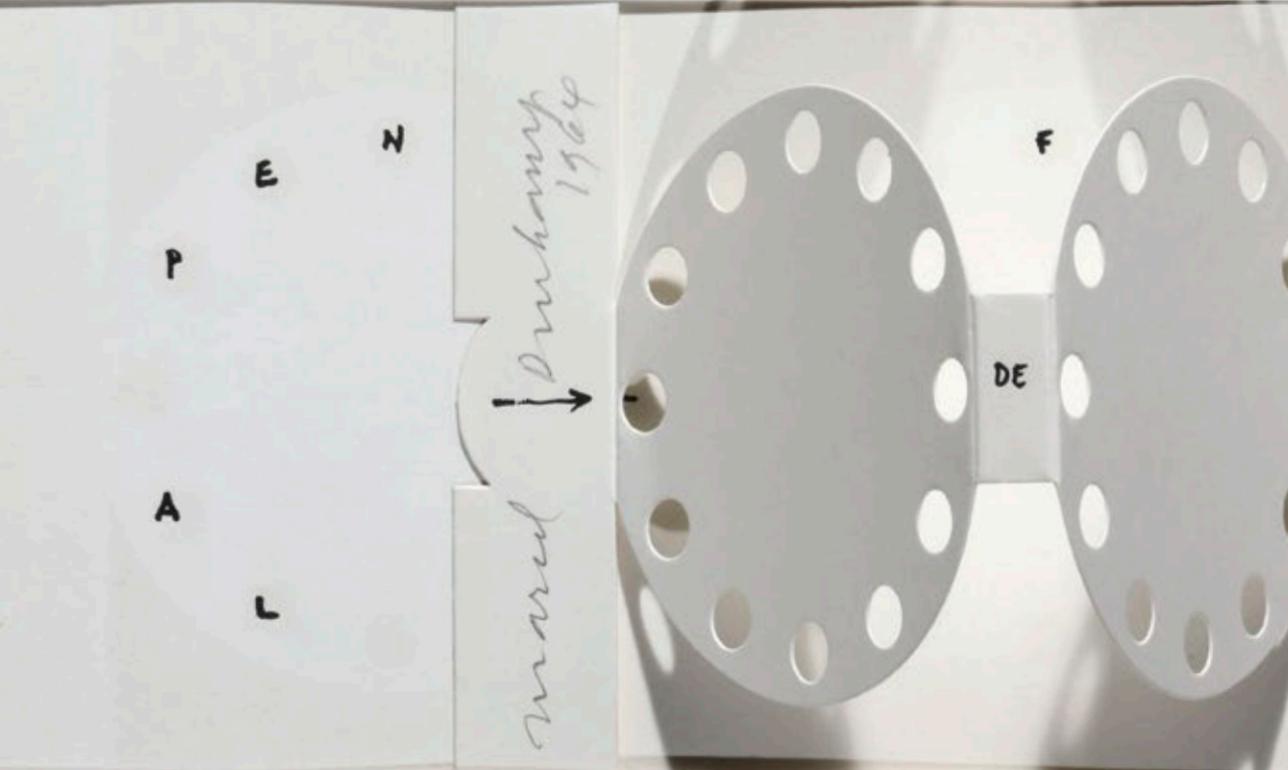
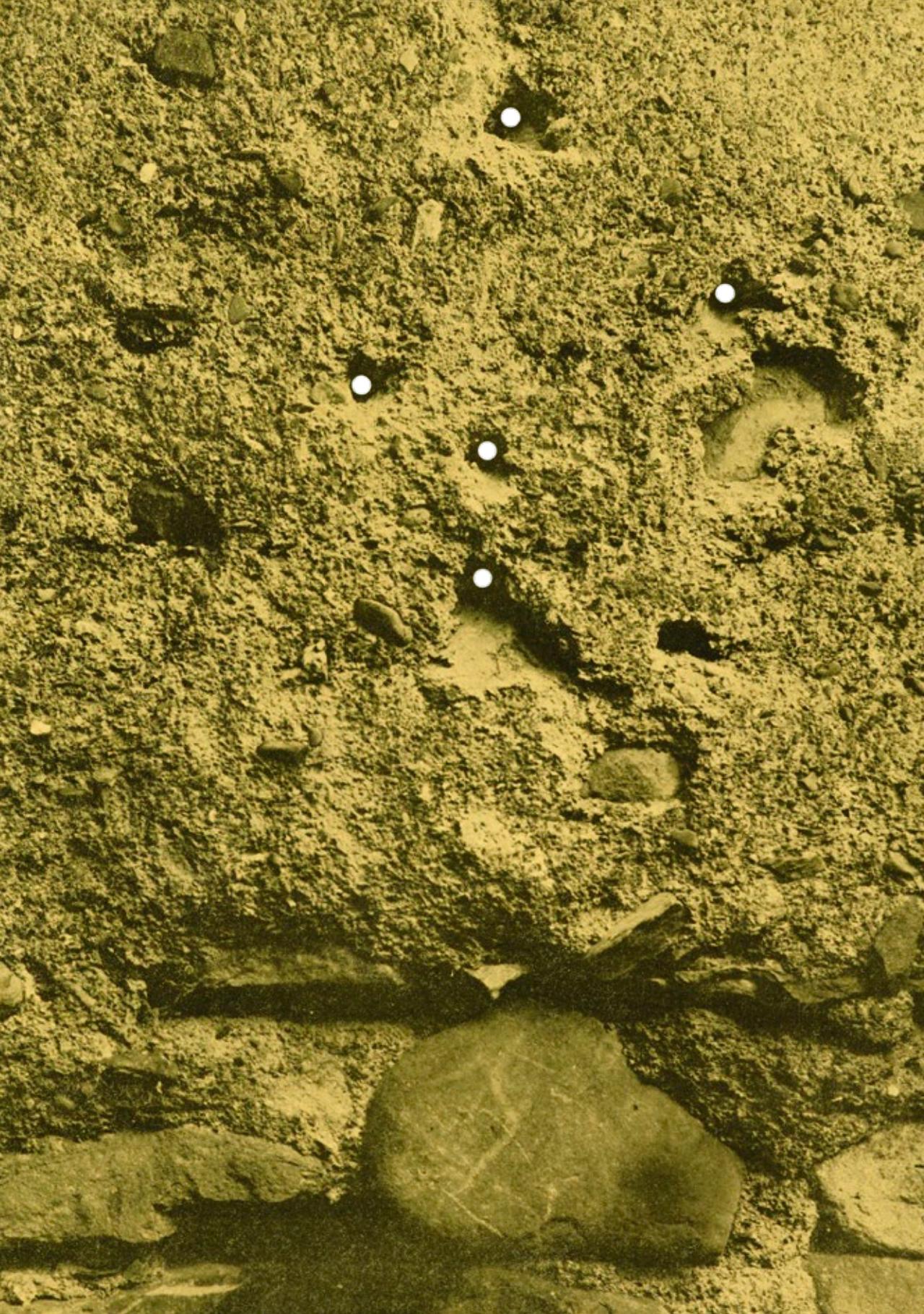


DUCHAMP



89/111

DAS
UNMÖGLICHE
SEHEN



MARCEL DUCHAMP

Das Unmögliche sehen

Herausgegeben von

Gerhard Graulich | Kornelia Röder | Patricia Dick
Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen
Mecklenburg-Vorpommern

Sandstein Verlag

Dank

Der Erwerb der Duchamp-Sammlung wurde durch die Unterstützung und das Engagement vieler Sponsoren und Spender ermöglicht. Besonders danken wir dem Bundesverwaltungsamt (BVA), Köln, der NORD/LB, Norddeutsche Landesbank–Girozentrale, den Freunden des Staatlichen Museums Schwerin e.V., der Ostdeutschen Sparkassenstiftung Mecklenburg-Vorpommern und der Sparkasse Mecklenburg-Schwerin, dem Landtag Mecklenburg-Vorpommern sowie allen privaten Spendern.

Inhalt

Vorwort	6
<i>Pirko Kristin Zinnow</i>	
Das Unmögliche sehen	10
Zum Aspekt der Immaterialität in Marcel Duchamps <i>Großem Glas</i> <i>Gerhard Graulich</i>	
Marcel Duchamp: Transformation als künstlerisches Konzept	34
<i>Kornelia Röder</i>	
Der Duchamp-Impuls	66
<i>Patricia Dick</i>	
Biografie	98
Verzeichnis der ausgestellten Werke	102
Literatur	106
Bildnachweis	111
Impressum	112

Das Unmögliche sehen

Zum Aspekt
der Immaterialität
in Marcel
Duchamps
Großem Glas



»Und wie, wenn ihr Kerker auch einen Widerhall hätte von drüben her, meinst du, wenn einer von den Vorübergehenden spräche, sie würden denken, etwas anderes rede als der eben vorübergehende Schatten?

[...]

Auf keine Weise also können diese irgend etwas anderes für das Wahre halten als die Schatten jener Kunstwerke?«¹

Platon, Politeia, VII. Buch, 515 b–c

1

Man Ray
Duchamp
mit Gleiter,
1920er Jahre

M

Marcel Duchamps Œuvre ist durch vielfältige Brüche, Verwerfungen und Negationen bestimmt, die im Kontext der Moderne nahezu alle Bereiche der Kunst betreffen.² Handschriftlichkeit, wie sie für traditionelle Malerei, Plastik und Zeichnung gilt, gibt Duchamp um 1913 auf, stattdessen wählt er bereits fertige Gegenstände, Fotografien und Drucke aus, die er zwei Jahre später als Readymades bezeichnen wird. Industriell gefertigte Gegenstände treten an die Stelle von mit Pinsel und Spachtel oder Hammer und Meißel ausgeführten Werken. Ebenso kennzeichnen unterschiedliche, bis dato nicht-künstlerische Materialien und Objekte seine Arbeiten, deren Themen und Sujets als Zitate immer wieder in neuen Werken auftauchen. Duchamps Œuvre fordert zum Widerspruch heraus, denn er wendet sich gegen etablierte künstlerische Methoden genauso wie gegen bislang bewährte Begrifflichkeiten. Insbesondere kritisiert er den Originalitätsbegriff³ wie auch den damit verbundenen Wahrheitsanspruch.

Mit seinem Kunstbegriff versucht Duchamp, sich jenseits der Grenzziehung zwischen Kunst und Alltag, dem Schönen und Hässlichen, dem Wahren und Falschen zu bewegen.⁴ Technik, Wissenschaft, aber auch Ironie und Kritik avancieren ihrerseits in seinen Werken zu neuen Fixpunkten. Damit richtet er sich gegen formale Erwartungen, bestehende Ordnungsvorstellungen und Werte. Seine Anti-Haltung, die dem Avantgardeprinzip der Negation verpflichtet ist, zielt im Sinne Theodor W. Adornos gegen die alleinige Definitionsmacht der Malerei als Kunst: »[...] Malerei sollte mit Farben gemacht werden, Malerei sollte mit Bleistift, mit Pinsel gemacht werden, und wenn sie etwas nehmen, das nicht mit diesen technischen Instrumenten gemacht ist, dann wissen Sie nicht mehr, wo Sie sind, Sie [gemeint sind die Rezipienten, Anm. des Verf.] wissen nicht mehr, ob Sie das für ein Kunstwerk halten sollen.«⁵

Das Kunstwerk verliert aufgrund der Erweiterung des Kunstbegriffs scheinbar sein ästhetisches Fundament, da es sich von den bekannten Gestaltungen gelöst hat. Hans Belting spricht vom »unsichtbaren Meisterwerk«,⁶ das durch Duchamp in die Diskussion gelangte und zum vielbeschworenen Mythos der Moderne aufgestiegen sei. In dieser Entwicklung kommt insbesondere dem Readymade eine zentrale Bedeutung zu, weil es seine Existenz allein dem Prinzip der Auswahl von vermeintlich bekannten Objekten verdankt und in ihm das Ephemere gegenüber dem ästhetisch Besonderen als gleichrangig behandelt wird.⁷

Duchamp wertet damit seinerseits den Mythos des flanierenden Künstlers auf, der seine Inspiration auf den Streifzügen durch den urba-

2

Marcel Duchamp
Staubzucht, 1934
Faksimile
aus der *Grünen*
Schachtel



nen Raum erhält,⁸ zufällig Dinge wahrnimmt und diese aus der Palette der Warenwelt auswählt. Gleichwohl trifft Duchamp seine Entscheidungen unabhängig von der gebotenen warenästhetischen Attraktion,⁹ denn es werden von ihm nur Dinge ausgewählt, die nicht vordergründig oder modisch wirken.

Kunst und Leben, aber auch Kunst und Wissenschaft durchdringen sich in den gewählten Objekten, deren Erklärung zwischen Banalität und Tiefenreflexion hin und her oszilliert. Hinsichtlich der Wissenschaft beschäftigte sich Duchamp¹⁰ unter anderem mit mathematischen Fragen der »vierten Dimension«: »Was uns interessierte in jener Zeit war die vierte Dimension.«¹¹

Im Zusammenhang seiner künstlerischen Werke setzte er die Theorieaspekte mehr oder weniger assoziativ ein, indem er einzelne Vorstellungen, Motive oder Erklärungsmuster herausgriff, um diese – vergleichbar einer kubistischen Collage – in seine Werke einzubeziehen. Einerseits amüsierte ihn die Ernsthaftigkeit, mit der die wissenschaftlichen Ideen in der zeitgenössischen Öffentlichkeit erörtert wurden, wobei in der Regel kein Unterschied zwischen populären und seriösen wissenschaftlichen Theorien gemacht wurde; andererseits war er von der gedanklichen Tiefe der Ideen fasziniert, die weit über das Reflexionsniveau damaliger Kunstdebatten hinausgingen. Duchamps Werke markieren in ihrer Ambivalenz, formuliert man es zugespitzt, einen Wendepunkt künstlerischen Fragens: »Ich weigere mich, über die philosophischen Klischees nachzudenken«, so Duchamp, »die seit Adam und Eva von Generation zu Generation an allen Ecken und Enden des Planeten neu aufgewärmt werden. Ich weigere mich darüber nachzudenken und darüber zu sprechen, weil ich nicht an die Sprache glaube.«¹²

Der Allgemeinbegriff Kunst stellt für ihn genauso eine Illusion dar wie die Frage nach der Existenz Gottes, der Freiheit oder dem Tod. Apodiktisch hält er fest: »Es gibt keine Lösung, weil es kein Problem

gibt.«¹³ Hinsichtlich der Kunst und ihrer Erkenntnismöglichkeiten bezieht er eine entschieden skeptische Position, die nicht nur das eigene Schaffen betrifft, sondern auch die bekannten Systeme der Kunst, die nach Wahrheit streben.

Kunst und Wissenschaft unterscheiden sich nach Duchamp nur unwesentlich voneinander, sind doch ihr Verständnis und ihre Akzeptanz immer zeitgebunden. Auch ändert sich ihr Wahrheitsgehalt nach den jeweiligen Erkenntnis-

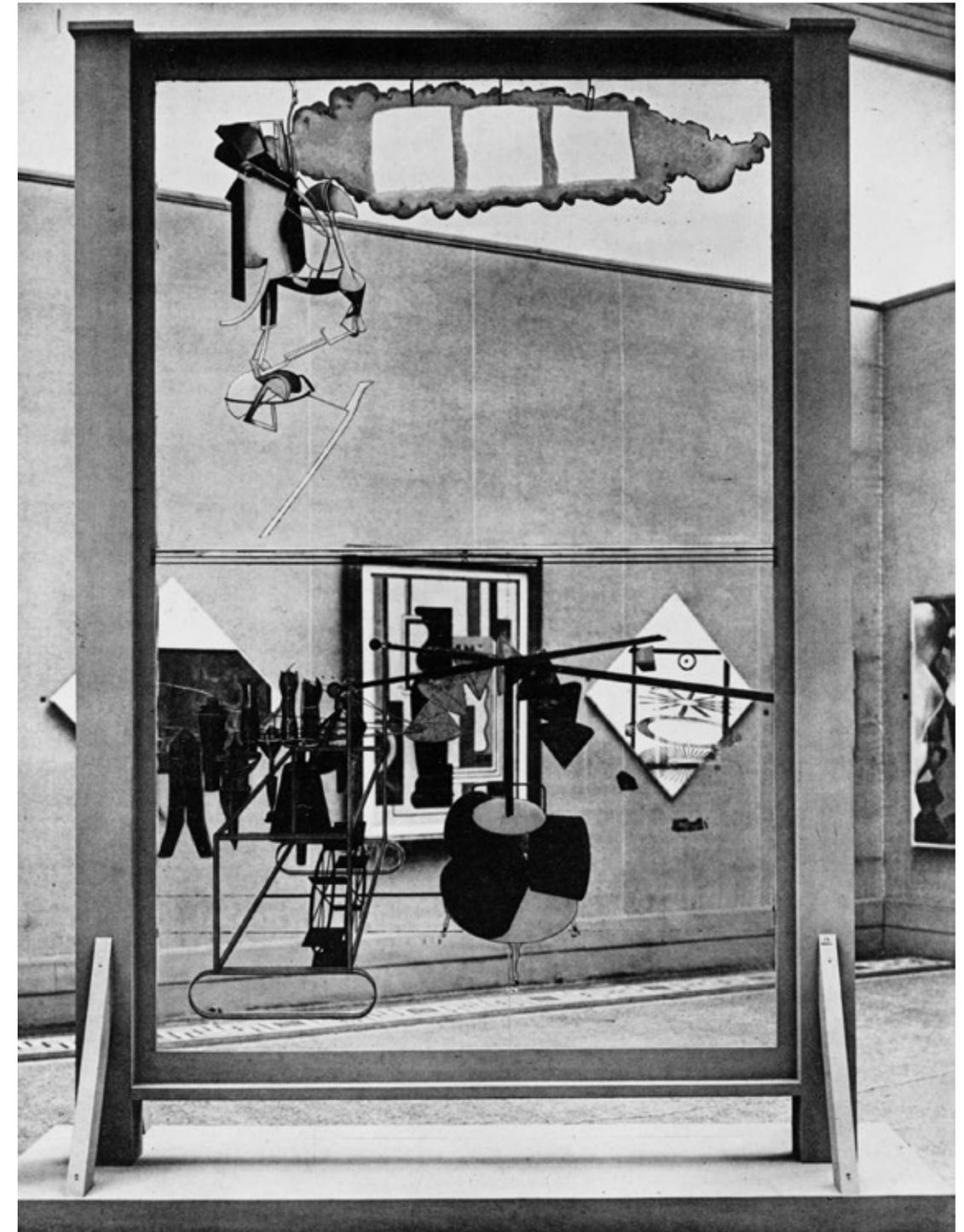
...

sen.¹⁴ Obwohl sich Duchamp bemüht, beide Bereiche gleichrangig zu behandeln, räumt er – vermutlich aus pragmatischen Erwägungen – ein, dass doch der wissenschaftlichen Aussage gegenüber der künstlerischen eine gewisse Vorherrschaft zuzugestehen sei: »Letzten Endes müssen wir diese sogenannten Gesetze der Wissenschaft akzeptieren, weil es das Leben bequemer macht, aber das heißt überhaupt nichts, was ihre Gültigkeit betrifft. Vielleicht ist eben alles nur eine Täuschung. Wir mögen uns selber so gern, wir glauben, wir seien kleine Götter auf Erden – ich habe darüber meine Zweifel, das ist alles.«¹⁵

Um 1903 begann Duchamp, sich mit Éspirit-Pascal Jouffrets Traktat einer mehrdimensionalen Geometrie zu beschäftigen, die zunächst hinsichtlich der Entwicklung des Kubismus eine zentrale Rolle spielte.¹⁶ Die Bedeutung der Geometrie wurde dann ab 1911 im Hause Jacques Villons in Puteaux erörtert. Durch Maurice Princet gewannen zunehmend die Puteaux-Gespräche an mathematischer Tiefe, vor allem Fragen der Simultaneität und Bewegung spielen in den Werken Marcel Duchamps, František Kupkas, Albert Gleizes und Jean Metzingers eine Rolle.¹⁷ In Puteaux rückten ferner Leonardo da Vincis Traktate über Kunst und Wissenschaft in die Diskussion, dessen Codices zwischen 1889 und 1891 von Charles Revaissou-Mollien herausgegeben worden waren (Abb. 1).¹⁸

In Auseinandersetzung mit den Leonardo-Codices entstand Duchamps Schachtel von 1914, die zugleich erste Überlegungen zum *Großen Glas* enthält.¹⁹ Duchamp entwickelte dort bereits im Ansatz seinen erweiterten Kunstbegriff, der sowohl Zufall, Mechanik als auch Erotik und Humor einbezieht. Zahlreiche Ideen, die an den Renaissance-Künstler Leonardo anknüpfen, werden im *Großen Glas* umgesetzt, zum Beispiel seine sogenannte »Staubzucht« (Abb. 2), die er als Möglichkeit verstand, Zeit in neuer Form zu messen, und diese gleichsam als neue Form der Landschaft deutet: «Meine Landschaften beginnen dort, wo da Vincis enden.»²⁰ Duchamps sogenanntes neues Normmaß, das er im Kontext der *3 Stoppages étalon* von 1913–1914 entwickelte, nutzte er, um im *Großen Glas* die Verbindung der *Männischen Gussformen* zu den *Sieben* herzustellen. Ihre Generierung verdankte sich dem Zufall, der letztlich auch die Grundlage für seinen alternativen Kunstbegriff bildet. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even / Die Jungfrau von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* (Abb. 3), auch das *Große Glas* genannt, fungiert einerseits als Allegorie der Braut, andererseits aber auch als Reflexionsgegenstand.

Die Versuche, zur Grenzüberschreitung innerhalb der Kunst zu gelangen, gestalteten sich im Kunstgeschehen der beginnenden 1910er Jahre äußerst vielschichtig. Kandinsky, Malewitsch oder Mondrian stellten ihrerseits grundlegende Fragen,²¹ die den Status des Kunstwerks betreffen. Ihr zentrales Anliegen gründet in der Formulierung einer absoluten Kunst, die von der äußeren Gegenständlichkeit abstrahiert und das



3

Marcel Duchamp
Fotografie *Das Große Glas*
in der Ausstellung der
Société Anonyme
Brooklyn-Museum, New York
1926–1927



10 — Marcel Duchamp, *Neun männliche Gussformen*, 1914/1937



11 — Marcel Duchamp, *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*, 1938/39



12 — Marcel Duchamp, *Die Siebe*, 1967



13 — Marcel Duchamp, *Die Augenzeugen*, 1967

Marcel Duchamp:

Transformation
als künstlerisches
Konzept

T

Transformationsprozesse sind für Marcel Duchamps Werk äußerst signifikant. Sie stellen nicht nur ein bedeutendes Experimentierfeld des Künstlers dar, sondern ermöglichten es ihm, sich vom traditionellen Kunstbegriff zu befreien. Definiert man Transformation mit Übertragung, Wandel, Umformung, Veränderung oder Wechsel, dann kann mit diesem Begriff ein für Duchamp charakteristisches Gestaltungskonzept beschrieben werden. Im Folgenden gilt es, einige Aspekte dieses komplexen Themas näher zu betrachten. Der Fokus richtet sich auf Transformationen des Energetischen, Linguistischen, Phonetischen, des Medialen und auch auf Gender-Transformationen, um grundlegende Aussagen zur Spezifik seines Werks treffen zu können. Die Untersuchung ausgewählter transformativer Prozesse eröffnet Einblicke in den von Duchamp entwickelten prozesshaften Kunstbegriff, in dem es »nichts Statisches«¹ mehr gibt. Damit verändert er zu Beginn des 20. Jahrhunderts radikal das Verständnis von Kunst. Projiziert man Theodor W. Adornos Feststellung, dass jedes »Kunstwerk [...] ein Augenblick [ist]; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart«², auf die Kunst von Duchamp, lässt sich eine Ursache für dessen bis heute währende Aktualität definieren.³

¹
Marcel Duchamp
aus der *Weißer
Schachtel*, 1966
Reproduktion



Für Thomas Egelkamp kommt »Transformation dem griechischen Begriff der Metamorphose sehr nahe. Er bedeutet Verwandeln aus dem Prozess heraus«,⁴ was einem Work in progress vergleichbar ist. »Jeder Prozessschritt fordert den nächsten Schritt heraus. Aber nicht im Sinne eines additiven und vorhersehbaren Handelns, sondern als ein offenes und spielerisches Vorgehen.«⁵ Somit ist das Gelingen eines Transformationsprozesses sowohl von der »erhöhten Aufmerksamkeit und Konzentration beim Gestalten« abhängig als auch von der »Bereitschaft situativ und intuitiv aus der Sache heraus zu reagieren und gegebenenfalls das Vorgehen zu verändern«.⁶ Duchamp verweist in seiner Rede »The Creative Act«, die er auf der Konferenz in Houston (Texas) im April 1957 hielt, auf »die beiden Pole jeder Kunstschöpfung«: auf der einen Seite steht der Künstler, auf der anderen der Rezipient, welcher später zur Nachwelt wird.⁷ Indem der Betrachter seine Fragen, seine Ideen, seine Gedanken in den Prozess der Aneignung einbringt, wird die Rezeption selbst zum lebendigen Vorgang, zum eigentlichen Werk. Mit seinem Verständnis von Kunst befreite Duchamp den Betrachter aus einer kunst- bzw. kulturgeprägten Wahrnehmung. Erstmals tritt dieser als freies Individuum dem Werk gegenüber. Für Duchamp stellte Kunst die »einzige Form der Betätigung [dar], durch die der Mensch als Mensch sich als wahres Individuum zeigt und imstande ist, über den animalischen Zustand hinauszugehen«.⁸

Von der Statik zur Bewegung

Um Transformationsprozesse zu vollziehen oder diese vollziehbar werden zu lassen, bedarf es der Bewegung. Ihre Darstellung wurde zum zentralen Thema futuristischer Künstler. Sie begeisterten sich für die technischen Neuerungen ihrer Zeit wie Lokomotiven, Autos, Maschinen und Eisenstahlkonstruktionen wie den Eiffelturm. Diese wurden zu Metaphern der modernen Gesellschaft. Wegweisende Impulse für deren bildliche Darstellung kamen von der Fotografie. Experimente von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey waren auch Duchamp nicht nur bekannt, sondern sie faszinierten und inspirierten ihn mehr als beispielsweise der *Schreitende Mann* von Auguste Rodin. Nachweislich flossen Anregungen von Chronofotografien in die Gestaltung des Gemäldes *Akt, die Treppe herabsteigend*⁹ ein, an dem Duchamp 1912 arbeitete. Das Motiv stellte für ihn »eine Organisation kinetischer Elemente [dar], [es ist] ein Ausdruck von Zeit und Raum durch den abstrakten Ausdruck von Bewegung«.¹⁰

In diesem Bild, von dem sich in der Schweriner Sammlung eine farbige Kollotypie von 1937 befindet (Abb. 2), thematisierte er erstmals die Frage der Transformation von einer statischen in eine dynamische Bildauffassung. Allerdings stießen seine Ergebnisse zunächst nicht auf Zuspruch, sondern auf Ablehnung. Die Jury forderte ihn auf, sein Ge-

2

Marcel Duchamp
*Akt, eine Treppe
herabsteigend*, 1937

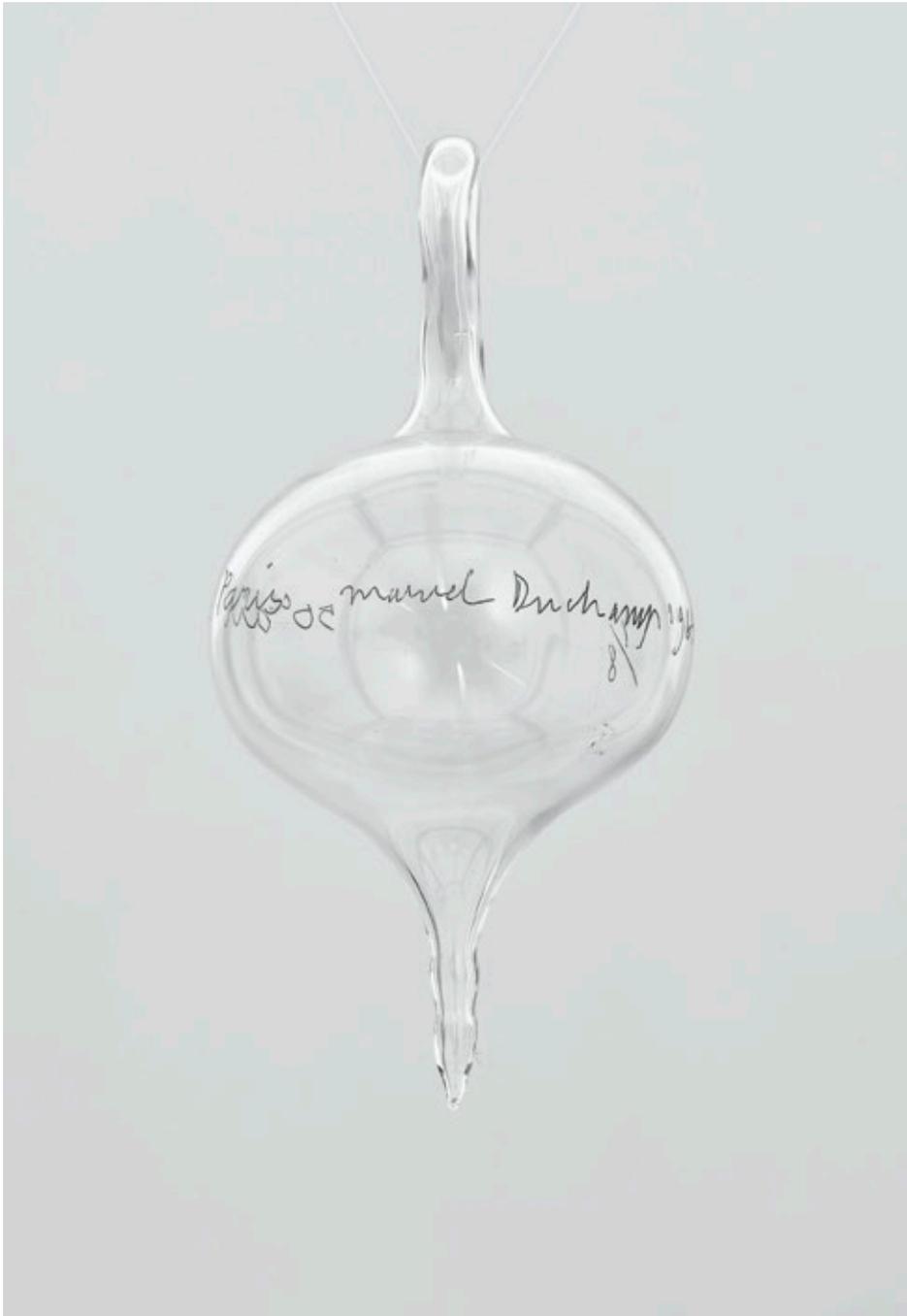




13 — Marcel Duchamp, *Faltbarer Reiseartikel*, 1917/1964



14 — Marcel Duchamp, *Stolperfalle*, 1917/1964



15 — Marcel Duchamp, *Pariser Luft*, 1919/1964



16 — Marcel Duchamp, *Dem gebrochenen Arm voraus*, 1915/1964

Der Duchamp- Impuls

S

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die heutige Zeit ist Marcel Duchamp starker Impulsgeber der Avantgarde. Als Impuls wird hier der Ausschlag oder der Nachhall bezeichnet, ein inspirierender Aspekt, welcher sich aus seinem Werk heraus begründet und auf unterschiedliche Art und Weise übertragen wird.

Mannigfaltige Inspiration, aber auch Zitationen aus Duchamps Werk durch nachfolgende Künstlergenerationen finden ihren Ursprung in seinen Ideen, seinem Humor, seiner Auswahl der Objekte, seiner Zusammenfügung der Werke, Themen und Materialien und werden bis heute weiterverarbeitet, transformiert und manchmal schlicht reproduziert. In der Regel jedoch sind diese Bezugnahmen mit einem kleinen individuellen Zusatz versehen und für das jeweilige Werk adaptiert. Eine aufgefundene Idee, welche durch Duchamp initiiert wurde, erfährt durch die persönliche Interpretation des Rezipienten eine neue Handschrift, wird verändert, somit erweitert und unabhängig von der ausgewählten Gattung als neue Ausdrucksform (ab-)gebildet.



1

Otto Maximilian
Umehr (Umbo)
Marcel Duchamp in
der Ausstellung »Marcel
Duchamp, mème«,
Kestner-Gesellschaft,
Hannover 1965

Duchamps Werke prägen sich ein: Sie lassen den Betrachter nachhaltig beeindruckt zurück. Hat man das Objekt einmal betrachtet, wird man es nicht mehr vergessen. Es findet Eingang in das innere Gedächtnis des jeweiligen Betrachters und kann neue Anwendung finden. So erklärt Duchamp die Anschauung eines Readymades: »Es muß eigentlich nicht angeschaut werden. Es ist einfach da, man nimmt mit den Augen Kenntnis davon, daß es existiert. Aber man betrachtet es nicht so, wie man ein Bild betrachtet [...].«¹

Der wichtigste Impuls, der von Duchamps Werk ausgeht und eine Öffnung seines Œuvres veranlasst hat, ist die Setzung des Readymades ab 1913. Indem er bereits seriell gefertigte Produkte schlicht signiert und als eigenständige Kunstwerke deklariert, tritt alles Handwerkliche in den Hintergrund. Daraus resultiert eine Öffnung dahingehend, dass nicht mehr nur die klassische Malerei und Plastik als Kunst gilt, sondern jedes Objekt durch Signierung und öffentliche Präsentation im Ausstellungsraum zu einem Kunstwerk erhoben werden kann. Im Zuge dessen entzieht sich Duchamp komplett der Malerei, obwohl sein Frühwerk malerisch begonnen hat. Er brach mit dem klassisch gelehrten Medium und der damit verbundenen traditionellen Vorstellung von Kunst und der Definition des Künstlers, um eigene individuelle Lösungen zu finden. Das Readymade zielt sowohl auf das alltägliche Umfeld des Künstlers, auf den Zeitgeist, als auch auf den kunstimmanenten Diskurs ab und spiegelt Themen der Entwicklung in Wissenschaft und Literatur wider. Bis in die 1960er Jahre bleibt das Readymade, die industrielle Fertigung, der Kunstwelt weitestgehend verborgen. Erst der »Zweitaufgabe« verdanken die meist bereits entsorgten Alltagsobjekte ihren heutigen Ruf.

An den Objekten haftet der Geist der Massenfertigung, welcher normalerweise die wirtschaftliche Durchschlagskraft dieser unterstützt. Duchamp hält die Produktion aber vergleichsweise gering und steigert das Interesse des kaufenden Kunstpublikums, indem er seine Objekte rar macht.

Das Readymade erweitert den Kunstbegriff und ermöglicht die Einbeziehung aller Kunstgattungen. Dies lädt auch Künstler anderer Disziplinen geradezu ein, sich unter Zuhilfenahme Duchamps Werk künstlerisch zu positionieren.

Duchamp hat sein Werk mit großen technischen und stilistischen Brüchen versehen: So vollzieht er einen Ad-hoc-Wandel von der klassischen Malerei und Zeichenkunst hin zu den Readymades und seinem abstrahierten Hauptwerk, *The Large Glas, The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even / Das Große Glas, die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* (1915–1923), um schließlich im bedeutendsten Spätwerk *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage / Gegeben sei: 1. Der Wasserfall, 2. Das Leuchtgas* (1946–1966)



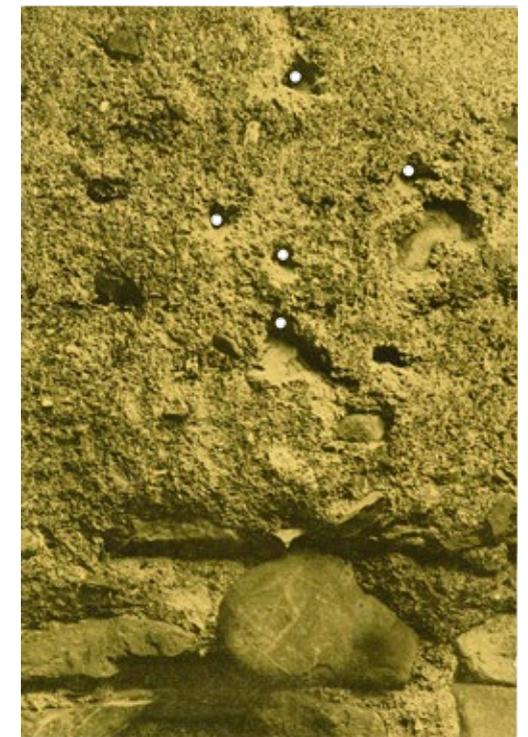
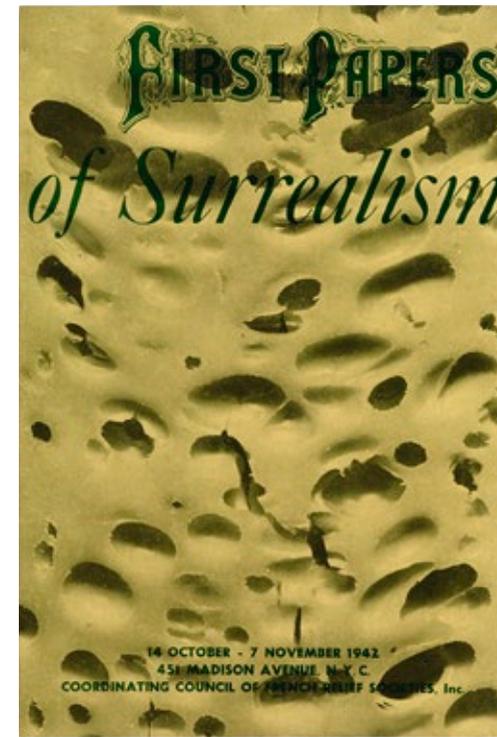
2

Marcel Duchamp
*Schnurrbart und Bart
der L.H.O.O.Q.*, 1941

durch die Einführung installativer Neuerungen zu einem figürlich-plastischen Ausdruck zu finden. Diese Sprünge sind für das Betrachterauge spannend und impulsgebend: Das Werk fordert eine intellektuelle Erfassung dieser Entwicklungsbewegungen.

Anhand Duchamps Werk *Großes Glas* wird auch inhaltlich deutlich, dass der Künstler an Spannungen und Dualität interessiert ist. Spannungen, Dualität, Impulse versucht er sichtbar zu machen, indem er beispielsweise in der benannten Arbeit sexuelle und emotionale Spannungsmechanismen zwischen Mann und Frau aufzeigt. Er arbeitete dabei sehr präzise und war darauf bedacht, sich in keinem seiner Werke zu wiederholen und nicht dem Schaffensdrang nachzugeben, der einem Künstler hinsichtlich seines Mediums oft zu eigen ist – und vor allem in malerischen Werken nachvollzogen werden kann. Der Wille, etwas zu erschaffen, steht in erster Linie in Zusammenhang mit dem Impuls des Geistes, der Duchamp konstruktiv und systematisch leitet. Dabei schließt er aber zart wahrnehmbare Sinnesimpulse nicht nur in seine Überlegungen mit ein, sondern macht sie auch durch Licht, Rauch und Klänge sichtbar.

Duchamp entschied sich, bewusst gegen eine objektiv ästhetische, »schön« erscheinende Kunst vorzugehen, sein Werk hinterlässt mitunter einen ungewohnten Eindruck von Sperrigkeit. Mit *Fountain* /



14 | 15 — Marcel Duchamp, *Erratum Musical*, aus der *Grünen Schachtel*, 1934

16 | 17 — Marcel Duchamp, Umschlag des Kataloges *First Papers of Surrealism*, 1942

Biografie

1887

Am 27. Juli wurde Henri Robert Marcel Duchamp in Blainville als Sohn von Eugène Duchamp und Marie Lucie Caroline Nicolle geboren. Er hat zwei ältere Brüder, Jacques Villon und Raymond Duchamp-Villon, und drei jüngere Schwestern, Suzanne, Yvonne und Madeleine.

1904

Er beendete die Schule und siedelte nach Paris über, wo er bei seinem Bruder Jacques wohnte. Hin und wieder besuchte er die Académie Julian.

1905

Er absolvierte ein Volontariat in einer Druckerei in Rouen. Anschließend versah er einen einjährigen Militärdienst.

1906

Duchamp war wieder in Paris, wo er Karikaturen für Zeitungen zeichnete.

1908

Sein Wohnsitz wurde Neuilly, erstmals stellte er im *Salon d'Automne* aus.

1910

Er beteiligte sich an Ausstellungen im *Salon des Indépendants* und begegnete bei Zusammenkünften in Villons Atelier in Puteaux u. a. Albert Gleizes, Fernand Léger, Roger de la Fresnaye, Guillaume Apollinaire und Jean Metzinger. Sein Malstil zeigte Einflüsse von Cézanne, des Symbolismus, Kubismus und Futurismus. Duchamp beschäftigte sich mit der Chronofotografie, lernte Francis Picabia kennen.

1911

Es entstand das erste Maschinenbild *Kaffeemühle*.

1912

Das Gemälde *Akt, die Treppe herabsteigend* entstand. Es wurde vom *Salon des Indépendants* abgelehnt, jedoch in Barcelona gezeigt.

Duchamp unternahm eine Reise nach München. Dort wurden Studien zu *Braut* und *Junggeselle* angefertigt. Über Wien, Prag, Dresden und Berlin reiste er nach Paris zurück, wo er im *Salon de la Section d'Or* mitwirkte. Gemeinsam mit Picabia und Apollinaire reiste er nach Etival, im Schweizer Jura. Duchamp beschloss, mit der professionellen Malerei aufzuhören und neue Ausdrucksformen für sich zu suchen. Er arbeitete in der Bibliothek von Sainte-Geneviève und beschäftigte sich mit Fragen zur Perspektive.

1913

Duchamp beteiligte sich an der internationalen Ausstellung moderner Kunst (*Armory Show*) in New York. Ein Skandal um sein Werk *Akt, die Treppe herabsteigend* machte ihn in den USA berühmt. Es entstanden erste Arbeiten zum *Großen Glas*. Er montierte das *Roue de Bicyclette*, später als *Fahrrad-Rad* bekannt.

1914

Duchamp kaufte in einem Pariser Kaufhaus einen Flaschentrockner, den er in sein Atelier stellte. Die erste Schachtel mit reproduzierten Notizen entstand.

1915

Er unternahm eine Reise nach New York und wohnte dort bei Louise und Walter Arensberg, die seine wichtigsten Mäzene werden sollten. Er begann mit dem *Großen Glas*, erfand den Begriff ›Readymade‹ und lernte Man Ray kennen.

1916

Duchamp machte die Bekanntschaft von Beatrice Wood und Henri-Pierre Roché.

1917

Duchamp wurde Gründungsmitglied der *Society of Independent Artists* und übernahm die Funktion eines der Direktoren. Zu einer Ausstellung reichte er *Fountain*, ein *Pissoir*, ein, das er mit ›R. Mutt‹ signierte. Nachdem es abgelehnt wurde, trat Duchamp zurück. Er veröffentlichte gemeinsam mit Beatrice Wood und Roché zwei Zeitschriften im dadaistischen Stil, *The Blind Man* (zwei Nummern) und *Rongwrong* (eine Nummer).

1918

Für Katherine Dreier stellte er sein letztes Gemälde *Tu m'* fertig.

1919

Duchamp unternahm eine Reise nach Buenos Aires. Er begann, sich mit dem Schachspiel zu beschäftigen. Ein kurzer Aufenthalt in Paris schloss sich an.

1920

Mit Katherine Dreier und Man Ray gründete er in New York die *Société Anonyme*, das erste Museum für moderne Kunst in den USA. Er konstruierte sein erstes optisches Gerät, *Rotierende Glasplatten*. Er wählte das Pseudonym Rose Sélavy (ab 1921 in der Schreibweise Rose Sélavy).

1921

Es entstand die einzige Nummer von *New York Dada*.

1923

Duchamp stellte die Arbeiten am *Großen Glas* ein und kehrte nach Europa zurück. Dort lebte er mit wenigen Unterbrechungen in Paris. Er nahm erstmals an Schachturnieren teil. Da er sich bis 1934 weitgehend dem professionellen Schachspiel widmete, entstand der Eindruck, dass er sich von der Kunst zurückziehen wollte.

1926

Beteiligung an der Internationalen Ausstellung für Moderne Kunst in New York u. a. mit dem Werk *Das Große Glas*, das hier erstmals gezeigt wurde. Während eines späteren Transportes wurde dieses Kunstwerk beschädigt.

1934

Duchamp gab das Kunstwerk die *Grüne Schachtel* mit einer Sammlung von Notizen, Zeichnungen und Fotos zum *Großen Glas* heraus.

1936

Duchamp reiste erneut in die USA, wo er das *Große Glas* restaurierte und danach in der Bibliothek von Katherine Dreier aufstellte.

1937

In Chicago wurde die erste Einzelausstellung durchgeführt. Er fertigte einen Entwurf der Glastür *Gradiva* für die Galerie von André Breton in Paris an.

1938

In Paris wurde der Aufbau der *Internationalen Ausstellung des Surrealismus* vorgenommen.

1942

Duchamp kehrte erneut nach New York zurück, nahm Quartier bei Peggy Guggenheim und Max Ernst. Gemeinsam mit André Breton organisierte er die Ausstellung *First Papers of Surrealism*.

1943

Das *Große Glas* wurde im Museum of Modern Art in New York ausgestellt.

1945

Es folgte die Ausstellung ›Duchamp, Duchamp-Villon, Villon‹ in New Haven. Für das Titelblatt einer Nummer der Zeitschrift *VieW* schuf er einen Entwurf, die ihm selbst gewidmet war. Es folgte der erste museale Ankauf eines Werkes von Duchamp durch das Museum of Modern Art in New York.

1946

Die Arbeiten zu seinem Werk *Étant donnés* begannen. Über 20 Jahre arbeitete er daran. Es wurde erst nach Duchamps Tod in der Öffentlichkeit bekannt.

1947

Es folgte die Beteiligung an dem Film von Hans Richter *Dreams that Money can buy*, die Musik stammte von John Cage.

1949

In San Francisco nahm er an einer Diskussion zur modernen Kunst teil. In Chicago besuchte er Louise und Walter Arensberg, die in einer Ausstellung ihre Sammlung vorstellten, in der sich auch dreißig Werke Duchamps befanden.

1950

Gedruckt wurde der Katalog der Société Anonyme im Verlag der Yale Universität, er enthielt 33 Texte Duchamps, verfasst von 1943 bis 1949.

1953

Er beteiligte sich an den Vorbereitungen der Ausstellung *Dada 1916–1923* in New York. Dort war auch die Ausstellung *Marcel Duchamp – Francis Picabia* zu sehen.

1954

Duchamp heiratete Alexina (Teeny) Sattler. Sein Hochzeitsgeschenk war *Coin de Chasteté*. Seine Trauzeugen waren Alfred Barr (Direktor des Museums of Modern Art, New York), James Johnson Sweeney (Guggenheim Museum, New York) und James Thrall Soby (Museum der Yale University).

1955

Er nahm die amerikanische Staatsbürgerschaft an.

1959

Robert Lebel's Buch *Sur Marcel Duchamp*, die erste wichtige Studie zu Marcel Duchamp, erschien in Paris. Er beteiligte sich an der *Internationalen Ausstellung des Surrealismus*, die von André Breton organisiert wurde.

1960

In New York besuchte er Happenings, er wurde zu einer Größe in der jüngeren Künstlergeneration. Rauschenberg, Morris, Arman, Johns interessierten sich für sein Werk. Das National Institute of Arts and Letters in New York wählte ihn zum Mitglied.

1961

Es entstanden Repliken seiner Werke, Ulf Linde baute das *Große Glas* nach. Duchamp erhielt die Ehrendoktorwürde der Wayne State University Detroit.

1963

Eine Retrospektive seines Werkes wurde im Pasadena Art Museum gezeigt. Die Ausstellung hatte den Titel *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy*.

1964

Es entstanden Repliken von 13 Readymades in einer Auflage von jeweils acht Stück durch Arturo Schwarz, Mailand.

1965

Für die Ausstellung der Werke Mary Sislars fertigte er die *Mona Lisa, rasée*, an. Der Titel der Ausstellung lautete *Not seen and / or Less seen of / by Marcel Duchamp / Rose Sélavy 1904–1964*.

1966

Duchamp stellte in der Tate Gallery London aus. Die zweite von Richard Hamilton gefertigte Replik des *Großen Glases* wurde vorgestellt, insgesamt waren 240 Werke und Dokumente zu sehen. Er beendete *Étant donnés*.

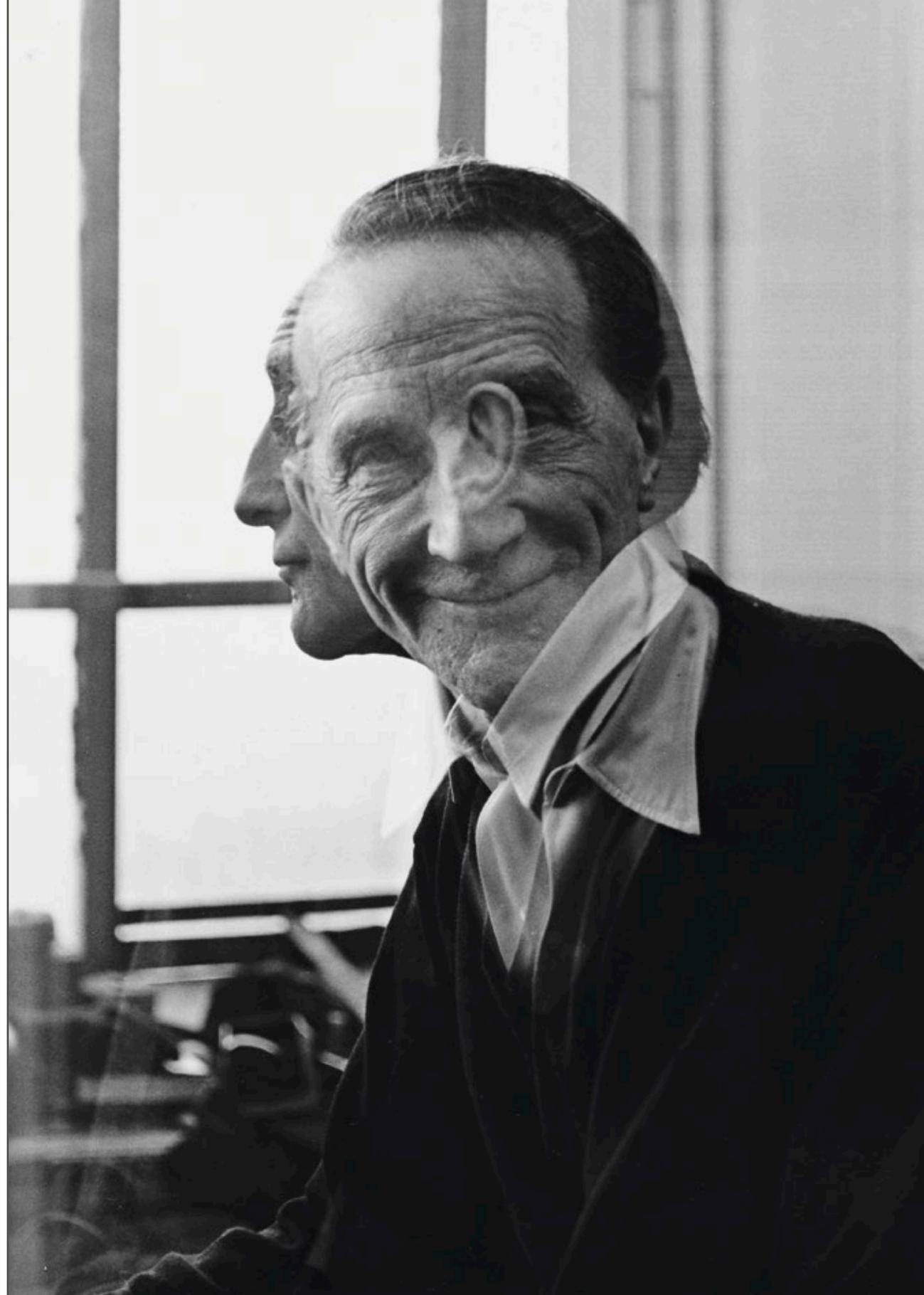
1967

Er nahm am internationalen Schachtunier in Monte Carlo teil. Es folgte eine erste große Ausstellung in Paris, im Musée National d'Art Moderne. In New York edierte er die *Weißer Schachtel*.

1968

Er nahm an der Musikperformance *Reunion* teil, die von John Cage in Toronto veranstaltet wurde. Es folgte der Besuch der Premiere von *Walkaround Time*, einem Ballett von Merce Cunningham in der Dekoration des *Großen Glases*, die ihrerseits von Jasper Johns konzipiert worden war. Die Aufführung wurde in Buffalo realisiert. Er arbeitete an dem Projekt *Cheminée anaglyphe*, das er in seinem Haus in Cadaqués errichten wollte. Im Herbst kehrte er nach Paris zurück. Duchamp starb am 2. Oktober in Neuilly, seine Beisetzung fand in Rouen statt. Auf dem Grabstein ist vermerkt: »D'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent« (Am Ende sind es immer die anderen, die sterben).

Victor Owsy
Portrait of Marcel Duchamp
Schenkung von Achim Moeller,
New York



D

Duchamp schuf mittels souveräner Provokation Werke, die jenseits der bekannten Gattungen liegen. Kunst sollte über das vordergründig Sichtbare hinausgehen. Er verwandelte Alltagsgegenstände in Kunst, das Schachspielen wurde ihm zu einer Form mentalen Zeichnens, und mit Rose Sélavy erschuf er sein weibliches Alter Ego.

Der Band zeigt Werke aus der Schweriner Duchamp-Sammlung: Karikaturen, die wegweisend für seinen Umgang mit Bild und Sprache sind. Den Kosmos des »Großen Glases«, im dem er die Ansicht einer eigentlich nicht sichtbaren, mehrdimensionalen Welt konstruierte. Grafiken, Objekte und die Notizen der »Grünen Schachtel«, die Einblick in die Komplexität seiner Gedankenwelt geben. Readymades, die mit ihren verwirrenden Titeln die Fantasie des Betrachters inspirieren, Unmögliches zu sehen.

Duchamps bis heute wirkende inspirierende Kraft wird sichtbar, indem ausgewählte Werke in einen Dialog treten mit Arbeiten von John Cage, Marcel Broothaers, Nam June Paik, Ben Vautier, ebenso A K Dolven und Werner Reiterer.

SANDSTEIN

