. 640/Cat. No. 335. Duchamp’s inscription reads: “NU DESCENDANT UN ESCALIER | MARCEL DUCHAMP 12.”

<sup>18</sup> Cf. Berswordt-Wallrabe 2003, pp. 68f./Cat. No. 13 (see note 10); Schwarz 2000, p. 645/Cat. No. 342 (see note 2).

is unrealistic, as it lies in the nature of a plan that it is based on a certain intention and therefore on a certain prehistory. This is alluded to in terms such as “timing” and “snapshot,” on which Duchamp had already cast an eye, as Herbert Molderings summarizes by emphasizing that in the time between 1911 and 1913 Duchamp “had painted approximately one dozen pictures, in which the conflict between static pictorial media and the wish to present the pictorial content through movement had been carried to the utmost contradiction”:

“There are in fact several notes in Duchamp’s published writings or in those found after his death, which refer to a new, namely sculptural usage of cinematographic effects.

A note in the *White Box* reads: ‘to make a picture or a sculpture as one rewinds a film reel,’ or another: ‘to try to discuss plastic duration’ (chercher à discuter sur la durée *plastique*), a cryptic remark which Duchamp explained to the editor of the *White Box*, Cleve Gray, with the following words: ‘With this I mean time in space,’ i.e., the translation of a sense of time into an artistic sense of space.”<sup>20</sup>

As will be shown in the following, the principle of the ready-made corresponds most closely with the concept of “*plastic duration*” (*durée plastique*) or “time in space” (*temps en espace*),<sup>21</sup> which Duchamp had developed based on his criticism of contemporary avant-gardism. It can thus be traced back to that fundamentally new term of duration (*durée*) with which the French philosopher Henri Bergson released an unrivalled fashion-phenomenon at the beginning of the twentieth century and, above all, crucially influenced the contemporary art world.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Molderings 1999, pp. 121f. (illustration references and notes in the text were removed, author’s note). Engl. transl. Uta Hoffmann.

<sup>21</sup> Duchamp 2005, p. 109 (see note 4).

<sup>22</sup> For Bergson’s term *durée*, see the volume of selected texts compiled by Gilles Deleuze in 1957 under the title *Mémoire et vie* (Paris), German: Henri Bergson: *Philosophie der Dauer*, Hamburg 2013. For Bergsonism of the historical avant-gardes, see Mark Antliff: *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993; François Azouvi: *La Gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris 2007, pp. 173ff.

## Criticism of Jackasses and Tinorns

One of the five ready-mades that may be numbered among the “five elections” of 1916 not only refers to the aforementioned prehistory, but also contains a concrete reference to the assertion that Duchamp conducted ‘painting at the service of metaphysics’ and that his concept of “*plastic duration*” or “time in space” can be traced back to the debate regarding the phenomenon of Bergsonism. From an advertising sign of the industrial paint manufacturer Sapolin Enamel, Duchamp made the “rectified ready-made” *Apolinère Enameled* between 1916 and 1917 by over-painting and adding individual letters and details, caricaturing his friend Guillaume, the Paris writer and art critic, whom he had met some years earlier, as “enameled Apollinaire,” which must have appeared all the more appropriate to him as the French term for enameling among other things is also used in the sense of ‘embellishing a text’ (*émailler un texte*). In contrast to Duchamp, Guillaume Apollinaire had with a genuine euphoria taken side for the war, before this excitement found a sudden end when he had to withdraw from the front because he had been wounded by a jagged piece of shrapnel in March 1916. In Duchamp’s eyes, Apollinaire therefore may have been a ‘tinhorn,’ but beyond this he was still the man who had been one of the first to recognize his artistic potential. In recognition of his reference to the medium of language he had directed Duchamp’s attention to the rich treasure of contemporary experimental literature.<sup>23</sup> Duchamp owed Apollinaire, among other things, his excitement about the work of Raymond Roussel, whose scandalous play *Impressions d’Afrique* he had attended in May or June of 1912 in the company of Apollinaire and Gabrielle and Francis Picabia at a performance at the Théâtre Antoine in Paris. It had left a permanent impression on him, as he declared in an interview with James Johnson Sweeney in 1946:

<sup>23</sup> In his compiled essays *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, which he published in March of 1913 with the Paris publisher Figuière, Apollinaire dedicated one chapter to Duchamp, which impresses through both the meticulously concise description of his work and his quasi prophetic conclusion: “In order to preserve his art from any perceptions which could become abstract ideas, Duchamp writes the title he has chosen onto the picture itself. In this way literature, which so few painters have been able to dispense with, disappears from his art – but not poetry.

“The reason I admired him was because he produced something I had never seen. That is the only thing that brings admiration from my innermost being – something completely independent – [that has] nothing to do with the great names or influences. Apollinaire first showed Roussel’s work to me. It was poetry. Roussel thought he was a philologist, a philosopher and metaphysician. But he remains a great poet. | [...] I saw at once that I could use Roussel as an influence. I felt that as a painter it was much better to be influenced by a writer than by another painter. [...] | This is the direction in which art should turn: to an intellectual expression, rather than to an animal expression. I am sick of the expression ‘bête comme un peintre’ – stupid as a painter.”<sup>24</sup>

Before the background of this statement, it is obvious that Duchamp alluded deliberately to the figure of speech ‘bête comme un peintre’ in his *Rendezvous*; for the animals he mentions right at the beginning of his text collage he could have used the more neutral term *animaux* instead of *bêtes*, while the term *bêtes* relates to ‘wild animals’ and is not only the colloquial expression for ‘jackasses,’ but also used in connection with painters. The allegedly meaningless sentence “On manquera, à la fois, de moins qu’avant cinq élections et aussi quelque accointance avec quatre petites bêtes” thus suggests that after five choices Duchamp would lack less, but also that less would apply to “any connection with four little jackasses.” This sentence must be regarded as a side blow to painting in general and more concretely against some of Duchamp’s former colleagues from the Puteaux Cubist circle, whose dogmatic views had

He then uses forms and colours not to capture appearances, but to penetrate the very nature of these forms and formal colours, which cause such despair in painters that they would like to dispense with them and indeed try to do so whenever possible. | Marcel Duchamp creates a contrast between the actual composition of his paintings and their highly intellectual titles. He takes this technique as far as possible, unconcerned that he might be criticised for painting esoteric or frankly abstruse works. [...] An art such as this could produce works of unimagined power. It might even have a social function. [...] It will perhaps fall to an artist as free of aesthetic considerations and as concerned with energy as Marcel Duchamp to reconcile Art and the People.” (Guillaume Apollinaire: *The Cubist Painters. Aesthetic Meditations*, Forest Row/East Sussex 2002, pp. 75ff.).

<sup>24</sup> As qtd. in: George H. Bauer: “Duchamp’s Ubiquitous Puns,” in: Rudolf E. Kuenzli, Francis M. Naumann (Eds.): *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, Cambridge, Mass. 1990, pp. 127–148, p. 132.

finally become unacceptable to him in 1912 after he had examined them intensively for some years.

In the course of his artistic “swimming lessons,” Duchamp had worked his way through the painterly approaches of the diverse contemporary art movements since 1902.<sup>25</sup> Through his brothers Jacques Villon and Raymond Duchamp-Villon he had come in contact with the very dedicated group of Cubists in 1911, which had joined together in 1910 to further develop the formal innovations started by Pablo Picasso and Georges Braques in 1907, but now on a more theoretical level – a controversial project, which found a prominent advocate in Apollinaire.<sup>26</sup> Since 1911, Duchamp had attended the group’s regular Paris soirees and Sunday meetings in Villon’s studio in Puteaux, a suburb of Paris, in the context of which the presumed “absurdity” of a purely “retinal” access to art led to discussions about the most varied popular-scientific and philosophical theories.<sup>27</sup> The topics of conversation ranged from the very popular theme of the fourth dimension, which the Puteaux Cubists associated with a “higher reality” reinforcing their concept of “multiple perspectives,”<sup>28</sup> to the radical evolutionary thinking that Bergson had begun propagating in the late 1880s in his philosophy of duration and that he had advanced further at the beginning of the twentieth century causing him to become regarded as virtually a pop-philosopher.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> As qtd. in: Pierre Cabanne: *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Cologne 1972, p. 31. On the concrete process of Duchamp’s “swimming lessons,” see *ibid.*, pp. 21ff.

<sup>26</sup> Cf. Calvin Tomkins: *Marcel Duchamp. A Biography*, New York 2014, pp. 61ff.

<sup>27</sup> Cf. *ibid.*, pp. 58ff.

<sup>28</sup> “Henri Poincaré in France, H.G. Wells in England, several other popular writers had helped to spread the idea of a higher *cosmic* dimension beyond space and time around 1900 to 1910,” Tomkins 2014, p. 55 (see note 26).

<sup>29</sup> “Everyone rebelling against convention in conduct, chafing against formalism in art, revolting against the fixed and stable in thought, found in him an enchanting voice,” writes Irwin Edman in 1944 in his foreword to Bergson’s *Creative Evolution* (New York 1944, pp. IX–XVIII, p. XVI), as qtd. in: Tomkins 2014, p. 64. “Like many others, the artists of the Puteaux group found important elements of their esthetic rationale in the invigorating philosophy of Henri Bergson. Few thinkers have been as celebrated in their own time as Bergson, whose immense influence on twentieth-century thought and culture is rarely acknowledged today.” (*Ibid.*, p. 63).

But let's begin earlier. Bergson's philosophy found acceptance with the programs of contemporary art movements already in the 1890s, when during the prevailing controversy surrounding 'spiritualism versus pragmatism' he advanced the position of a "spiritual pragmatism" in order to challenge the largely unquestioned primacy of Cartesianism.<sup>30</sup> With his groundbreaking *Essay on the Immediate Data of Consciousness* of 1889 and subsequent works, based on his theory of duration he pleaded for an intuitive "perception of change" in terms of his philosophical principle of "intuition."<sup>31</sup> Already the Impressionists and the Symbolists referred to Bergson's plea for an immediate perception of the reality of 'lived time', which, as Benjamin Jacob stated in 1898, would accommodate the omnipresent feeling of "unrest" of an entire generation and the shimmering esthetics of the Impressionists as well as the exaggerated mysticism of the Symbolists in every respect.<sup>32</sup> With Bergson's growing fame, which he owed not least to his appointment as a professor at the renowned Collège de France in 1900, the phenomenon of Bergsonism could eventually no longer be held back. Especially in the contexts of the historical avant-garde movements, which in the period before World War I pursued radical progressive ideas and strove to orient themselves to the reality of life, Bergson's philosophy hit a vital nerve and was rapidly co-opted ideologically by the leading representatives of Fauvism, Futurism, and Cubism.<sup>33</sup> This is not only apparent in

<sup>30</sup> Cf. Azouvi 2007, pp. 25ff. (see note 22).

<sup>31</sup> Among Bergson's works are: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris 1889); *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Paris 1896); *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (Paris 1900); *L'Évolution créatrice* (Paris 1907); *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences* (Paris 1919); *Durée et simultanéité. A propos la théorie d'Einstein* (Paris 1922); *Les deux sources de la morale et de la religion* (Paris 1932); *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences* (Paris 1934). Concerning his principle of "intuition," see a.o. the article "Introduction à la métaphysique," which Bergson published in 1903 in *Revue de métaphysique et de morale* (11, pp. 1–36) as well as the two lectures "L'intuition philosophique" (April 1911, Bologna) and "La perception du changement" (May 1911, Oxford); the three texts are published in *La Pensée et le mouvant*.

<sup>32</sup> Jacob introduces Bergson's philosophy as "philosophie d'aujourd'hui." It summarizes what he called "notre inquiétude," cf. Benjamin Jacob: "La philosophie d'hier et celle d'aujourd'hui," in: *Revue de métaphysique et de morale*, 6, 1898, pp. 170–201. See also chapter 2 "Une philosophie décadente, symboliste et impressionniste," in: Azouvi 2007, pp. 59–76 (see note 22).

<sup>33</sup> Cf. *ibid.*, pp. 218ff. (see note 22).

the case of Henri Matisse's "Notes of a Painter" of 1908 and Filippo Tommaso Marinetti's "Manifesto of Futurism" of 1909,<sup>34</sup> but also in that of the programmatic essay *On "Cubism"* which Albert Gleizes and Jean Metzinger, the two theoreticians of the Puteaux group, published in the fall of 1912.<sup>35</sup> While Gleizes and Metzinger used Bergson's philosophy mainly on a theoretical level by associating it in terms of an integration of different time levels with their concept of multiple perspectives, Raymond Duchamp-Villon was the one who, according to Calvin Tomkins, applied it "most effectively in art":

"In the successive versions of his sculptural masterpiece, *The Horse*, which he started to work on in 1913, Duchamp-Villon achieved a fusion of multiple perspectives, of new form flowing out of previous form, that made his image of a semi-abstract horse's head appear to move through time as well as space and, going beyond that, to function simultaneously as an animal and as a machine."<sup>36</sup>

Like his brother, Duchamp had thematized this integration of 'lived time' into the field of the visual arts, which Gleizes and Metzinger were propagating based on Bergson's principle of duration, in a number of paintings as early as 1911. But contrary to the Cubists, Duchamp had from the beginning considered the idea of a visualization of duration impossible and was concentrating, according to Molderings, more on carrying "the conflict between static pictorial media and the wish to present the pictorial content through movement" to "the utmost contradiction."<sup>37</sup> Accordingly, his painting *Nude Descending a*

<sup>34</sup> Henri Matisse: "Notes d'un Peintre," in: *La Grande Revue* II, 24, Dec. 25, 1908, pp. 731–745; Filippo Tommaso Marinetti: "Manifeste du Futurisme," in: *Le Figaro*, vol. 55/3rd series, No. 51, Feb. 20, 1909, p. 1. Cf. a.o. Lorenz Dittmann: *Matisse begegnet Bergson: Reflexionen zu Kunst und Philosophie*, Cologne 2007; Francesca Talpo: "Der Futurismus und Henri Bergsons Philosophie der Intuition," in: Norbert Nobis (Ed.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*, Hannover/Milano 2001, pp. 59–71.

<sup>35</sup> Albert Gleizes, Jean Metzinger: *Du "Cubisme"*, Paris 1912. For a detailed analysis of references to Bergson's philosophy, see my dissertation titled *Bildtopologie. Spielräume des Imaginären nach Henri Bergson und Marcel Duchamp*, which will be completed in 2016.

<sup>36</sup> Tomkins 2014, p. 64 (see note 26).

<sup>37</sup> Molderings 1999, p. 121 (see note 8).

*Staircase, No. 2* (Fig. 5), which he had completed in January 1912 after several studies on the theme of movement, was conceptualized explicitly *not* as the representation of a real moving body, as he stated in 1916 in an interview with Nicola Greely-Smith – in response to her question of whether the depicted figure was a woman: “To tell you the truth, I have never thought about what it is. Why would I think about it? My paintings don’t represent objects, but abstractions. *Nude Descending a Staircase* is an abstraction of movement.”<sup>38</sup>

By setting aside the subject of the nude human body, traditionally depicted as motionless, in favor of an “abstraction of movement,” Duchamp referred not so much to the Cubist concept of a simultaneous representation of different spatial perspectives intended to introduce an element of temporality into the static medium of painting, but rather to the scientific method of chronophotography which the French physiologist Étienne-Jules Marey, one of Bergson’s colleagues and intellectual opponents at the Collège de France, had developed since 1880 in terms of an abstract analysis of sequences of movement.<sup>39</sup>

Although formally clearly based on Cubism, *Nude* testifies also to Duchamp’s engagement with Futurism and contemporary experimental literature and thus represents a big step towards his personal style. Following the chronophotographical method of multiple exposures, Duchamp broke up his motif not only

<sup>38</sup> As qtd. in: Stauffer 2002, p. 18 (see note 24). Engl. transl. Uta Hoffmann.

<sup>39</sup> Since 1880, Marey had experimented with the technology of chronophotography and at the time of Bergson’s appointment to the Collège de France already taught there for several decades; his studies regarding Bergson’s central philosophical theses played everything but a peripheral role, as Georges Didi-Huberman notes: “Marey is never quoted in Bergson’s books, but allusions to his work can undoubtedly be found there. When, in the *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson asserts that movement is as little divisible as duration is measurable, then Marey’s whole attempt – with his visual fragmentation of gestures and the concomitant need to measure – is philosophically put in question; when Bergson strongly criticized those ‘who are content to juxtapose states [and] form from this a chain or line,’ he seems to reject Marey’s chronophotographic series as the countless curves which were meant to give a legible trace – simultaneously indicatory and geometric – of vital phenomena [...]” (Georges Didi-Huberman: “The Eye Opens, the Lamp Goes Out: Remarks on Bergson and Cinematography,” in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Eds.): *Instruments in Art and Science: On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century*, Berlin 2008, pp. 421–436, p. 431). A detailed juxtaposition of Bergson’s and Marey’s works can be found in: Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni: *Mouvements de l’air. Étienne-Jules Marey, Photographe des Fluides*, Paris 2004, pp. 216ff.

in a formal sense by translating it into a high-speed series of frames, a rapid sequence of almost instantaneous images, but pursued an integration of various perspectives also in a figurative sense, taking Marinetti’s idea of progress by its word by underlining the motion of his *Nude* through a literary title, which he inscribed in large letters in the lower left corner of the canvas.

Hence, while Gleizes and Metzinger were still working on their manifesto and Cubism à la Puteaux was reaching its peak, Duchamp was already actively distancing himself from the dogmatic concepts of the Puteaux group. When he entered his *Nude* shortly after its completion as planned in the great exhibition of the Puteaux Cubists at the Salon des Indépendants in March 1912, it caused, not surprisingly, a scandal. “The Cubists think it’s a little off beam,” explained Villon and Duchamp-Villon to their brother on behalf of Gleizes and Metzinger on the day of the opening of the exhibition. “Couldn’t you at least change the title?”<sup>40</sup> What the Cubists considered an affront was not only the fact that Duchamp had visualized the motif of the nude beyond the traditional pose in reference to Marey’s scientific method instead of adhering to Bergson’s principle of duration, but also and especially the literary title, which following Jules Laforgue’s ironical wordplays he had inscribed as an integral part of the painting<sup>41</sup> and which he was not willing to change under any circumstances. On the contrary, without hesitation he decided to collect his picture and take it home. “When the vision of the *Nude* flashed upon me, I knew that it would break forever the enslaving chains of Naturalism,”<sup>42</sup> remembered Duchamp the events of the day in 1936, and he added in 1946:

<sup>40</sup> As qtd. in: Jacques Caumont, Jennifer Gough-Cooper: “Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887–1968,” in: Pontus Hultén (Ed.): *Marcel Duchamp: Work and Life*, London 1993 (Entry for March 18, 1912).

<sup>41</sup> In November/December 1911 Duchamp had among other things made an illustration for Jules Laforgue’s poem *Encore à cet astre* (1911), showing a figure on a staircase which can be considered a pre-study to *Nude Descending a Staircase*, cf. Schwarz 2000, pp. 555f./Cat. No. 233 (see note 2).

<sup>42</sup> Duchamp in an interview with Daniel MacMorris, as qtd. in: Stauffer 2002, p. 28 (see note 24). Engl. transl. Uta Hoffmann.

“Reduce, reduce, reduce was my thought, – but at the same time my aim was turning inward, rather than toward externals. And later, following this view, I came to feel an artist might use anything – a dot, a line, the most conventional or unconventional symbol – to say what he wanted to say. [...] I was interested in ideas – not merely in visual products. I wanted to put painting once again at the service of the mind.”<sup>43</sup>

As Duchamp has emphasized throughout his life, he took the scandal around his *Nude* as an incentive to completely revise his values.<sup>44</sup> Now that he had withdrawn his painting from the exhibition he was in no way discouraged, but rather encouraged in his vision that painting was less about the reproduction of surface effects in terms of the proverbial ‘stupidity of painters,’ and more about the expression of intellectual sophistication which is perfectly contained in the French term *esprit* meaning “mind, spirit, wit.”<sup>45</sup> If Cubism seemed increasingly bland to him, it was not just due to the “retinal” principle against which the “Abstractionists” had raised their voice while continuing to serve it with their brushes and chisels,<sup>46</sup> but particularly due to the dogmatic demand by which Gleizes and Metzinger attempted to underpin their theoretical understanding of Cubism and which the other members of the group adopted unreservedly. In comparison, Duchamp considered Picasso’s approach much more productive, as he indicated in September 1915 in an interview with *Arts and Decoration* by remarking that “Picasso [...] is not a cubist strictly speaking,” but “a cubist today – tomorrow something else,” in order to come to

<sup>43</sup> Duchamp in an interview with James Johnson Sweeney titled “Eleven Europeans in America,” in: *Bulletin of the Museum of Modern Art* (New York), XIII, No. 4–5, 1946, pp. 19–21, p. 20.

<sup>44</sup> Cf. Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Cologne 1992, p. 28.

<sup>45</sup> “When I said that I wished to put painting at the service of the mind,” noted Duchamp in 1958 in an interview with Laurence S. Gold, “I used the word *esprit* in all its meanings: mind, spirit, wit.” (As qtd. in: Stauffer 2002, p. 66 (see note 24). Engl. transl. Uta Hoffmann).

<sup>46</sup> Around 1950 Duchamp remarked in an interview with Dorothy Norman: “It was around 1910–11, when ‘abstraction’ began to appear as a label. [...] Today, the Abstractionists are only retinal. They repeat, and that is not good. To do always the same is like being an old maid. A woman must be like a rose – constant freshness in that what she does.” (As qtd. in: *ibid.*, p. 41. Engl. transl. Uta Hoffmann).

the conclusion: “The only real cubists today are Gleizes and Metzinger. | But that word cubism means nothing at all [...]. Now we have a lot of little cubists, monkeys following the motion[s] of the leader without comprehension of their significance.”<sup>47</sup>

By denouncing vehemently the Puteaux Cubists’ rigid concept of art and perhaps even discretely implying that under the premise of Bergsonism, they would blindly follow Bergson’s philosophy ‘without comprehension of its significance,’ Duchamp was characteristically of the same opinion as Bergson himself, who with regard to avant-gardism had basic reservations by which he had arrived at a surprisingly similar opinion some years earlier. When Maurice Verne questioned him in November 1911 in regard to a newspaper article which Metzinger had published shortly before in the *Paris-Journal* and in the context of which he had traced back the concept of multiple perspectives to Bergson’s principle of duration,<sup>48</sup> Bergson eventually declared without reservation that even though he had never seen the Cubists’ paintings, he could from the present ever more frequently observed phenomenon “that theory precedes creation” at best see something positive in regard to science, while he expected exactly the opposite from art: “For the arts, I would prefer genius, and you? ... But we have lost simplicity, it is necessary to replace it with something;” at the same time, Bergson illustrated his plea by pointing at a photographic reproduction of Rembrandt’s painting *Philosopher Reading* (1631), which hung on the wall behind him: “Rembrandt knew how to fixate the movement, the movement. What a miracle!”<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Duchamp in: [Anon.]: “A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast,” in: *Arts and Decoration*, vol. 5, no. 2, Sept. 1915, pp. 427–428, 442, reprint in the Duchamp issue of *Studio International*, Jan.–Feb. 1975, p. 29, digitized: [https://www.msu.edu/course/ha/850/complete\\_reversal\\_art.pdf](https://www.msu.edu/course/ha/850/complete_reversal_art.pdf), accessed on 12.10.2014.

<sup>48</sup> Concretely, Verne’s question referred to Metzinger’s statement: “Le tableau possédait l’espace, voilà qu’il règne aussi dans la durée.” (Jean Metzinger: “Cubisme et tradition,” in: *Paris-Journal*, Aug. 16, 1911).

<sup>49</sup> “C’est très intéressant, n’est ce pas, comme théorie? commente M. Bergson... Je regrette de ne pas avoir vu les œuvres de ces peintres, je le regrette [...] Ce qui est à remarquer aujourd’hui, c’est que la théorie précède la réalisation... Oui, dans tout: dans les arts comme dans les

It can be assumed that the Puteaux Cubists, who shortly afterwards even tried to win over Bergson to write a foreword for their catalogue, had whether they liked it or not to take notice of his commentary of November 26, 1911.<sup>50</sup> Hence it seems anything but far-fetched that Duchamp, who in December 1911 and January 1912 completed several paintings on the issue of motion, reacted immediately to Bergson's commentary with his *Nude*, having before his inner eye the staircase of Rembrandt's *Philosopher in Meditation* (Fig. 6)<sup>51</sup> from the Louvre and shrugging off as pure idealism the philosopher's movement of thought with his naked "abstraction of movement." In any event, with his *Nude*, Duchamp favored the idea of "genius" or "creative mind" (*génie*) proposed by Bergson, who referred to the "naturalness" (*ingénuité*) of art, over the implicit naturalism of dogmatic theories and manifestos, not least in order to knock from his pedestal none other than the painter who according to Bergson had been able to "fixate movement" with one of his early New York notes on the idea of a "reciprocal ready-made." Duchamp had written: "Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser,"<sup>52</sup> which not only meant "use a Rembrandt as an ironing board," but also "use a Rembrandt as a plate to leave something behind" (Fig. 7).

sciences... C'était le contraire, jadis... Pour les arts, je préférerais le génie, et vous?... Mais nous avons perdu l'ingénuité, il faut bien la remplacer par quelque chose [...] Rembrandt a su fixer le Mouvement, le Mouvement. Quel miracle!" (Maurice Verne: "Un jour de pluie chez M. Bergson," in: *L'Intransigeant*, Nov. 26, 1911, p. 1). Engl. transl. Mark Antliff, as qtd. in: Antliff 1993, p. 3, and Uta Hoffmann.

<sup>50</sup> After the Cubists obviously resisted being confused by Bergson's assessment, Louis Vauxcelles was still convinced in June of 1912 that Bergson could be won to write a foreword for the catalogue for the exhibition *La section d'or* planned for October 1912, cf. Louis Vauxcelles: "La section d'or," in: *Gil Blas*, June 22, 1912, p. 3. Bergson, however, who had failed to warm up to this idea, was even to use drastic words in an interview with Villanova in 1913: "C'est étrange, on croit généralement que j'ai de la sympathie pour les cubistes, pour les futuristes! Je n'ai jamais vu de ces sortes de peintures! Je n'ai aucune idée ce qu'elles représentent! [...] Je déclare que je ne saurais approuver les formes révolutionnaires dans l'art." (Villanova: "Celui qui ignore les cubistes," in: *L'Éclair*, June 29, 1913). Cf. Azouvi 2007, pp. 226–227 (see note 22).

<sup>51</sup> This is one of Rembrandt's most famous works, which at the time was already in the possession of the Louvre in Paris, cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Philosopher\\_in\\_Meditation](http://en.wikipedia.org/wiki/Philosopher_in_Meditation), accessed on 12.10.2014.

<sup>52</sup> Duchamp 2005, p. 49 (see note 4).

## Creative Liberation and Evolution

By breaking away once and for all from contemporary avant-gardism in 1912, Duchamp decided to devote his time even more intensively to his ideas concerning the integration of different sources and influences into his own artistic work, beginning with earlier art history and theory through contemporary literature, science, and philosophy to the latest achievements of technology and popular culture. In the process he developed, as will be argued, not least a completely new access to Bergson's philosophy, which with regard to Duchamp's intention to "put painting once more at the service of the mind" should hold remarkable potential. That Duchamp was extremely critical of his artist colleagues' embracement of Bergsonism does not mean, however, that he was henceforth to turn his back on Bergson's philosophy, and equally certain is that it does not mean that he would elevate it on a pedestal under a different name. Duchamp's stratagem rather was to take Bergson's philosophy of duration at its word in regard to a radical return to the "immediate data of consciousness," to infiltrate it through a playful integration of the most diverse sources of inspiration, and to adhere as it were to that paradoxical method of "intuition" which Bergson had defined in his *Introduction to Metaphysics* of 1903 as follows:

"No image can replace the intuition of duration, but many diverse images, borrowed from very different orders of things, may, by the convergence of their action, direct consciousness to the precise point where there is a certain intuition to be seized. By choosing images as dissimilar as possible, we shall prevent any one of them from usurping the place of the intuition it is intended to call up, since it would then be driven away at once by its rivals. By providing that, in spite of their differences of aspect, they all require from the mind the same kind of attention, and in some sort the same degree of tension, we shall gradually accustom consciousness to a particular and clearly-defined disposition – that precisely which it must adopt in order to appear to itself as it really is, without any veil."<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Henri Bergson: *An Introduction to Metaphysics*. New York/London 1912, pp. 16–17.

When Duchamp, with his resolution to put painting once again at the service of the mind, reacted critically to the phenomenon of Bergsonism, Bergson's *Creative Evolution* of 1907, a book which Jean Guitton characterized as "bold, confusing, poetical, and revolutionary,"<sup>54</sup> which appeared within a short time in several editions and translations, and which was to be awarded the Nobel Prize in Literature in 1927,<sup>55</sup> must have provided him with plenty of material for reflection. For the productivity of Duchamp's reserve towards Bergsonism speaks not least one of the central theses of this epochal work, which Bergson brings to a point in the introduction when he argues: A philosophy of evolution which wants to truly justify its name must pursue "reality [...] in its generation and its growth" and will therefore at best "be built up by the collective and progressive effort of many thinkers, of many observers also, completing, correcting and improving one another."<sup>56</sup> Bergson does not claim to have the last word regarding such a philosophy of evolution; with his work he rather wants to "show more precisely how far this philosophy of life resembles finalism and wherein it is different."<sup>57</sup>

By approaching his philosophy of evolution as one would put the cart before the horse, Bergson refers first of all to the problem that the human intellect, the philosopher's instrument, "feels at home among inanimate objects, more especially among solids, where our action finds its fulcrum and our industry its tools," and that abstract thinking is as it were first of all a practical instrument for action that enables a "more and more precise, more and more complex and supple adaptation of the consciousness of living beings to the conditions of existence," whereby it necessarily fails "the true nature of life, the full meaning of the evolutionary movement." "In vain we force the living into this or that one of our molds. All the molds crack. They are too narrow, above all too rigid,

<sup>54</sup> Jean Guitton: "Leben und Werk von Henri Bergson," in: Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Zürich 1967 (reprint of the Nobel Prize Edition), pp. 23–35, p. 33. Engl. transl. Uta Hoffmann.

<sup>55</sup> Cf. Azouvi 2007, pp. 135ff. (see note 22).

<sup>56</sup> Henri Bergson: *Creative Evolution*, New York 1911, p. XIV.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 50.

for what we try to put into them."<sup>58</sup> According to Bergson the intellect in a philosophical sense is therefore not at all as independent as one would expect, because in its abstract advancing movement from one step to the next, it necessarily draws on static images and prefabricated ideas. These give its own development a meaning and an orientation which, however, belie reality with all its manifold phenomena and continuous changes. "The apparent discontinuity of the psychical life," concludes Bergson and seems to refer directly to the chronophotographical method of his colleague at the Collège de France, "is then due to our attention being fixed on it by a series of separate acts: actually there is only a gentle slope; but in following the broken line of our acts of attention, we think we perceive separate steps."<sup>59</sup>

It cannot be ruled out that Duchamp had these lines in the back of his mind while he was still attending the Cubists' circles and at the same time was already working on this painting with which he wanted to present his artistic interest in the medium of language to the public for the first time. When Bergson in reference to the "true nature of life" and the "full meaning of the evolutionary movement" asked: "Can the insufficiency of mechanism be proved by facts,"<sup>60</sup> then this question was perhaps also relevant for Duchamp, for right from the beginning he had conceptualized his *Nude* following Marey's method not as a realistic representation, but rather as a deliberate "abstraction of movement," because the painting did not generate the "cinematographic illusion of motion," but rather described it, as Duchamp explains in an interview with Charbonnier:

"We know that we move forward every day, and in this movement, something is expressed, something different than the static *nude* – which also has its interest because an entire tradition of art is based on it. However, an artist should be allowed to represent the idea of movement in a different way [...] or to imitate what is done in cinemato-

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. IX–X.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 2–3.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 53.

graphy [...]. At the time, one had a lot of experience with photographs, which repeated every movement in a stroboscopic second, as it is called today, which documented every second in a flash and amounted in the scheme as a diagram of the movement. One may respond that this by no means results in the illusion of movement; and indeed it does not, rather it describes the movement. After all, a painting is the diagram of an idea.”<sup>61</sup>

Duchamp’s *Nude* therefore has to be seen as a diagram of an abstract concept of movement which is based on a teleological sequence of static images, i.e., on that principle of stasis to the critique of which Bergson, in *Creative Evolution*, dedicated an entire chapter with the title “The Cinematographic Mechanism of Thought and the Mechanistic Illusion.”<sup>62</sup>

This, however, does not apply to the two paintings with which Duchamp finally concluded his career as a conventional painter and in which he was no longer concerned with the relatively superficial issue of movement in space, but rather with the much more complex issue of movement in time, a genuine evolutionary movement which as a last consequence would also affect the life and afterlife of his paintings, his own life as an artist and as a bon vivant. The paintings *The Passage from Virgin to Bride* (Fig. 8) and *Bride* (Fig. 9), which Duchamp completed in the summer of 1912 in the context of his legendary sojourn in Munich, where he sought distance from the Paris art scene and where he began to expand his horizons towards completely new sources of inspiration,<sup>63</sup> have neither a determined idea of progress nor a concrete scope of action as their subject matter. Rather, they are devoted to an organic movement of becoming, which beyond abstract objectives unswervingly carves its way

<sup>61</sup> As qtd. in: Charbonnier 1994, pp. 58f. (see note 12). Engl. transl. Uta Hoffmann.

<sup>62</sup> Cf. Bergson 1911, pp. 272–370 (see note 56). On the “contrivance of the cinematograph,” which Bergson describes in analogy to the “trick of our perception” and the “mechanism of our ordinary knowledge,” see *ibid.*, pp. 304ff.

<sup>63</sup> Cf. Helmut Friedel, Thomas Girst, Matthias Mühling, Felicia Rappe (Eds.): *Marcel Duchamp in Munich 1912*, Munich 2012; Rudolf Herz: *Marcel Duchamp. Le Mystère de Munich*, Munich 2012.

towards the unknown. If Duchamp thereby presents another “abstraction of movement,” in this instance, he is concerned with a form of movement which has neither range nor speed, which is neither measurable nor can be compared, as far as it represents itself as a pure quality, as an abstraction of becoming and life.

The central motif of the “bride,” the word appearing in both titles, in no way refers to a bride in the conventional sense, but rather is reminiscent of the very special “disposition” which the discriminating consciousness, according to Bergson, “must adopt in order to appear to itself as it really is, without any veil.” With the motif of the “bride,” Duchamp visualizes as it were a first abstract expression of his idea using a ‘virginal’ medium to ‘marry’ the sensuous quality of painting with an intellectual form of reflection. In harmony with this guiding principle, these two works were to remain Duchamp’s last paintings in the traditional sense, while the topos of the “bride” would occupy him until the end of his life and in the most varied medial contexts and forms of appearance.

As with the earlier *Nude*, the paintings *The Passage* and *Bride* reveal more than just vague parallels to Bergson’s philosophy of evolution. They deal less with teleological concepts than with the resistant nature of life itself, and therefore with the diversity of different movements of becoming and forms of transition which intellect and language will never be able to catch up with. As with Zeno’s Achilles trying throughout eternity to catch up to the tortoise who recognizes the continuity of its progression, the philosopher, his thoughts lost in the inexactitude of his quest, may be unable to get a grip on the real becoming of a color, a gestalt, or an operation by focusing his intellect on discrete qualities, images, or actions while trying “to reconstruct the real movement with these possible immobilities.”<sup>64</sup> A philosophy that relies solely on the capabilities of the intellect achieves, according to Bergson, nothing but the “contrivance of the cinematograph” and thus misses the real process of becoming:

<sup>64</sup> Cf. Bergson 1911, p. 310 (see note 56).

“Instead of attaching ourselves to the inner becoming of things, we place ourselves outside them in order to recompose their becoming artificially. We take snapshots, as it were, of the passing reality, and, as these are characteristic of the reality, we have only to string them on a becoming, abstract, uniform and invisible, situated at the back of the apparatus of knowledge, in order to imitate what there is that is characteristic in this becoming itself. Perception, intellection, language so proceed in general. Whether we would think becoming, or express it, or even perceive it, we hardly do anything else than set going a kind of cinematograph inside us. We may therefore sum up what we have been saying in the conclusion that the *mechanism of our ordinary knowledge is of a cinematographical kind.*”<sup>65</sup>

Bergson exemplifies his critique of the cinematicographic mechanism with the consideration of, among other things, human development. If one divides the development of a human being into the fundamental stages of childhood, adolescence, and adulthood, these are according to Bergson “mere views of the mind, *possible stops* imagined by us, from without, along the continuity of a progress.”<sup>66</sup> By jumping from snapshot to snapshot (moment to moment), the intellect inevitably misses the *real progression* of the development. Therefore, according to Bergson, “The truth is that if language here were molded on reality, we should not say ‘The child becomes the man,’ but ‘There is becoming from the child to the man.’”<sup>67</sup> In the formulation ‘the child becomes the man,’ ‘becoming’ is used as a verb connecting two artificially differentiated stages of development, ‘child’ and ‘man,’ in one abstract, quasi-cinematographic movement, which in fact obscures the process of development with its manifold forms of transition. However, in the formulation, ‘There is becoming from the child to the man,’ the word ‘becoming’ develops into the subject, which according to Bergson has a more realistic resemblance to the facts of real development.

<sup>65</sup> Ibid., p. 306.

<sup>66</sup> Ibid., p. 312.

<sup>67</sup> Ibid., p. 313.

While Duchamp in his *Nude* had portrayed a cinematographic, gradational sequence of individual figures, his theme in *The Passage from Virgin to Bride* corresponded with Bergson’s argument in depicting for the first time a completely new form of movement representing the act of ‘becoming.’ As if he wanted ‘to mold his painting on reality’ in Bergson’s sense, the word ‘passage’ in the title is treated explicitly as the subject and is furthermore transcribed onto the canvas. The painting deals as it were less with the two stages of development, termed ‘virgin’ and ‘bride,’ but rather with the continuous process of becoming that takes place between the two stages and in doing so defies analysis. The developmental stages ‘virgin’ and ‘bride’ are not clearly distinguished in *The Passage* also on a formal level; in fact, the attempt to stabilize the two figures would have displaced the actual subject of the painting, as Jonathan Crary rightly points out:

“We must understand that words like *virgin* or *bride* denote discrete, whole, and delimited entities, while *passage* describes something open, in process and dynamic. [...] Probably the most important feature of *The Passage* is its openness. It has no subject and no center, only a sense of their absence. Instead, within a framed and limited space, we have an active field of potentially infinite relationships, of floating elements, which resist being inserted into a structural logic.”<sup>68</sup>

While *The Passage from Virgin to Bride* does not provide clear indications regarding the figures that give the painting its title, the title figure in Duchamp’s second Munich painting takes on more precise contours, yet at the same time appears more static. With the abstract composition *Bride*, which with its mechanistic and organic elements bears absolutely no resemblance to a stereotypical bride, Duchamp presents a first elaborate study of this motif, which in terms of an integration of diverse media and techniques will henceforth be at the center of his artistic work and in the process will undertake a series of

<sup>68</sup> Jonathan Crary: “Marcel Duchamp’s *The Passage from Virgin to Bride*,” in: *Arts magazine*, 51, January 1977, pp. 96–99, p. 98.

remarkable metamorphoses. With the “bride” Duchamp seemingly introduced a moment of ‘becoming’ into his work which would explode on the canvas in the truest sense of the word: Thus he picks up the motif of his last painting in the so-called *Large Glass*, the actual title of which is *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915–23), where it reappears almost unchanged, while the static background disappears in favor of a transparent “horizon” and the perspectival construction of the “bachelor machine” so as to reveal the reality behind the picture; the “bride” resonates with the neologism “ready-made” (1915), which not incidentally evokes the idea of a ‘ready maid;’<sup>69</sup> it is personified by *Rose Sélavy* (1921), Duchamp’s feminine alter ego, in whose name, implying the reading “Eros, that’s life,” he would sign a number of ready-mades while subtly pointing to his principle of “eroticism;” the “bride” is at the center of the so-called *Green Box* (1934), the actual title of which is identical to that of the *Large Glass*; furthermore she dominates the installation *Lazy Hardware* (1945), in which Duchamp set up a headless mannequin, to whose leg he had attached a water tap, in the shop window of a New York bookstore; and not least, she stands at the center of Duchamp’s final coup *Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas* (1946–66), with which he provided, on the occasion of its one hundred years of existence, a new and contemporary perspective on Gustave Courbet’s scandalous painting *The Origin of the World* (1866) and in comparison with which the central perspective of the nude body of the “bride” suggested nothing desirable in the least, resembling as it does a prostrate Statue of Liberty, yet which nevertheless, when it was shown after Duchamp’s death, created an unanticipated sensation.

Accordingly, Duchamp stages his ‘chosen one’ also in the painting of 1912 not in terms of an autonomous figure. Although the title *Bride* may be assumed ostensibly to allude to a desired subject, we are led directly into the center of the problem surrounding the physical nature or metaphysical essence of the “bride,” with which Duchamp is evidently concerned here. Clearly, when it

comes to the ‘bride’ as such, one generally cannot speak of a ‘being’ in terms of a state that could last in any form. In its function as an object of desire, the ‘bride’ is neither the virgin who she has been, nor is she the wife who she will be from now on; she is neither the one nor the other or the one as well as the other, even more precisely, she is not even ‘neither/nor’ or ‘as-well-as’, because she, who is carried over the threshold by her opposite, actually ‘is’ not at all, because she exists only for an infinitesimal moment and even there only in terms of the occurring transformation or passage. In summarizing the problem in 1966 in an interview with Pierre Cabanne, Duchamp stated: “The term ‘being’ is a human invention, it is a term for which there is no equivalent in reality, and one in which I don’t believe, although everybody else is unshakably convinced of its correctness.”<sup>70</sup> With his *Bride*, Duchamp does not even attempt the representation of a movement of becoming from one state to another, rather he devotes his last painting to a threshold phenomenon in the face of which ‘being’ is renounced in favor of a conditionless yes, an eager sense of there-is-no-going-back and it-will-be-alright. *Bride* is thus also an expression of Duchamp’s own acceptance of unforeseen horizons, as he mentioned in an interview with Jean-Marie Drot in 1963: “In 1912 it was a decision of being alone and not knowing where I was going [...] The artist should be alone [...] Everyone for himself, as in a shipwreck.”<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Cabanne 1972, p. 138 (see note 25). Engl. transl. Uta Hoffmann.

<sup>71</sup> As qtd. in: Tomkins 2014, p. 90 (see note 26). Duchamp’s association is not at all far-fetched: On the night of April 14 to April 15, 1912, only twelve days after its commissioning, the *Titanic*, at the time the largest, moving construction that had ever been built, sank in less than three hours with a total of 1500 passengers on board. As the historian Stephen Kern emphasizes, the average was not only a milestone in the history of wireless telegraphy which provided the historically new option of a space-crossing, “simultaneous” horizon of experience, for never before had news traveled at such speed around the world; according to Kern, the maritime disaster became the unsurpassed symbol of the emotional ambivalence which accompanied the intoxicating speed of the progressing processes of modernization which took place everywhere: “This generation had a strong, confident sense of the future, tempered by the concern that things were rushing much too fast. The *Titanic* symbolized it both.” (Stephen Kern: *The culture of time and space 1880–1918*, Cambridge, Mass. 1983, p. 107; see also *ibid.*, pp. 65ff.).

<sup>69</sup> Cf. Thomas Zaunschirm: *Bereites Mädchen Ready-made*, Klagenfurt 1983.

## The Spectator's Horizon

With the completion of his final two paintings for “bride,” Duchamp consequently put aside brushes and paint. Back in Paris, he obtained a position as a library assistant, pursued studies in art history and the natural sciences, made sketches and construction drawings, took notes, made chance experiments, played chess, and came to the realization that the prefabricated functional objects of daily life could also be perceived as pre-existing, though unintended, sculptural forms. Ultimately, his diverse occupations and pastimes came together in a new ‘painting,’ turning away from the traditional form and laying the foundations for a completely new concept of art still relevant today. This new ‘painting’ with the title *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (Fig. 10), the concept of which Duchamp had worked on since 1912 and to which he devoted eight years of painstaking work in New York before declaring it “definitely unfinished” in 1923, was based on the idea of a return to the transparent medium of glass – following the traditional method of reverse glass painting. By abandoning the use of canvas and industrially produced paints, he conceptualized his *Large Glass* in terms of an integration of different media, techniques, and ideas with which he wanted to challenge the spectators of his work to develop completely new readings, speculations, and projections.

In both the ready-mades and the *Large Glass*, the time interval between conception and execution is not accidental, but rather the conceptual pivot of the work. “Delay in Glass | Use ‘delay’ instead of picture or painting; picture on glass becomes delay in glass,” reads one of Duchamp’s notes for a potential subtitle, which resulted from his wish to contribute to the fact of “no longer thinking | that the thing in question is a picture,” and Duchamp continues: “‘delay in glass’ | as you would say a poem in prose or a spittoon in silver”.<sup>72</sup> Before the background of Bergson’s argument, Duchamp made “delay” the main issue and defined the *Large Glass* as an allegory of becoming as opposed to a static

picture. Specifically, the aspect of “delay” does not only come into play at the level of the production process, when Duchamp, for example, allows the process of a *Dust Breeding* which he had cultivated over a period of months in his studio in 1920 and which in a way had taken on a similar character to that of a ready-made.<sup>73</sup> Eventually, the concept of “delay” was realized especially in the *Large Glass*, as Duchamp encouraged the spectators and actual ‘makers’ of his picture explicitly to create their own idea of the thing and to observe especially the changes which take place beyond the static level of his glass. Analogous to his ready-mades, Duchamp’s “delay in glass” is comparable to another form of rendezvous, which indeed has a central “horizon” with the free-standing panel out of glass, but one which it is understood that one has to transcend in order to get in touch with the reality behind the picture. Therefore, the sphere of influence of the “bride” lies beyond the prefabricated picture which, due to its transparent surface and depending on predominant light conditions, can change into a medium of perspectival projection or playful reflection.

As is known, a rendezvous is not only a meeting with a purpose and a goal, but it is also an event with an open ending. Its potential lies less in certain expectations, but rather in an engagement with the actual facts and a certain readiness for vision and revision. “It [consciousness] signifies hesitation or choice,” remarks Bergson in regard to the potential margin which opens up between the possible and the actual: “Where many equally possible actions are indicated without there being any real action (as in a deliberation that has not come to an end), consciousness is intense. Where the action performed is the only action possible (as in activity of the somnambulistic or more generally automatic kind), consciousness is reduced to nothing.”<sup>74</sup> Duchamp developed his concept of the rendezvous among other things according to this intensity, in which “many equally possible actions are indicated without there being any real action” and which turns into its opposite in that predestined moment

<sup>72</sup> Marcel Duchamp, “Note 7” (84 notes and items included in *The Green Box*, engl. transl. by George Hamilton), in: Schwarz 1967, pp. 118–120 (see note 19).

<sup>73</sup> Cf. Schwarz 2000, p. 684/Cat. No. 382 (see note 2); Duchamp 2005, pp. 77f. (see note 4).

<sup>74</sup> Bergson 1911, p. 144 (see note 56).

where “the action performed,” the act of choice, “is the only action possible.” “By the way, the word *art* means etymologically ‘make,’ quite simply,” defines Duchamp his artistic creed in an interview with Charbonnier, emphasizing that “boredom” begins only “where the word *make* [is connected] with the idea of fun,” with a stylistic claim, a sensuous experience.<sup>75</sup> From the beginning, the “idea of choice” had not interested him on the level of taste or sensuous pleasure, but rather “in a metaphysical way,” Duchamp states:

“Why ‘make’? What does ‘make’ mean? To make something, that means to choose a tube of blue, a tube of red, to put a little bit of it on the pallet, and always to choose the amount of blue, the amount of red, and to choose the place where to apply it on the canvas. It is always choosing. In order to choose one can use paint tubes, one can use paint brushes, but one can also use something prefabricated, which has been made either mechanically or by the hand of another human being, if you please, and one has to make it one’s own. After all, one has chosen it! The choice is the main thing in painting, even in the normal one.”<sup>76</sup>

This is also the reason why both Duchamp’s *Large Glass* and his ready-mades – if for one moment one disregards the elements of canvas, paint, and tenter frame – can be seen in line with the tradition of Modernism, whose motivating force consists of the infiltration of pictorial conventions. As Thierry de Duve emphasizes: “The ready-made urinal [*Fountain*] would in an even purer sense rather be more of a ‘painting’ than the ready-made canvas, and Duchamp could be more correctly called a painter than Malevich.”<sup>77</sup> For Duchamp, there is no difference between colors and words, nor is there a difference between art and philosophy: In the end both constitute, so Duchamp says, “a reflection beyond vulgar language”<sup>78</sup> without which the intellect, according to Bergson, would

<sup>75</sup> As qtd. in: Charbonnier 1994, pp. 12f. (see note 12). Engl. transl. Uta Hoffmann.

<sup>76</sup> As qtd. in: *ibid.*, p. 61. Engl. transl. Uta Hoffmann.

<sup>77</sup> Thierry de Duve: *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp, die Malerei und die Moderne*, Munich 1987, p. 221. Engl. transl. Uta Hoffmann.

<sup>78</sup> As qtd. in: Charbonnier 1994, p. 49 (see note 12). Engl. transl. Uta Hoffmann.

be eternally forged to a purely practical view of things. Beyond this practical perspective, however, unfolds a new horizon or range of action, which allows consciousness – for those who have a choice – “to appear to itself as it really is, without any veil” and which finds its expression exemplarily in the concept of the ready-made. “From the moment that the intellect, reflecting upon its own doings, perceives itself as a creator of ideas, as a faculty of representation in general, there is no object of which it may not wish to have the idea, even though that object be without direct relation to practical action,” describes Bergson the basic idea of his paradoxical method of “intuition” in order to come to the remarkable conclusion: “But the word, by covering up this object, again converts it into a thing.”<sup>79</sup>

Duchamp, too, covered up objects with words – a snow shovel, a dog-grooming comb – and by this act transformed them into things that no longer have a practical use, but in a philosophical sense have a much greater effect. The more obvious appears the assumption that with his ready-mades, Duchamp had allowed himself ‘only a kind of joke’ as with his writing experiments, which had themselves been “only a kind of amusement.” After all, as Linda Dalrymple Henderson remarks, Duchamp related his concept of the ready-made not least with the tantamount expression *tout fait*, which Bergson had chosen as one of his central metaphors<sup>80</sup> in his popular essay *Laughter* of 1900,<sup>81</sup> which in the French edition of 1950 – with remarkable delay – also found its way into Duchamp’s library and which he obviously took pleasure in or had something to add.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Bergson 1911, pp. 160–161 (see note 56).

<sup>80</sup> Cf. Linda Dalrymple Henderson: *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton 1998, p. 63. Henderson refers here also to Duchamp’s dissociation from Cubism: “Indeed, Duchamp’s detached, mechanical practice and his name for it, Ready-made, place these works directly in opposition to Bergsonian Cubist theory and painting.” (*Ibid.*).

<sup>81</sup> Cf. Henri Bergson: *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1900. Engl.: *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*, New York 1922. The text was first published in 1899 in the form of three articles in the *Revue de Paris*.

<sup>82</sup> Cf. Marc Décimo: *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Paris 2002, p. 92.

Bergson remarks right at the beginning of the first chapter, by speculating about the essence of the comical, he did not intend “imprisoning the comic spirit within a definition,” because he saw it, “above all, as a living thing,” which, “from one form to another, [...] will be seen to achieve the strangest metamorphoses;” he rather aimed at “something more flexible than an abstract definition,” a “practical, intimate acquaintance” comparable with something that develops in a long friendship.<sup>83</sup> Departing from three fundamental observations, he investigates the question where exactly between “life” and “art” the comical could be located. He claims firstly that the comic exists exclusively in the context of that “what is strictly *human*,” as far as the human being is that animal which can not only “laugh,” but which also “is laughed at,” while animals neither are able to experience humor nor to make themselves ridiculous; secondly Bergson argues that the comical is addressed to “pure intelligence” and requires a certain “absence of feeling,” or at least a “momentary anesthesia of the heart,” because “indifference is its natural environment” and it has “no greater foe than emotion” or “affection;” and thirdly he concedes that laughter apparently requires an “echo,” because it is based on a feeling of “freemasonry” or “complicity” with other intelligences, and therefore has also a “function, which is a social one.”<sup>84</sup>

In order to concretize the issue of laughter following these principal deliberations, Bergson regards some examples as essential. As a first example he speaks of a man who, running on the street, suddenly stumbles and falls – whereupon some passers-by laugh.<sup>85</sup> What makes them laugh is not the sight of the man in the position of having fallen, but rather that his change of position is involuntary: “The laughable element in both cases consists of a certain *mechanical inelasticity*, just where one would expect to find the wideawake adaptability and the living pliability of a human being,” a rigidity, that equals “a ready-made frame” (*un cadre tout fait*) which covers up the flexibility of its

essence.<sup>86</sup> According to Bergson, a comic impression arises so to speak spontaneously at that specific moment where the human being loses its essential flexibility and seems to transform into a marionette, where the mechanical dominates and a certain artificiality takes over which needs to be exposed, or where people according to their social agreement “begin to regard themselves as works of art.”<sup>87</sup> Whether it is a kind of comic derived from a situation, as in theater or film, or even the comic potential of language, as in word plays, irony, and humor: According to Bergson, the comical appears always on that threshold between life and art, between naturalness and artificiality, which characterizes the human being with all its capabilities and incapacities. If life were perfect and every human being not completely distracted, but in harmony with itself, there would be no latitude – and most of all no necessity – for comic, so Bergson:

“There is no pool, however, which has not some dead leaves floating on its surface, no human soul upon which there do not settle habits that make it rigid against itself by making it rigid against others, no language, in short, so subtle and instinct with life, so fully alert in each of its parts as to eliminate the ready-made [...]. The rigid, the ready-made, the mechanical, in contrast with the supple, the ever-changing and the living, absent-mindedness in contrast with attention, in a word, automatism in contrast with free activity, such are the defects that laughter singles out and would fain correct.”<sup>88</sup>

Duchamp’s prefabricated sculptures must be seen in the context of such underlining and correction of stereotypes in juxtaposition to everything living. The coatrack, a commercial object which he had nailed to the floor of his studio in 1917 and titled *Trap* (**Fig. 11**),<sup>89</sup> is virtually exemplary for his concept of the ready-made; it unfolds its humor specifically through the likelihood of its being unnoticed, causing in the inattentive spectator both the possibility of a physical

<sup>83</sup> Bergson 1922, p. 2 (see note 80).

<sup>84</sup> Ibid., pp. 3ff.

<sup>85</sup> Ibid., p. 8.

<sup>86</sup> Ibid., pp. 10/15.

<sup>87</sup> Ibid., p. 20.

<sup>88</sup> Ibid., p. 130.

<sup>89</sup> Cf. Schwarz 2000, p. 655/Cat. No. 350 (see note 2).

fall and an involuntary change of position in the figurative sense. Duchamp applies the rigid and the mechanical, which characterizes the unspectacular mass product, to create a margin for the unexpected and the remarkable: With the unassuming *Trap*, he gives the visitor of his studio or exhibition the unique chance to fall out of his/her frame and in the ideal case to do both, to laugh about Duchamp's artwork as well as about his/her own imperfection.

"The more hostile the criticism, the more should the artist be encouraged,"<sup>90</sup> remarked Duchamp in 1949 in the context of a round table at the San Francisco Art Association, during which he defended the recipient's involvement as an integral element of his artistic work. As Duchamp has suggested, especially in his "notes for a general picture of laughter," in the context of which he speaks not only about a "refrain of duration," but also of the "irony of affirmation" as distinguished from mere "laughter" (**Fig. 12**),<sup>91</sup> he imagined the ideal opposite of his work by no means as an independent observer, but on the contrary as a willing "'victim' of an 'esthetic echo'": Unlike the "dominating viewer," who only follows his/her taste by "dictating what he/she likes or doesn't like," and "translates it into 'beautiful' or 'ugly,'" Duchamp places those who are capable of an "esthetic emotion" and serious "critique" in a "position that is comparable to a man in love or a believer, who abandons his/her demanding ego automatically and helplessly submits to a pleasant and mysterious compulsion."<sup>92</sup> This compulsion, which according to Bergson could also be transferred to the philosophical method of intuition, does not mean that the recipient would be at the mercy of the artist's or the philosopher's intention. It is rather expressed in the fact that the essential originality of an artistic or philosophical work becomes relevant only in that moment where the recipient starts to question his/her own position and in face of the "immediate data of consciousness" begins to comprehend the unforeseen possibilities that can be explored

beyond the prefabricated frame of this specific work. While the proponents of the historical avant-gardism took the position of the "dominant viewer" by defending Bergson's philosophy on a theoretical level in order to justify their stylistic innovations, Duchamp can thus be seen as the willing "victim" of that "esthetic echo" through which his 'painting' has gained a metaphysical dimension transcending the horizon of Bergsonism in a never-ending series of medial innovations even in a physical sense.

<sup>90</sup> As qtd. in: Stauffer 2002, p. 40 (see note 24). Engl. transl. Uta Hoffmann.

<sup>91</sup> Duchamp 2005, p. 45 (see note 4).

<sup>92</sup> As qtd. in: Stauffer 2002, pp. 39f. (see note 24). Engl. transl. Uta Hoffmann.

## Impressum / Imprint

Diese Schrift erscheint anlässlich des Vortrags *Malerei im Dienste der Metaphysik. Marcel Duchamps Werk im Spiegel der Philosophie von Henri Bergson*, der am 16. Februar 2012 im Rahmen des ersten Duchamp-Forschungsstipendiums stattgefunden hat.

*This essay is published on occasion of the evening lecture Painting at the Service of Metaphysics. Marcel Duchamp's CŒuvre as Reflected in Henri Bergson's Philosophy, February 16, 2012, in context of the first Duchamp Research Scholarship.*

Herausgeber / *Editor*

Gerhard Graulich, Kornelia Röder

Duchamp-Forschungszentrum Schwerin

Text / *Text*

Sarah Kolb

Redaktion / *Editing*

Christina Katharina May

Lektorat / *Copyediting*

Oliver Schmidt

Übersetzung / *Translation*

Uta Hoffmann

Grafische Gestaltung / *Graphic Design*

Johanna Neuburger, [www.logografisch.de](http://www.logografisch.de)

Abbildungsnachweis / *Image Credits*

1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12: Staatliches Museum Schwerin, Foto: Gerald Freyer

6: bpk | RMN - Grand Palais |

Hervé Lewandowski

8: ©Photo SCALA, Florence, The Museum of Modern Art, New York, 2015.

© Staatliches Museum Schwerin und Autoren

© Sucession Marcel Duchamp 2015:

VG Bild-Kunst, Bonn

Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/

Güstrow

Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten

Alter Garten 3

19055 Schwerin

[www.museum-schwerin.de](http://www.museum-schwerin.de)

Printed in Germany 2015

ISBN 978-3-86106-137-3

**Kunst-  
sammlungen  
Schlösser  
und Gärten**

**Staatliches Museum  
Schwerin / Ludwigslust / Güstrow**

ISBN 978-3-86106-137-3