

Von Readymades und "Asstricks"

Der folgende Beitrag erscheint unter gleichem Titel in einer Publikation des Staatlichen Museums Schwerin, siehe: Marcel Duchamp, Cantz: Ostfildern, 2003 (bearbeitet von Gerhard Graulich, Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Markus Daus, Sabine Fett, Kornelia Röder, etc.

Das von der Künstlerin Rhonda Roland Shearer und dem Harvardprofessor Stephen Jay Gould 1998 begründete, gemeinnützige Art Science Research Laboratory (ASRL), New York, verfügt über die weltweit grösste Privatsammlung der Werke Marcel Duchamps. Ausgehend von seinen Notizen und Interviews, Duchamps Lektüre des französischen Mathematikers Henri Poincaré⁽¹⁾ sowie von der Wissenschaftstheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts und Überlegungen zur vierten Dimension, versuchen Shearer und Gould unter anderem die Non-Existenz der meist nur noch auf alten Photographien erhaltenen, originalen Readymades als Massenprodukte nachzuweisen,⁽²⁾ Objekte, die sich erheblich von den späteren, allgemein bekannten Editionen unterscheiden.⁽³⁾ Neben den Werken Marcel Duchamps liegt daher der Ausstellungs- und Sammelschwerpunkt von ASRL bei der Präsentation (im Sinne einer prä-musealen Wunderkammer) bzw. Archivierung von Firmen- und Versandhauskatalogen, Pissoirs, Kleiderhaken, Schneeschaufeln, Vogelkäfigen und vielen weiteren Gebrauchsgegenständen, sofern diese Ähnlichkeit mit Duchamps Readymades aufweisen und in der Zeit ihrer Entstehung hergestellt wurden.

Ein rein kunsttheoretischer Ansatz wird dabei durch die intensive Arbeit am Objekt erweitert, oft unter Miteinbeziehung von bzw. der Kollaboration mit u.a. Physikern, Mathematikern, Dermatologen und Ex-Fotospezialisten des CIA.

Im ASRL arbeiten Kunsthistoriker Seite an Seite mit 3D-Graphikern und Webdesignern, die ihrerseits sowohl deren Ergebnisse graphisch umsetzen und online publizieren helfen als auch Duchamps Werke im Computer einer genauen Analyse unterziehen.

Seit Dezember 1999 erscheint mit ASRLs non-profit "Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal" (www.toutfait.com) die erste interdisziplinäre Multimedia-Zeitschrift zu einem Künstler der Moderne und seinem Umfeld. Neben Artikeln von international renommierten Kunsthistorikern und Duchampforschern sowie Studenten und Künstlern werden schwer zugängliche Quellentexte veröffentlicht, bedeutende Sammlungen vorgestellt sowie auf aktuelle Ereignisse verwiesen. In den ersten vier Ausgaben publizierte "Tout-Fait" weit über 100 Beiträge, ausschliesslich Erstveröffentlichungen und viele davon zweisprachig. Im folgenden werden neue Forschungsergebnisse zu drei in der Schweriner Sammlung befindlichen Werke Duchamps vorgestellt.

Kamm, 1916/1964

click to enlarge



Abb. 1

Marcel Duchamp, *Kamm*, 1916

"3 oder 4 Höhentropfen haben nichts zu tun mit der Wildheit – Feb. 17 1916 11 Uhr vormittags".⁽⁴⁾ Die Inschrift auf dem Rücken des Kamms von 1916 (Abb. 1) gibt das genaue Datum und die Uhrzeit an, so wie es Duchamp in einer Notiz über die Readymades in der "Grünen Schachtel" von 1934 festgelegt hat. "Datum, Stunde, Minute, natürlich auf dem Readymade eintragen, als Information".⁽⁵⁾ Was Duchamp hier beabsichtigt, ist "eine

Art Rendezvous“: Um jegliches ästhetische Urteil bei der Auswahl zu vermeiden, beabsichtigt er, die Readymades zu “präzisieren”, indem er sie “vormerkt”. Was für ein Gegenstand auch immer sich “mit genügender Frist”⁽⁶⁾ zur vorgegebenen Zeit in Duchamps Nähe einfindet, wird zum Readymade erklärt und dementsprechend beschriftet.

Keine zwei Wochen zuvor, am 6. Februar 1916, schickt Duchamp einen wenig Sinn ergebenden, auf vier Postkarten getippten Schreibmaschinentext an das Sammlerehepaar Walter und Louise Arensberg. Auf der Rückseite hat er den Titel vermerkt: “Rendezvous vom Sonntag 6. Februar 1916 um 1 Uhr $\frac{3}{4}$ Nachmittags”. “Kamm” wie “Rendezvous”, in ihrer Entstehung nur elf Tage auseinanderliegend, scheinen sich penibel genau an Duchamps zwischen 1911-1915 entstandene Readymade-Notiz zu halten. Von den 100 Fragen, die Serge Stauffer von Zürich aus am 24. Juli 1960 an Marcel Duchamp im spanischen Cadaques schickt, befasst sich Frage 39 mit dem Schreibmaschinentext für die Arensbergs. Stauffer muss davon ausgehen, dass es sich hier um ein Readymade handelt: “Auf welche Art haben Sie den Text für ‘Rendezvous vom 6. Februar 1916’ gefunden?”⁽⁷⁾ Die Antwort Duchamps vom 6. August 1960 fällt so knapp wie überraschend aus: “Ich habe ihn nicht gefunden – sondern geflissentlich gemacht während mehrerer Wochen”⁽⁸⁾.

Dem gegenüber wird Duchamps “Kamm” auch weit mehr als 80 Jahre nach seiner Entstehung als reines Readymade klassifiziert⁽⁹⁾, das einzige, das im Original erhalten blieb und im Philadelphia Museum of Art ausgestellt ist. Dieser *Ur*-Kamm unterscheidet sich erheblich – wenn auch nicht auf den ersten Blick – von der Reproduktion aus dem Jahr 1964 (Abb. 2). Denn vergleicht man die Anzahl der Zähne des Kamms von 1916 mit den im Rahmen der Readymade-Edition von Marcel Duchamp und dem Mailänder Galeristen Arturo Schwarz entstandenen Kämmen, so stellt man fest, dass ersterer über 55 bzw. 57 Zähne verfügt, die Edition dagegen nur über 53 bzw. 55 Zähne⁽¹⁰⁾. “Die Kämmen

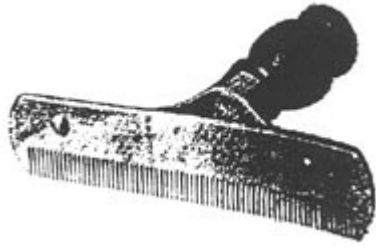
ordnen nach der Anzahl ihrer Zähne”⁽¹¹⁾, schrieb Marcel Duchamp in seinen 1934 publizierten Notizen in der “Grünen Schachtel”. Auf weiteren, erst posthum veröffentlichten Zetteln, weist er in seinen Bemerkungen zum *Inframince* mehrmals auf die feinen Unterschiede von nur scheinbar identisch aussehenden Objekten hin, selbst dann, wenn diese aus der gleichen Gussform stammen⁽¹²⁾. Was der Stahlkamm von 1916 und die Edition von 1964 tatsächlich gemeinsam haben, das ist neben dem Material die Inschrift “Chas F. Bingler / 166 – 6th Ave. N.Y.” sowie zwei zu den Aussenrändern parallel liegende Aussparungen auf der Breitseite des Objekts. Die beiden kreisrunden Löcher weisen das Readymade aber als Assisted Readymade bzw. Semi-Readymade aus, da es Teil eines grösseren Gebrauchsgegenstands gewesen sein muss. Entweder die Löcher dienten Schrauben, die den Kamm über eine Metallschiene an einem Holzgriff befestigten⁽¹³⁾ (Abb. 3) oder sie waren für zwei dünne Metallstäbe vorgesehen, die ihrerseits zwischen drei und sechs gleichartige Kämmen zusammenhielten und ebenfalls in einen Griff mündeten (Abb. 4a und 4b). In beiden Fällen kann man kaum mehr von einem Hundekamm sprechen⁽¹⁴⁾. In den damaligen Warenhauskatalogen wurden diese Modelle unter “Cattle Comb” bzw. “Curry Comb” geführt und in ihrer Nutzung ausschliesslich zum Striegeln von Pferden oder zum Auskämmen von Rinderfell angeboten.

click to enlarge



Abb.2

Marcel Duchamp, *Kamm*, 1964



■
 Abb. 3
 Modell eines "Cattle Comb",
 aus: *Hardware World*,
 November 15, 1920, S. 184 (Detail)

click to enlarge



■
 Abb. 4B

Abb. 4A
 Verschiedene Modelle eines "Curry Comb", aus: *Wholesale Hardware and Associate Lines*, New York, Nashville: H.G. Lipscomb & Company [Warenkatalog], 1913 [Achtung: fuer Abb. 4

ebf. ein Detail zur Auswahl]

Bezüglich der Inschrift des Kamms, "Chas F. Bingler / 166 – 6th Ave. N.Y.", lässt sich feststellen, dass bis 1915 unter der angegebenen Adresse tatsächlich ein gleichnamiger Messerschmied ("Cutler") in Manhattan zu finden war, der uns ein Jahr später laut New Yorker Telefonbuch als Charles F. Bingler, "Cutler and Grinder, Importer and Manufacturer of Cutlery" wieder begegnet, mit nur leicht veränderter Adresse: 182, 6th Avenue. ⁽¹⁵⁾ Das Problem ist nur, dass Melvin J. Bingler, einziger Sohn von Chas F. Bingler, ganz und gar nicht davon ausgeht, dass das Geschäft seines Vaters jemals Kämme herstellen liess. ⁽¹⁶⁾ Bingler war vor allem für seine Rasiermesser bekannt ⁽¹⁷⁾ und stellte ausserdem Scheren, Messer und Schreinerwerkzeug her. Von Chas F. Bingler konnten Privatkunden zudem jederzeit Produkte individuell anfertigen lassen, was sich sowohl der überschaubaren Grösse des Betriebes sowie der Tatsache, dass Produkte nie in allzu hoher Anzahl hergestellt wurden, verdankt.

James Joyce soll im Scherz über Duchamps "Kamm" gesagt haben, dass seine dicken Zähne "Finnegans Wake", den hochkomplizierten Nachtroman des irischen Schriftstellers, zu entwirren vermögen. ⁽¹⁸⁾ Die vielen Fragen, die der Kamm von 1916 bei genauerem Hinsehen aufwirft, können bei allen verbleibenden Ungereimtheiten zumindest determinieren, auf welche Weise und mit wieviel Vorsicht bei der Untersuchung weiterer Objekte aus Duchamp's Oeuvre vorgegangen werden sollte. ⁽¹⁹⁾

Pariser Luft (50 cc), 1919/1964⁽²⁰⁾

Im Januar 1968 teilt Salvador Dalí in seiner gewohnt hyperbolischen Schreibweise mit, dass "Duchamp König sein könnte, wenn er anstatt der 'Schokoladenreibe' eine 'Heilige Ampulle' hergestellt hätte, das einzigartige, göttliche

Readymade, um sich selber damit zu salben. Duchamp hätte dann in Rheims gekrönt werden können.”⁽²¹⁾ Seitdem der heidnische Begründer des Frankenreiches, Clovis I., aufgrund der vereinten Kräfte seiner Frau und des Bischofs zum Christentum übertrat und schliesslich um 500 n. Chr. in Reims zum König geweiht wurde, war die “Heilige Ampulle” fester Bestandteil der Krönungszeremonie in Frankreich.⁽²²⁾ Ursprünglich in Form einer kleinen, bauchigen Phiole mit gestrecktem Hals, gestaltete sich das Aussehen der “Heiligen Ampulle” ab dem 16. Jahrhundert abwechslungsreicher.⁽²³⁾ Im Musée des Antiquités von Rouen – der Stadt, in der Duchamp zur Schule ging, seine Eltern bis 1925 wohnten und er 1968 im Familiengrab beigesetzt wurde – befinden sich zwei kleine solcher Flakons (Abb. 5), die im 18. Jahrhundert zum Bewahren von Weihwasser hergestellt worden sind und Duchamps der gängigen Überlieferung nach in einer Pariser Apotheke für “Pariser Luft” (Abb. 6) erworbenem Glasbehältnis weitaus ähnlicher sehen als jedweder um 1919 hergestellte pharmazeutische Gegenstand.⁽²⁴⁾ Übrigens nicht nur die “Heilige Ampulle” wurde bei Krönungszeremonien eingesetzt. Duchamps beschrifteter “Kamm” von 1916 erinnert an weitere bei diesem Ritual oft verwendete Objekte: Kämmen, meist aus Elfenbein bzw. “wertvollem Metall gefertigt und mit biblischen Zitaten oder anderem verziert” (Abb. 7).⁽²⁵⁾

click to enlarge



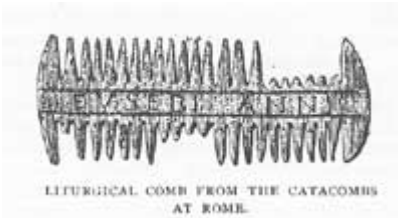
Abb. 5
Zwei “Heilige Ampullen”, ca. 1750,
Höhe: 35 mm (Fotografie:
Yohann Deslandes, Musées

Departementaux de la Seine-Maritime,
Musée des Antiquités, Rouen, 2000)



■
Abb. 6

Marcel Duchamp, *Pariser Luft*, 1919



■
Abb. 7

Kamm aus den roemischen
Katakomben, aus: Henry John Frasey, "The
Use of the Comb in Church
Ceremonies," in: *The Antiquary*
XXXII (January/December 1896), S. 312-316, 313.

click to enlarge



Abb. 8

Marcel Duchamp, *Pariser*

Luft, 1964

Bleibt die Form von Duchamps "Pariser Luft" zumindest zweideutig, so enthält auch der Titel dieses Objekts, dessen Status als letztes, eigentliches Readymades Duchamp in einem Interview von 1959 bestätigt, ⁽²⁶⁾ ein weiteres Rätsel. Die verschiedenen Versionen von "Pariser Luft", entstanden zwischen 1919 und 1964 (Abb. 8), unterscheiden sich in ihrem Volumen und werden doch alle mit demselben Fassungsvermögen benannt: 50 cc. Bei einer genauen Untersuchung stellt man fest, dass keine Version tatsächlich genau die angegebenen fünfzig Kubikzentimeter Luft enthält. ⁽²⁷⁾ Was vorerst als intelligenter Dada-Scherz durchgehen mag, das fügt sich in der Gesamtbetrachtung von "Pariser Luft" zu einem noch trickreicheren Ganzen. Denn auch die Existenz dieses Readymades als massenhaft produzierter Gebrauchsgegenstand muss nicht nur aufgrund der Nähe zur "Heiligen Ampulle" in Frage gestellt werden. Von seinem Frankreichaufenthalt bringt Duchamp 1919 "Pariser Luft" dem Sammlerehepaar Louise und Walter Arensberg aus Paris mit, wo ein Apotheker die mit Flüssigkeit gefüllte Ampulle aufgebrochen, geleert und wieder zugeschweisst haben soll. Zu beachten ist dabei aber, dass Apotheker zu dieser Zeit meist ausgebildete Glasbläser waren. ⁽²⁸⁾ Und als Duchamp 30 Jahre später seinen Freund Henri-Pierre Roché darum bittet, ihm aus Paris eine möglichst ähnlich aussehende Ampulle zuzusenden (während seinem Aufenthalt bei den Arensbergs in Kalifornien musste Duchamp feststellen, dass "Pariser Luft" von 1919 zerbrochen war, weswegen er Roché unmittelbar um Ersatz ersuchte), dann ist wahrscheinlich, dass Roché dieses zweite Readymade von "Pariser Luft" ebenfalls herstellen liess. ⁽²⁹⁾

click to enlarge



Abb. 9
Marcel Duchamp, *Weibliches
Feigenblatt*, 1961

Auf dem gleich unterhalb des Glashakens angebrachten Typenschild des Originals von 1919 befindet sich ausserdem vor der Bezeichnung "Sérum Physiologique" ein Asterisk: *. In der Sprachtypologie bedeutet der kleine schwarze Stern, dass es sich bei dem ihm folgenden Wort um eine erschlossene, nicht schriftlich belegte Form handelt. Zudem wird der Asterisk verwandt, um in einem gegebenen Kontext Wörter zu unterscheiden, deren Herkunft bzw. Gebrauch unklar bleiben. In Duchamps posthum veröffentlichten Notizen taucht der Asterisk gleich zweimal als Wortspiel auf, als "Asstricks" (deutsch etwa "Arschtricks"), wobei sich der gesamte Titel von "Pariser Luft" ausgerechnet auf der Rückseite einer wichtigen Bemerkung zum *Inframince* wiederfindet.⁽³⁰⁾ Soviel der Asterisk über den Readymade-Charakter von "Pariser Luft" preisgeben mag, soviel Aufschluss können die "Asstricks" vielleicht über ein späteres Objekt Duchamps zu geben, sein "Weibliches Feigenblatt" (Abb. 9) von 1950/1961.

Weibliches Feigenblatt, 1950/1961

click to enlarge



Abb. 10A



Abb. 10B

Marcel Duchamp, *Gegeben sei: A. Der Wasserfall / B. Das Leuchtgas*, 1945-1966 (Innen- und Aussenansicht)

Als Marcel Duchamp erstmals sein "Weibliches Feigenblatt" 1953 in der New Yorker Rose Fried Gallery ausstellte, konnten die Rezensenten natürlich noch nicht ahnen, dass es neben drei weiteren erotischen Objekten auf die vom Künstler geheim gehaltene und erst nach seinem Tod im Philadelphia Museum of Art ab 1969 öffentlich ausgestellte Installation "Gegeben sei: 1. Der Wasserfall/ 2. Das Leuchtgas" (1945-1966) (Abb. 10A und 10B) ⁽³¹⁾ verwies. Die New York Times sprach von "bizarren Artefakten" und Arts & Decoration beschrieb das "Weibliche Feigenblatt" als "aus Gips, dreieckig [und] *très femelle*".

⁽³²⁾ Duchamp indes arbeitete zu dieser Zeit bereits an seinem letzten Hauptwerk und das "Weibliche Feigenblatt" sollte sich retrospektiv als deutlicher Hinweis auf den wichtigsten Bestandteil dieses letzten Hauptwerks herausstellen: die

markant entblösste, kahlrasierte wie geöffnete weibliche Scham als zentraler und am hellsten ausgeleuchteter Fluchtpunkt von "Gegeben sei...".

click to enlarge



Abb. 11

Marcel Duchamp, *Weibliches Feigenblatt*, 1961 (Computergraphik von Yong Duk Jhun/ASRL, 2000)

Aber ist das "Weibliche Feigenblatt" tatsächlich als positiver Gipsabdruck der Vulva des weiblichen Torso von "Gegeben sei..." bzw. als Abdruck eines lebenden Modells anzusehen, wie das Francis M. Naumann in seiner Besprechung des Werks wiederholt aufführt? ⁽³³⁾ Dieser Auffassung läuft allemal die Eintragung zum "Weiblichen Feigenblatt" in Richard Hamiltons Katalog zur grossen Duchamp-Retrospektive von 1966 in der Londoner Tate Gallery entgegen: "[E]in enigmatisches Objekt, scheinbar ein Abdruck der weiblichen Scham, tatsächlich aber handgefertigt."

⁽³⁴⁾ Des weiteren hat Thomas Zaunschirm schon 1983 Zweifel bezüglich der anatomischen Korrektheit des "Weiblichen Feigenblatts" angemeldet. ⁽³⁵⁾ Bei soviel kursierender Unklarheit konnte im Sommer 2000 bei zahlreichen Versuchen des Art Science Research Laboratory mit Gipsabdrücken weiblicher Geschlechter ⁽³⁶⁾ zu folgendem, verblüffendem Ergebnis gelangt werden ⁽³⁷⁾ : Das ASRL in Form der 1961 gefertigten Bronzeversion vorliegenden "Weibliche Feigenblatt" ist geschlechtsspezifisch nicht eindeutig zuzuordnen. Die Ausbuchtung der in der Mitte des Objekts vertikal verlaufenden Linie stellt einzig das

Perineum dar, also den zwischen unterem Vulvaansatz (bei der Frau) bzw. Skrotum (beim Mann) und After befindlichem Damm (Abb. 11). Dass Duchamp bei seinem "asstrick" mit den Geschlechtern spielt mag bei einem bis ins Mark ambivalenten Künstler nicht verwundern, der die Mona Lisa mit Oberlippen- und Kinnbärtchen versieht ("L.H.O.O.Q.", 1919), über Jahre ein weibliches Alter Ego namens "Rose Sélavy" für seine Werke verantwortlich zeichnen und sich wiederholt in Frauenkleidern ablichten lässt (1920, 1921). Bei der fortschreitenden Entschlüsselung von "Gegeben sei..." und den sich auf dieses Werk beziehenden Arbeiten und Notizen darf bis hin zum Torso seiner letzten Installation aller Voraussicht nach mit weiteren androgynen Überraschungen gerechnet werden.

Notes

[Footnote Return](#)

[1] Zu diesem Themenkomplex fand Ende 1999 ein von ASRL organisiertes, dreitägiges Symposium an der Harvard University statt, "Methods of Understanding in Art and Science: The Case of Marcel Duchamp and Henri Poincaré", 5.-7. November 1999.

[Footnote Return](#)

[2] In Europa bleibt diese Hypothese weniger umstritten als in den USA. Der Kunsthistoriker Thomas Zaunschirm meldete schon in seiner 1983-1986 erschienenen Buchtrilogie zu Duchamp Zweifel an (siehe v.a. sein "Bereites Mädchen Readymade", Klagenfurt: Ritter, 1986). "[D]ass es sich bei Duchamps Readymades um individuell geformte Objekte handelt", hält auch die deutsche Kunsthistorikerin Monika Wagner nach einem Besuch bei ASRL im Oktober 1999 durchaus "für möglich" (siehe Monika Wagner, "Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne", München: C.H. Beck, 2001,

S. 305, FN 38). Und für Jean Clair, den Duchampexperten und Direktor des Pariser Musée Picasso, war es Shearer, die mit ihrer Forschung seine ehemalige "Leidenschaft für Duchamp wieder neu entfacht hat" (persönliche Widmung in: Jean Clair, "Sur Marcel Duchamp et la Fin de l'Art", Paris: Gallimard, 2000, Archiv ASRL).

[Footnote Return](#)

[3] Seit 1997 sind in der internationalen Presse eine grosse Anzahl von Artikeln über ASRL erschienen (u.a. in *Artnews*, *New York Times*, *SZ-Magazin*), sowie Dutzende Beiträge von Mitarbeitern des ASRL, u.a. in *Science*, *Nature* und *Science News*. Für eine bibliographische Auswahl der Titel, siehe https://www.asrlab.org/articles/why_bicycle_wheel.htm

[Footnote Return](#)

[4] Die Übersetzung aus dem Französischen aus: Serge Stauffer, "Marcel Duchamp: Die Schriften", Zürich: Theo Ruff, 1994 (1981), S. 191.

[Footnote Return](#)

[5] Ibid., S. 100.

[Footnote Return](#)

[6] Ibid.

[Footnote Return](#)

[7] Ibid. S. 283.

[Footnote Return](#)

[8] Ibid.

[Footnote Return](#)

[9] "Ready made" ist der Titel, mit dem Duchamp den "Kamm" in seiner ab 1941 gefertigten "Schachtel-im-Koffer" benennt. Zum Teil auf Duchamps eigenen Klassifizierungen beruhend, unterscheidet Francis M. Naumann im Glossary zu seinem Buch "Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction" (Ludion/Abrams: Ghent/New York, 1999) zwischen insgesamt sechs Typen von Readymades: "assisted

readymade, imitated rectified readymade, printed readymade, readymade (or ready-made), rectified readymade, semi-readymade" (S. 298-299).

[Footnote Return](#)

[10] Die verschiedene Zählweise ergibt sich aus der Möglichkeit, die zwei breiteren, gebogenen Abschlusszapfen des Kamms am linken und rechten Ende den eigentlichen "Zähnen" hinzuzurechnen oder nicht. So oder so, der Unterschied zwischen der Anzahl der Zähne des Originalkamms und den Kämmen aus der späteren Edition (sowie dem signierten, von Ulf Linde 1963 für das Moderna Museet in Stockholm angefertigten Kamm) bleibt stets Zwei.

[Footnote Return](#)

[11] Stauffer, "Schriften", S. 99.

[Footnote Return](#)

[12] Siehe Notizen 18 und 35 in Paul Matisse (Hrsg.), "Marcel Duchamp, Notes", Centre Georges Pompidou, 1980, o. S. Notizen 1-46 fassen Duchamps Gedanken zum "Inframince" bzw "Infradünne" zusammen und sind für eine Theorie der Readymades unerlässlich.

[Footnote Return](#)

[13] Siehe Kirk Varnedoe, Adam Gopnik (Hrsg.), "High & Low: Modern Culture and Popular Art", New York: Abrams, 1990, Ausst.-Kat. (The Museum of Modern Art), S. 274, Abb. 76.

[Footnote Return](#)

[14] In einem Vortrag vom 24. November 1964 im City Art Museum of St. Louis, Missouri, spricht Duchamp ausdrücklich von einem Hundekamm; siehe Stauffer, "Schriften", S. 243.

[Footnote Return](#)

[15] Molly Nesbit und Naomi Sawelson-Gorse haben in ihrem Aufsatz "Concept of Nothing: New Notes by Marcel

Duchamp and Walter Arensberg" (in: Martha Buskirk, Mignon Nixon (Hrsg.), "The Duchamp Effect: Essays, Interviews, Roundtable", MIT: October, 1996, S. 131-176) zürst auf die historische Authentizität Chas F. Binglers hingewiesen (siehe v.a. die Fussnoten 44 und 45, S. 151, 152). Ich beziehe mich hier auf die Eintragungen im "New York City Directory 1915 (A-M)", NY:NYPL (Microfilm Zan G 67, reel 64), S. 332 sowie im "New York City Directory 1916 (A-M)", NY: NYPL (Microfilm Zan – 67, reel 68), S. 272.

[Footnote Return](#)

[16] Diese und die folgenden Aussagen beruhen auf einem Telefongespräch mit Melvin J. Bingler (Getzville, New York), 7. April 2000.

[Footnote Return](#)

[17] Die Sammlung des Art Science Research Laboratory, New York, verfügt über ein Rasiermesser mit dem Aufdruck "Chas F. Bingler" (der Firmename ist ebf. auf dem Etui vermerkt).

[Footnote Return](#)

[18] Als Duchamp 1937 den Umschlag der Zeitschrift "Transition" (New York, Winter 1937, Nr. 26) mit einer Abbildung des "Kamms" versah, hat Joyce sich laut seiner Verlegerin Sylvia Beach ihr gegenüber dementsprechend geäußert (vgl. Arturo Schwarz, "The Complete Works of Marcel Duchamp", New York: Delano Greenidge, 1999, S. 744).

[Footnote Return](#)

[19] Nur in den ersten zwei Auflagen seines Werkverzeichnisses, "The Complete Works of Marcel Duchamp" (New York: Abrams, 1969, 1970), geht Arturo Schwarz in seiner Eintragung zum "Kamm" auf eine weitere Notiz Duchamps aus der "Grünen Schachtel" ein, die mit "Sept. 1915" unterschrieben ist und damit dem Bingler-Objekt nur fünf Monate vorausgeht. In dieser Notiz erwähnt Duchamp einen Kamm mit abgebrochenen Zähnen, der die Möglichkeit birgt, als "proportionale

Kontrolle" (S. 461 [meine Übersetzung], von Stauffer aus dem Französischen als "proportionale Leitung" übersetzt; siehe "Schriften", S. 99) – und im folgenden paraphrasiert Schwarz den übrigen Teil der Notiz – "für andere Objekte bzw. als Ausgangspunkt für andere Schöpfungen" (S. 461 [meine Übersetzung] genutzt zu werden.

[Footnote Return](#)

[20] Die folgenden Beobachtungen zu "Pariser Luft" fassen einige der zuerst im Dezember 1999 in "Tout-Fait" veröffentlichten Ergebnisse zusammen; siehe Thomas Girst und Rhonda Roland Shearer, "'Paris Air' or 'Holy Ampule'?", in: "Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal" 1, 1 Articles (December 1999) <https://www.toutfait.com/issues/issue_1/Articles/ampul.html>

[Footnote Return](#)

[21] "L'Échecs, C'est Moi", in" Pierre Cabanne, "Dialogues with Marcel Duchamp", New York: Da Capo, 1987, S. 13-14 [meine Übersetzung]. Schon in seinem Gemälde von 1965 – *Salvador Dalí in the Act of Painting Gala in the Apotheosis of the Dollar, in which One may also Perceive to the Left Marcel Duchamp Disguised as Louis XIV, behind a Curtain in the Style of Vermeer, which is but the Invisible Monument Face of the Hermes of Praxiteles*– hat Dalí Duchamp als französischen Sonnenkönig dargestellt. Duchamp selbst spielte 1957 in Hans Richters Film "8x8" einen schwarzen König und trug anlässlich der Feierlichkeiten zu seinem 70. Geburtstag eine grosse Krone auf dem Kopf. Mindestens drei frühe Werke Duchamps (alle von 1912) tragen, vom Schachspiel ausgehend, das Wort "König" im Titel.

[Footnote Return](#)

[22] Zur Geschichte und Legende der "Heiligen Ampulle" siehe Patrick Demouy, "Du Baptême du Sacre", in: "Connaissance des Arts" 92 (1996), S. 7-9.

Footnote Return

[23] Siehe Jacqueline Bellanger, "Verre: D'Usage et de Prestige. France 1500-1800", (Paris: Éditions de l'Amateur, 1988); Etienne Michon, "La Collection d'Ampoules à Eulogies du Musée du Louvre," *Mélang. Archeol. Hist.* 12 (Rome, 1892), S. 183-201. Diese Quellen verdanke ich den Hinweisen von Virginia Wright and Rosalind S. Young, Corning Museum of Glass, New York.

Footnote Return

[24] Laurence Flavigny, Konservatorin am Musée des Antiquités, Rouen, konnte keine Auskunft darüber geben, seit wann die Phiolen Bestandteil in der Sammlung des Museums sind. Rhonda Roland Shearer hat schon früh auf die materielle Unmöglichkeit eines medizinischen Infusionsbehältnisses mit Glashaken hingewiesen; siehe Rhonda Roland Shearer's "Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other 'Not' Readymade Objects: A Possible Route of Influence From Art to Science", Part 1, in: "Art & Academe" 10, 1 (Fall 1997), S. 26-62. Dem widerspricht Dr. Tobias Else, Hamburg, in seinem Leserbrief an "Tout-Fait": siehe "'Infusion Ball' or 'Holy Ampule'"? Tobias Else responds to 'Paris Air or 'Holy Ampule?' (with a reply by Rhonda Roland Shearer)", in: "Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal" 1, 2 Letters (May 2000) < https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Letters/else.html. Else zeigt auf, dass vor allem ein von Maurice Boureau 1898 entwickelter "Infusionsball" aus Glas Duchamps "Pariser Luft" sehr ähnlich ist, und gleichfalls, wie auf Duchamps Typenschild ausgezeichnet, "Sérum Physiologique" enthielt, die Bezeichnung für eine einfache Natrium-Chlorid-Lösung. Die grosse, im Art Science Research Laboratory, befindliche Sammlung pharmazeutischer Glasampullen beherbergt kein Duchamps "Pariser Luft" entfernt ähnliches Objekt, deren Existenz gleichfalls von Prof. Gregory Higby, School of Pharmacy, University of Wisconsin, ebenso vehement bestritten wird (aufgezeichnete Telefonnachricht vom Sommer 1998, Archiv ASRL).

[Footnote Return](#)

[25] Henry John Frasey, "The Use of the Comb in Church Ceremonies," in: "The Antiquary" XXXII (January/December 1896), S. 314, 312-316.

[Footnote Return](#)

[26] siehe Serge Stauffer (Hrsg.), "Marcel Duchamp: Interviews und Statements", Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart/Edition Cantz, 1992, S. 75.

[Footnote Return](#)

[27] Die im November 1999 im Art Science Research Laboratory durchgeführten Tests ergaben für die Schwarz Edition von "Pariser Luft" aus dem Jahr 1964 ein Volumen von 123 cc; für die insgesamt etwa 300 Miniaturversion der verschiedenen "Schachteln" sowie der "Schachtel-im-Koffer" wurden 35 cc festgestellt. Die "Pariser Luft" von 1949 und jene von 1963 wirken etwas kleiner als das Original von 1919, dass gleichfalls einen voluminöseren Bauch als die Edition von 1964 aufweist (an diesen drei Versionen konnten keine Messungen vorgenommen werden).

[Footnote Return](#)

[28] siehe Fax von Virginia Wright, Corning Museum of Glass, New York, 27. April 1998 (Archiv ASRL); ebenso W.A. Shenstone, "The Methods of Glass Blowing and of Working Silica in the Oxy-Gas Flame", London: Longman's, 1916, S. 7; hier wird ein ein Gasbrenner für kleine Arbeitsräume aufgeführt (ähnliche Bücher waren in Frankreich zu dieser Zeit wohlbekannt).

[Footnote Return](#)

[29] siehe Duchamps Brief vom 9. Mai 1949 an Roché, in: William Camfield, "Marcel Duchamp: Fountain", Houston: Houston Fine Arts Press, 1989, S. 76. Am 29. Mai schreibt Duchamp abermals an Roché und bittet ihn erneut darum, sich bzgl. "Pariser Luft" an die von ihm in seinem ersten Brief angegebene Grösse (125 cc) zu halten, da Roché ihm zwischenzeitlich empfohlen zu haben scheint, doch einfach

eine Miniaturversion aus der "Schachtel" zu verwenden (siehe Ecke Bonk, "Marcel Duchamp: The Box-in-a-Valise", New York: Rizzoli, 1989, S. 202). Wahrscheinlicher, als dass Roché nach vorerst vergeblicher Suche und drei Jahrzehnte später in Paris eine der (als Massenprodukt womöglich non-existente) Version von 1919 ähnliche Ampulle für "Pariser Luft" aufzutreiben vermag, ist die Möglichkeit, dass Roché die "Pariser Luft" von 1949 bei der Glasbläserei Obled herstellen liess. Diese befand sich unweit von Duchamps Atelier und war bei der Herstellung der Miniaturversionen von "Pariser Luft" für die "Schachtel" involviert (Ibid.).

[Footnote Return](#)

[30] Siehe "Marcel Duchamp, Notes", 1980, Notizen 217 und 235; auf dem Verso von Notiz 32 befindet sich die Notiz "50 cent. cubes d'air de Paris" (im Buch nicht reproduziert). Zu Duchamps Wortspiel "Asstricks" fällt André Gervais in seinem "La raie alitée d'effets: Apropos of Marcel Duchamp", Québec: Hurtubise, 1984, S. 242, folgendes ein: "asstricks: tours du cul, arse et attrapes, trucs cul(s) lent(s), etc." In einer e-mail an den Autor vom 6. Dezember 1999 weist Gervais auf die vielen Asteriske in einem anderen Werk Duchamps hin, der Manuskriptseite "The" von 1915.

[Footnote Return](#)

[31] Zur Vordatierung von Duchamps aktiver Arbeit an "Gegeben sei..." um ein Jahr, siehe Thomas Girst, "Duchamp's Window Display for André Breton's *Le Surréalisme et la Peinture* (1945), in: "Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal 2, 4 Articles (January 2002)

[Footnote Return](#)

[32] "Marcel Duchamp/Francis Picabia", Rose Fried Gallery, NY, 7. Dezember, 1953 – 8. Januar 1954; bzgl. der Rezensionen siehe Stuart Preston, "Diverse Facets: Moderns in Wide Variety", in: The New York Times. December 20, 1953, sect. 10, S. 11 [meine Übersetzung] sowie James Fitzsimmons, "Art", in: Arts & Decoration, February 1953, S. 31 [meine

Übersetzung].

[Footnote Return](#)

[33] Siehe Francis M. Naumann, "The Mary and William Sisler Collection", New York: The Museum of Modern Art, 1984, S. 214 sowie Naumann, "Marcel Duchamp: The Art of Making Art", S. 171.

[Footnote Return](#)

[34] Siehe Ausst.-Kat. "The Almost Complete Works of Marcel Duchamp" (Tate Gallery, London, 18. Juni – 31 Juli 1966), S. 10 [meine Übersetzung]. In einem Telefongespräch mit dem Autor vom 29. Juni 1999 bestätigte Richard Hamilton erneut seine Feststellung von 1966: In einer Unterredung zwischen Hamilton und Duchamp habe sich der Künstler darüber gewundert, wie man davon ausgehen könne, dass er eine Frau der Prozedur eines solchen Abdrucks unterziehen würde und machte mit seinen Daumen und Zeigefinger eine modellierende Geste, um Hamilton zu erklären, wie "Weibliches Feigenblatt" tatsächlich entstanden sei.

[Footnote Return](#)

[35] Siehe Thomas Zaunschirm, "Marcel Duchamps Unbekanntes Meisterwerk", Klagenfurt: Ritter, 1986, S. 138 (mit der Abbildung des Gipsabdrucks eines weiblichen Geschlechts: "Bisherige Interpretationen haben kritiklos Duchamps Angaben übernommen, doch selbst dabei bleibt das meiste rätselhaft").

[Footnote Return](#)

[36] Hierfür stellten sich im v.a. die jungen amerikanischen Collegestudentinnen Tracy Berglund und ihre Freundin Nancy Hankins bereitwillig zur Verfügung.

[Footnote Return](#)

[37] Im folgenden fasse ich u.a. die Ergebnisse von ASRL und Rhonda Roland Shearer zusammen, die erstmalig am 21. November 2000 bei Shearers Vortrag "This is Not a Vulva Mold (and Other Discoveries Regarding How and Why Duchamp's

Readymades Are Not Readymades)" im Bard College, Annendale-on-Hudson, NY, präsentiert wurden.

Abb. 1, 2, 6, 8, 9, 10A, 10B, 11 ©2003 Succession Marcel Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris. All rights reserved.