



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Autorschaft und Identität bei Marcel Duchamp et/ou
Rose Sélavy

Verfasserin

Mag. Katharina Menches

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung - Die Aktualität von Rose Sélavy	3
2. Autorschaft bei „Rose Sélavy alias Marcel Duchamp alias Rose Sélavy“	10
2.1. Name und Identität	10
2.2. Signatur und Autorschaft I – Historische Einführung	12
2.3. Signatur und Autorschaft II – Der Autor als Fiktion und die fiktionalisierte Autorfunktion	13
2.4. Signatur und Autorschaft III – Die lustige Witwe und das Begehren des Betrachters	16
2.5. Signatur und Autorschaft IV – Index, Autor und Zeit	18
2.6. Die Auflösung individueller Autorschaft bei Duchamp	20
2.7. Duchamp als aktiver Agent seines Autor-Ichs	21
2.8. „R.Mutt“ als Auflösung, „Rose“ als Setzung	24
2.9. Autorfiktion statt Autoportrait	25
3. Subjektkonzeption bei Duchamp – „Rose Sélavy und Marcelavy“.	29
3.1. Antike und moderne Lebenskunst bei Foucault und Duchamp	29
3.2. „Ästhetik des Selbst“ und „Self-Fashioning“	35
3.3. Duchamps Individualismus	37
3.4. Idealsubjekt oder transformatorische Identitäten	39
4. Sexualität, Geschlecht und Identität – „Marcel et/ou Rose“	45
4.1. Beyond Sex?	45
4.2. Verhandlungen von Weiblichkeit und Männlichkeit	47
4.3. Die „Neue Frau“, der Erste Weltkrieg und die Krise der Männlichkeit	50
5. Rose in der Welt der Zeichen	65
5.1. Mode und Identität.	66
5.2. Duchamps Cross Dressing als Parodie	69
5.3. Mode und Körperlichkeit	70
5.4. Textil und Identität.	72
5.5. Fotografie	74
5.6. Sprache in Bewegung	76
5.7. Duchamps Wortspiele und ihre Bedeutungsfülle	78
5.8. Duchamps Textexperimente und ihre Bedeutungsleere	80
5.9. Eine Poetik der Einzigartigkeit?	82
5.10. Rose und Duchamps Sprache	84
6. Rose Resurrected – ein kurzes Nachwort.	86
Anhang	91
Literaturverzeichnis	92
Abbildungen	96
Abbildungsverzeichnis	117

et au libre?¹

¹ Spiegelverkehrter Text einer Illustration Duchamps zu dem Gedicht *L'Équilibre* (1917) von Francis Picabia. Vgl. Schwarz 1997, S.813.

1. EINLEITUNG - DIE AKTUALITÄT VON ROSE SÉLAVY

Pierre Cabanne: „Rose Sélavy wurde, soviel ich weiß, 1920 geboren.“

Marcel Duchamp: „Ja, ich wollte meine Identität wechseln und hatte zuerst die Idee, einen jüdischen Namen anzunehmen. Ich war ja katholisch, und dieser Religionswechsel allein bedeutete schon eine Veränderung. Ich fand aber keinen jüdischen Namen der mir gefiel oder mich irgendwie reizte, und da kam mir plötzlich die Idee: warum sollte ich eigentlich nicht mein Geschlecht wechseln? Das war doch viel einfacher!“²

1920 veränderte sich Marcel Duchamp. Er machte sich zu Rose Sélavy, erfand sich ein weibliches Alter Ego. Sein Kommentar macht schon deutlich was für eine Idee von Identität er dabei hatte, nämlich eine völlig unessentialistische. Jüdisch-Sein wird hier angesprochen als durch das Annehmen eines Namens evozierbar, und wurde etwa in einer seiner frühen Karikaturen als „ein Beruf wie jeder andere“ bezeichnet.³ (Abb.1) So erscheint es als im sozialen Feld situierte Zuschreibung, nicht aber als existentielle Identität. Jüdischsein erscheint hier in seiner historischen, gesellschaftlichen Dimension - etwa der Festlegung auf typische Tätigkeitsfelder - nicht als angeborene Eigenschaft. Identität selbst ist als bestehend aus sozialen Praktiken und Zuschreibungen aufgefasst. Als noch leichter als jüdisch zu werden, ist nun das Frau-Werden angesprochen, womit deutlich ist, dass auch dieses Duchamp bereits wesentlich als gesellschaftliches Konstrukt galt, nicht als rein angeborene Seinsweise.⁴ Auffallend ist auch die Auswahl möglicher Identitäten, die Duchamp traf. Beide sind historisch im Verhältnis zum weißen, männlichen, christlichen Subjekt marginalisiert. (Und mit dem Katholizismus wird die in Frankreich dominante christliche Religionsrichtung genannt.⁵) Was steckt dahinter wenn er schwächere Identitäten als seine bisherige wählt? Jede andere als seine ist wohl schwächer - er ist weiß, männlich, und bürgerlich - womit als Motiv zunächst die Möglichkeit der Veränderbarkeit der eigenen Identität selbst erscheint. Nach komplexeren Motiven für die Identifizierung mit diesen anderen Subjekten wird darüber hinaus aber natürlich zu fragen sein.

² Cabanne 1972, S.95-96.

³ Siehe Schwarz 1997, S.526; Der genaue Text lautet „Vous êtes juif?“ „Que voulez-vous: Il n’y a pas de sot métier.“ Übersetzbar in etwa mit: Sie sind jüdisch? Was wollen sie: Es gibt keinen dummen/schlechten Beruf. Die Karikatur stammt aus dem Jahr 1910. Sie ironisiert natürlich auch das Klischee des jüdischen Geschäftssinns.

⁴ Auffallenderweise sind Weiblichkeit, jüdische Identität und Homosexualität miteinander verbundene Begriffe im Denken heterosexistischer, patriarchalischer Gesellschaften. Vgl. Jones 1994, S.23.

⁵ Vgl. Friedrich 2006, S.98.

Zunächst gab es nur Roses Namen. Dieser tauchte das erste Mal als Signatur auf dem Readymade *Fresh Widow* (Abb.2), einem Modell eines Französischen Fensters, auf. Da hieß es noch Rose Sélavy. Im Laufe des Jahres 1921 veränderte sich ihr Name im Zuge eines Wortspiels von Rose zu Rose und es entstanden in Zusammenarbeit mit Man Ray Fotos von einem in Frauenkleidern posierenden Duchamp als Rose. (Abb.3) Diese Fotos wurden signiert mit „Lovingly Rose alias Marcel Duchamp“ und Rose damit die Rolle eines Alter Egos zugewiesen. Und es folgte noch viel mehr: Ihr Name erschien in Werktiteln, sie wurde zur designierten Autorin und Koautorin vieler Werke, zur zweiten dauerhaften künstlerischen Identität Duchamps. Auch betitelte er seine Retrospektive 1963 im Pasadena Museum of Art mit *De Marcel Duchamp et/ou Rose Sélavy*. Aus Marcel Duchamp wurde Marcel Duchamp und/oder Rose Sélavy und Fragen rund um Autorschaft, Identität, und Subjekt-Konstituierung fingen an um dieses Konstrukt zu zirkulieren.

Fragen nach der Verfasstheit von Identität und Autorschaft waren in den letzten Jahrzehnten ein besonders brisantes Thema in der Kunstwissenschaft, in den Geisteswissenschaften allgemein und natürlich insbesondere in der Philosophie. Überlegungen von wem und wie Identität bestimmbar ist, wer wie wo warum oder warum nicht zum Subjekt oder auch zum Autor oder zur Autorin wird, beziehungsweise werden kann, waren und sind zentrale Fragestellungen. Theoretischer Anknüpfungspunkt dieser Arbeit ist dementsprechend grundsätzlich einmal der französische Poststrukturalismus.⁶ Die bekannten Wendungen in denen wesentliche Ideen von zu diesem Ansatz gerechneten Theoretikern prägnant formuliert sind, sind unter anderen der „Tod des Subjekts“ und der „Tod des Autors.“

Der „Tod des Subjekts“ meint die Kritik an der Kategorie des Subjekts, wie sie in den neuzeitlichen Humanwissenschaften bestand. Das Subjekt wird in poststrukturalistischen Ansätzen nicht mehr als das was Sinn stiftet angesehen, sondern als „ein Effekt der (insbesondere sprachlichen) Strukturen“, womit es „über viel weniger Macht und Autonomie verfügt, als die Tradition ihm zugeschrieben hat“. ⁷ Das Subjekt wird analysiert als selbst im Spiel der Zeichen – innerhalb von dessen spezifischen Strukturen – produziert. Es wird daher als durch überindividuelle Diskurse formiert verstanden, welche ihrerseits als mit bestimmten Machtkonstellationen verbunden gelten. Eine Subjektposition wird - anders formuliert - verstanden als das, was in der Übernahme eines Individuums von gesellschaftlich

⁶ Dieser Begriff macht selbst immer wieder Probleme, für einen kurzen Überblick siehe: Münker 2000, S.VIII-XIV.

⁷ Münker 2000, S.20.

konstruiertem Identitätsmaterial, von präformierten Zeichen entsteht. Diese Zeichen können dabei auch anderen kulturellen Systemen als der Sprache entstammen, wie etwa der Mode oder der Fotografie. Die Humanistische Konzeption des Subjekts hatte hingegen dazu tendiert, diesem einen substantiellen Kern zu unterstellen, Identität als eine Art Substanz aufzufassen.⁸ Insofern als Rose auf der Einsicht beruht, dass Identität gesellschaftlich bestimmt ist, durch die Übernahme bestimmter Gruppierungen von Zeichen evoziert wird, entspricht sie dieser Auflösung der früheren Vorstellung vom Subjekt. Wobei offensichtlich zu fragen sein wird, was es bedeutet, wenn ein Mann sich weibliches Identitätsmaterial aneignet, beziehungsweise aneignen kann.

Der „Tod des Autors“ ist das Kürzel für die Infragestellung der Autorität des Autors als sinnstiftende Instanz, in der seit dem 19. Jahrhundert vorherrschend gewesenen Praxis dessen Intention wie Person als Erkenntniszentrum des Werks aufzufassen. Besonders in Frankreich war diese Art der Auslegung lange fest verankert. *„Die Erklärung eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht – als ob sich hinter der mehr oder weniger durchsichtigen Allegorie der Fiktion letztlich immer die Stimme ein und derselben Person verberge, die des Autors, der Vertraulichkeiten preisgibt“*, wie Roland Barthes 1968 schrieb.⁹ An dessen Stelle tritt bei Barthes, wie auch bei Foucault, das Verstehen des Autors als einer bereits durch die Rezeption kreierten Instanz, die nicht mit dem verfassenden Individuum gleichgesetzt werden kann. Barthes bezeichnet diese Art des Autors zur Differenzierung als Skriptor.¹⁰

Ich möchte in meiner Arbeit diesen Themen bei Duchamp nachgehen, insbesondere in Zusammenhang mit der Figur der Rose Sélavy, weil mir hier eine vor der Theoriebildung entstandene künstlerische Auseinandersetzung mit diesen so präsenten Problemfeldern entgegentrat. Der Gedanke eines „Vorab“ postmoderner Ansätze in der modernen Avantgarde ist dabei durchaus schon von den Theoretikern selbst formuliert worden. Lyotard selbst merkte etwa an, dass sich in der Kunst Werke finden, die vorab Kernproblematiken postmodernen Denkens berühren.¹¹ Ganz vehement wird diese These auch in Wolfgang Welschs Text „Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geiste der modernen Kunst“ vertreten, wie ja der Titel es schon vermittelt. Welsch spricht dort von einer „Kongruenz postmodernen Denkens mit spezifischen [und gemeint sind aus dem Textzusammenhang künstlerische] Errungenschaften der Moderne.“¹² Das „Vorab“ ist für

⁸ Vgl. Butler 1991, S. 28.

⁹ Barthes 2007, S. 186.

¹⁰ Vgl. Barthes 2007, S. 188-189.

¹¹ Vgl. Pries 1995, S. 302.

¹² Welsch 2003, S. 80.

sich alleine eigentlich kein Argument, gemeint ist aber, dass hier eine ohne den Kontext dieser späteren Theorien entstandene Auseinandersetzung, die in vielem in eine ähnliche Richtung zu weisen scheint, möglicherweise durch die Zusammenschau mit diesen in Manchem konturierter wird – das im Zusammenbringen dieser zeitlich disparaten Unternehmungen ein fruchtbarer Denkraum eröffnet sein könnte, dabei aber die früher entstandene künstlerische Position keinesfalls als Illustration der Theorie verstanden werden kann.

Meine These dabei ist auch, dass die Figur der Rose Sélavy nicht nur an die vielleicht prominentere Seite postmoderner Theorien, nämlich jene der Auflösung des alten Subjektbegriffs, anschließbar ist, sondern dass sie auch eine künstlerische „Vorform“ der theoretischen Bemühungen um eine andere Möglichkeit individueller Subjektivität sein könnte. Außerdem möchte ich zeigen inwiefern die Konstellation „Marcel et/ou Rose“ über die Kritik an der traditionellen Autorfunktion hinaus, auch ein konstruktives Modell einer anderen Art von Autorschaft sein könnte.

Für viele Poststrukturalisten ist ja eine zentrale Frage, wie die Identität und Subjektivität bestimmenden Diskurse durch subversive Praktiken verändert werden können, beziehungsweise ob zumindest kreative Positionierung hinsichtlich dieser möglich sind. Insbesondere in Foucaults späten Texten taucht das individuelle Subjekt ganz vehement wieder auf. In seinen frühen Werken führte ja gerade Foucault die überindividuelle Determiniertheit von Subjektivität vor.¹³ In seinem Spätwerk stellt sich ihm dagegen die Frage nach dem Dennoch der Möglichkeit selbst bestimmten Subjekt-Seins, individuell gestalteter Identität. *„Jetzt schien es nötig eine [...] Verschiebung vorzunehmen, um das zu analysieren, was als „das Subjekt“ bezeichnet wird; es sollte untersucht werden, welches die Formen und die Modalitäten des Verhältnisses zu sich sind, durch die sich das Individuum als Subjekt konstituiert und erkennt.“*¹⁴

In der Frage der Modalitäten ist hier angedeutet, dass diese Selbstgestaltung wiederum auch zwischen einem Pol des Zwanges und einem größtmöglicher Freiheit gedacht ist, wobei erstere ja im Grunde nur für eine internalisierte Form von Determinierung steht. Foucaults Analyse verschiedener Formen und Modalitäten bezieht sich dabei zunächst auf den Diskurs der in der Philosophie beheimateten antiken Selbstsorge, die als Diskurs des Ratschlags, des Gesprächs relativ offen war und nicht nur eine einzelne Seinsform als Richtlinie kannte. Als Beispiel für einen zwangsbetonten Diskurs des Verhältnisses zu sich erscheint bei Foucault

¹³ Hier ist zum Beispiel seine Studie über Strafsysteme zu nennen. Siehe: Foucault 1999.

¹⁴ Foucault 1989, S.12.

insbesondere die christliche Seelsorge, die ja auch dazu tendiert einen anderen als Hüter des eigenen Seelenlebens einzusetzen. Bei Duchamp wäre als die Form des Verhältnisses zu sich wohl die des künstlerischen Spiels oder Experiments zu nennen und damit eine Modalität relativer großer Freiheit.

Mit dieser Einordnung setze ich mich natürlich dem Vorwurf aus einer als veraltet geltenden Idee der Autonomie von Kunst oder Kultur anzuhängen.¹⁵ Ich denke aber, dass sich auf jeden Fall für Duchamp aus dem Zusammentreffen spezifischer Umstände eine relative große Unabhängigkeit in seinem Tun argumentieren lässt. So hatte er zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn finanzielle Unterstützung von seinem Vater. Als er 1913 durch die Armory Show in New York berühmt wurde, geschah dies in seiner eigenen Abwesenheit¹⁶, was ihn der sofortigen Konfrontation mit der Rezeption und den Erwartungshaltungen des Kunstbetriebs entzog, wie überhaupt sein abwechselndes Leben in den USA und Frankreich wohl als ein seine Unabhängigkeit stützendes Moment anzuführen ist. Ganz zentral für die Sicherung eines großen Spielraums war sicher auch das Mäzenat von Walter Arensberg, das nicht an bestimmte Bedingungen, wie etwa an ein bestimmtes Maß an Produktivität von Seiten Duchamps gebunden gewesen sein dürfte. Duchamp hat selbst übrigens auch immer wieder betont, wie wichtig es für ihn war nicht in die zwanghaften Dynamiken des Kunstbetriebs zu geraten, wie eben etwa unter den Druck einer regelmäßigen Produktion von Werken.¹⁷ Anzumerken ist auch die bereits von seinem ersten Monographen, Robert Lebel, festgestellte Abneigung, die Duchamp gegenüber den zwanghaften Identitäten des Krieges hegte¹⁸, woraus möglicherweise eine erhöhte Aufmerksamkeit für jegliche Art erzwungener Lebenssituation und Rolle, für restriktive Kontexte im Allgemeinen, resultierte.

Aber ich formulierte ja die Modalität von Duchamps Spielen mit seiner eigenen Identität auch als eine von „relativ großer Freiheit“ und nicht von absoluter, und die determinierenden historischen Kontexte innerhalb derer die Strategie der Rose-Geste positioniert ist müssen in dieser Arbeit Beachtung finden. Hier sind vor allem die Frauenbewegung und die Figur der „Neuen Frau“, die sich männliche Bereiche eroberte, zu nennen. Und der erste Weltkrieg und seine Folgen sind wohl über die oben genannte Sensibilisierung Duchamps hinaus für die Entstehung von Rose bedeutsam. Dieser Krieg gilt ja auch als einer der Ursprünge der Krise des männlichen Subjekts.¹⁹ Duchamps Rose-Geste können wir dann als Strategie innerhalb

¹⁵ Zur Vorstellung von der Autonomie der Kunst als veraltet, siehe zum Beispiel: Jones 1994, S.5.

¹⁶ Vgl. Cabanne 1973, S.60-61.

¹⁷ Vgl. Cabanne 1973, S.123.

¹⁸ Vgl. Lebel 1972, S.65.

¹⁹ Vgl. Smith 1995, S.251.

der gesellschaftlichen (und innerhalb dieser der künstlerischen) Identitätsspiele im Moment dieser Krise des modernen Subjekts betrachten.

Hilfreich ist in diesem Kontext Stephen Greenblatts Begriff des „Self-Fashioning“, mit dem er das Verfassen der eigenen Identität unter gesellschaftlichem Druck bezeichnete, und den er in seiner Untersuchung der Selbstpositionierungen englischer Renaissance Schriftsteller und ihrer literarischen Figuren prägte. „Self-Fashioning“, um seine Abgrenzung zu Foucaults „Spielen mit sich selbst“ deutlich werden zu lassen, ist ein Begriff für eine Gestaltung der eigenen Identität – als einer öffentlichen – in einem stark von Zwängen und Machtbeziehungen dominierten Kontext. Von gesellschaftlichem Druck zu sprechen, ist hier eigentlich zu wenig: Greenblatt beschreibt Künstler, die direkt mit der machtpolitischen Bedrohung des Hofes konfrontiert waren, deren Konstruktion ihrer öffentlichen Person immer unter Gefahr von Leib und Leben stattfand.²⁰

Sein Konzept umfasst allerdings die Beobachtung dieser individuellen „Spieler“, als zwar immer schon vom Kontext ihrer Zeit, ihrer Kultur geprägte und mit eben diesen extremen Machtverhältnissen konfrontierte Subjekte, und ihres – wenn auch oft minimalen – Spielraums. Diesen Spielraum und die Strategien darin versucht Greenblatt möglichst genau zu erfassen. Greenblatt erkannte also, dass auch in Situationen extremen Drucks überindividueller Identitätsformierung die Frage nach den individuellen Spielern und ihren Strategien der Selbstpositionierung noch interessant ist. Er vereint damit in seiner Untersuchungsweise in gewisser Weise die beiden Seiten Foucaults: das Fragen nach den institutionalisierten, wie internalisierten Subjektivierungsprozessen mit der Frage nach dem individuellen Akteur und dessen Beziehung zu und Einfluss auf die eigene Identität. Nahe steht dem bei Foucault die Beschreibung der Diskurse der antiken Selbstsorge, die allerdings nicht durch eine direkt die Existenz bedrohende Macht überwacht gewesen scheinen. Es wird sich zeigen, dass Duchamps Feld wohl irgendwo dazwischen angesiedelt ist. An Ort und Zeit seiner Selbstformulierungen herrscht wohl etwas mehr Druck auf die Identitätsbildung als in jenem spezifischen antiken Diskurs, aber es herrscht auch nicht jene Prekarität der Renaissanceschriftsteller. In einigen Momenten mag die Erfindung von Rrose ein relativ freies Spiel gewesen sein, in anderen Momenten mag Duchamps Formierung seiner Subjektposition von aggressiven Diskurslinien der Zeit durchzogen gewesen sein, die es aufzusuchen gelten wird.

²⁰ Vgl. Greenblatt 2005, S.1-9.

Kommen wir aber noch einmal zurück zu Foucault. Er beschrieb als Motiv hinter seinen späten Untersuchungen jene Neugier, „*die es gestattet, sich von sich selber zu lösen,*“ jene Frage, „*ob man anders denken kann, als man denkt, und anders wahrnehmen kann, als man sieht, die zum Weiterschauen und Weiterdenken unentbehrlich ist.*“ Das ist es worum es in seinen „*Spiele[n] mit sich selber*“²¹ geht. Und wenn man so will, behaupte ich hier in dieser Arbeit, dass Duchamp solche Spiele mit sich selbst in seiner Kunst betrieben hat. Wie er selbst gesagt hat: „*[...] I was really trying to invent, instead of merely expressing myself. I was never interested in looking at myself in an aesthetic mirror. My intention was always to get away from myself, though I knew perfectly well that I was using myself. Call it a little game between „I“ and „me.*“²²

Es soll dabei in meiner Arbeit auch genauer beschrieben werden wie es Duchamp denn nun gelingt seine Identität, seine soziale Rolle zu verflüssigen, ja die Zuschreibungen zu bestimmten Personae zu verunsichern oder sogar zu verändern – die des Mannes, der Frau, des Autors, die des Künstlers. Im Zusammenhang mit der möglichen Konstruktion anderer Identitäten wird auch feministische Theorie Erwähnung finden. Bei Judith Butler kam es ja im Anschluss an poststrukturalistische Ansätze zur Analyse von Geschlecht als sozialem Konstrukt, als historisch entstandene und damit veränderbare Identität - ein Konzept, das ideal zu Rose passt, wie wir bereits gesehen haben. Schließlich möchte ich am Ende dieser Arbeit - in einem knappen Anriss - spätere Formen des Weiterschreibens, des Weiter-Konstruierens an und mit der Figur der Rose Sélavy beschreiben.

²¹ Foucault 1989, S.15.

²² Kuh 2000, S.83.

2. AUTORSCHAFT BEI:

„RROSE SÉLAVY ALIAS MARCEL DUCHAMP ALIAS RROSE SÉLAVY“

Die Figur der Rose soll hier zunächst in ihrem Effekt auf den Autor Duchamp, verstanden im Sinne Barthes und Foucaults als einer Figur der Rezeption, untersucht werden. Damit geht es vor allem um ihre Wirkung auf den Betrachter. Ihre mögliche Bedeutung für Duchamp selbst, die Einbettung in eine mögliche Perspektive ihres Produzenten, in den Kontext seines Werks, und von dessen Zeit wird erst im Anschluss verhandelt werden.

2.1. NAME UND IDENTITÄT

Sehen wir uns als erstes die Basis der Rose Geste an, die in einer Namensänderung besteht, und welchen Gedankenraum diese zunächst eröffnet. Zunächst ist mit Rose Sélavy einfach ein Name da der anstelle von Duchamps eigenem Namen gesetzt wird. Unser Name ist üblicherweise aber eine Konstante in unserer Identität. Er ist etwas, das über die Lebensjahre hinweg gleich bleibt, ein scheinbares Detail, das aber die Identität stützt. Allerdings gibt es auch einige traditionelle Momente der Namensänderung, die immer auch für einen Einschnitt in die Identität seines Trägers, respektive seiner Trägerin stehen. Vorrangig ist hier die Namensänderung durch Heirat zu nennen, aber auch beim Eintritt in einen Orden wird der bisherige Name abgelegt. Eine Veränderung im Namen deutet hier jeweils auf eine gravierende Veränderung im Leben hin, die tief in die Identität der Betroffenen eindringt. Hinter der Namensänderung steht so in der Regel der (eigene oder fremde) Anspruch nicht mehr ganz der- oder dieselbe zu sein, eine neue Rolle anzunehmen.

Für den bürgerlichen Mann lässt sich dann sagen, dass die Vorstellung einer konstanten Identität sich auch darin ausdrückt(e), dass er üblicherweise seinen Namen niemals ändert(e). Dass sich Duchamp einen anderen Namen gibt ist so gesehen für sich alleine bereits ein Akt, der die Vorstellungen und Ideale von Identität berührt. Außerdem ist die entscheidende Differenz zu obigen Beispielen zu beachten. Während dort implizit doch eine Kontinuität der Person mitgedacht wird – der neue Name tritt an die Stelle des alten, der seinerseits aus dem Gebrauch verschwindet – schafft sich Duchamp zugleich einen neuen und behält seinen alten Namen. Damit wird also nicht die lineare Entwicklung von einer Identität zu einer anderen demarkiert, sondern die Idee mehrerer simultaner Rollen, die ein Individuum übernehmen kann, angezeigt.

Der Name als Familienname ist etwas, das wir nicht wählen, er hat etwas Schicksalhafteres an sich, wird uns ohne unser Zutun zuteil, wie der Ort und die Zeit unserer Geburt. Auch den

Vornamen, selbst Spitz- und Kosenamen, wählen fast ausschließlich andere für uns. Der Akt sich einen Namen selbst zu wählen, berührt zutiefst Fragen nach der Schaffung von Identität, und den in diesem Prozess Agierenden, und drückt dabei den Willen aus über sich selbst zu bestimmen, die eigene Identität zu gestalten. In diesem Zusammenhang ist andererseits zu bemerken, dass Duchamp seinen Nachnamen immer behielt. Er arbeitete immer auch unter dem Namen Marcel Duchamp, während zum Beispiel einer seiner Brüder ja den Künstlernamen Villon annahm.²³ In gewisser Hinsicht anerkennt Duchamp damit zunächst die Wirksamkeit des genealogischen Prinzips des Nachnamens, der ihn an seine Familie, an die Tradition anbindet²⁴ und damit an ihm von Geburt an gegebene spezifische Umstände und dazugehörige Möglichkeiten. Dass er neben Rose den Namen Marcel Duchamp bestehen lässt, und nie völlig durch ein Pseudonym ersetzt hat, spricht vielleicht auch davon, dass er diese determinierte Seite von Identität nicht einfach verleugnete, sondern sie bewusst in Konfrontation mit der von ihm selbst erschaffenen Figur der Rose bestehen ließ.

Mit der Rose Geste wird auch die arbiträre Beziehung des Namens zu der Person, die er vertritt, ausgewiesen. Er entspricht einem Symbol in der Peirceschen Definition, das keine existentielle Relation mit dem Bezeichneten verbindet, wie dies etwa beim Index, der auf einem Abdruck beruht, der Fall ist.²⁵ Seine Fähigkeit zu Bezeichnen beruht allein auf Konvention. Der Name ist insofern ein austauschbares Attribut. Marcel kann zu Rose werden. Wobei damit nicht von der sozialen Realität gesprochen ist, in der die Fixierung des Namens wesentlicher Bestandteil der gesellschaftlichen Ordnung ist.

Mit dem Namen und seiner Stabilität verbinden sich ganz pragmatische Anliegen des Staates. Nur die eindeutige Identifizierbarkeit von Individuen macht diese seiner Kontrolle zugänglich. Der Name wird so auf zahllosen Dokumenten des staatsbürgerlichen Subjektes verzeichnet. Rechtlich sollen alle Änderungen erfasst werden. Es gibt eine Arbeit Duchamps die genau darauf anzuspielen scheint: *Wanted 2000\$* aus 1923. (Abb.4) Auf einem Poster ist Duchamp in der Manier von Verbrecherfotos einmal streng frontal, einmal im Profil zu sehen, darunter befindet sich der Text, der die verschiedenen Namen, beziehungsweise Pseudonyme des polizeilich Gesuchten nennt, unter denen sich wiederum auch jener Rose Sélavys befindet. Seinen Namen zu ändern ist eine Strategie um Kontrollmechanismen zu entkommen oder in diesem Fall auf sie hinzuweisen. Schon alleine diese Geste erscheint als dissident, als Verneinen des Festschreiben-Wollens von Identität in der Gesellschaft.

²³ Vgl. Cabanne 1972, S.16.

²⁴ Vgl. Neuner 1998, S.12.

²⁵ Vgl. Peirce 1983, S.65.

Und Duchamps Namensänderung weist uns auf eine weiter zentrale Funktion des Namens hin. Sie ist der Wechsel von einem Männer- zu einem Frauennamen. Der Name soll in den meisten westlichen Gesellschaften traditionellerweise auch das Geschlecht bekunden. Es gibt weibliche und männliche Vornamen, nicht einfach nur Vornamen. Es handelt sich bei der Namensgebung letztlich auch um den Versuch ein Individuum innerhalb der Gesellschaft in einer geschlechtlichen Rolle zu fixieren. Die erste Frage der Identitätsfeststellung hat Duchamp bereits kompliziert: Wie ist ihr Name? Marcel und oder Rose.

2.2. SIGNATUR UND AUTORSCHAFT I – HISTORISCHE EINFÜHRUNG

Duchamp signierte, wie bereits erwähnt, auch mit Rose Sélavys Namen, machte sie zur Autorin oder Koautorin zahlreicher Werke. Die Künstlersignatur ist ein Phänomen, das in komplexe Zusammenhänge verstrickt ist, und in der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Forschung der letzten Jahre vermehrt Überlegungen zur Praxis des Signierens provoziert hat. Nicht von jeher wurden die Werke der bildenden Kunst signiert. Signaturen tauchen im europäischen Raum erstmals in der Renaissance vermehrt auf. Ihr Entstehen wird vorrangig mit zwei Entwicklungen in Zusammenhang gebracht.

Als die traditionellere Sichtweise könnte man jene bezeichnen, die das Aufkommen der Signatur Praxis mit der Entwicklung eines gesteigerten Selbstwertgefühls der Künstler in Verbindung bringt. So kann sie als Symptom des Aufblühens künstlerischen Identitätsanspruchs in einer Zeit der erwachenden Bedeutung des Individuums in der Renaissance²⁶ im Allgemeinen gesehen werden. Für Dürer etwa zählte bereits nicht mehr allein der sakrale Wert eines Werks, sondern immer mehr die Sichtbarkeit einer individuellen Handschrift. Konsequenterweise signierte er als einer der ersten Künstler auch den größten Teil seiner Werke.²⁷ In Folge der Signatur-Praxis kam es zur Bildung von Oeuvres und damit zum Entstehen einer Autor-Funktion. Während die Autorenkennzeichnung am Beginn der Neuzeit aber noch die Ausnahme war, so wurde sie in den folgenden Jahrhunderten immer zentraler bis man schließlich geradezu von einer Verselbständigung des Signaturprinzips sprechen kann.²⁸ Bei Max J. Friedländer heißt es etwa von der Feststellung der Autorschaft, dass es keine Frage gäbe, *„die ebenso tief wie die nach der Person des Autors in das Wesen des einzelnen Werkes einzudringen zwingt. [...] Die letzte, die fruchtbarste Frage, auch wenn sie nicht beantwortet werden kann, bleibt diejenige nach der Persönlichkeit.“*²⁹ Die Frage

²⁶ Zur Renaissance als Epoche des Individuums vgl. Burckhardt 1997, S.137.

²⁷ Vgl. Neuner 1998, S.30, S.54, S.60.

²⁸ Vgl. Neuner 1998, S.7.

²⁹ Friedländer 1992, S.98.

nach der Autorschaft ist hier zum Zentrum moderner Kunstbetrachtung geworden, ein Werk interessiert allein, wenn es deutlich individualisierende Spuren einer Künstlerpersönlichkeit trägt.³⁰ Von der Autor-Funktion ausgehend ist es so zu mächtigen ideologischen Konstruktionen der Geschichtsschreibung gekommen, wie des männlichen Genies, der Einheit von Subjekt und Werk, der Kategorie der Authentizität.³¹ Die Person des Künstlers wurde zum einzig wesentlichen Ursprung und Sinnstifter des Kunstwerks. Dieses wird hier als dessen Spiegel verstanden und für den Betrachter geht es dann vor allem darum den Autor zu (er)kennen.³²

An diesem emphatischen Autorbegriff wurde, wie bereits erwähnt, ab den 60er Jahren massiv Kritik geübt. Michel Foucault etwa schrieb: *„Man verlangt, daß der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinen Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren oder zumindest in sich zu tragen: man verlangt von ihm, sie in sein persönliches Leben, in seine gelebten Erfahrungen, in ihre wirkliche Geschichte einzufügen.“*³³

2.3. SIGNATUR UND AUTORSCHAFT II -

DER AUTOR ALS FIKTION UND DIE FIKTIONALISIERTE AUTORFUNKTION

Welche Zusammenhänge ergeben sich nun für die Rose-Signatur hinsichtlich dieser umstrittenen Form von Autorschaft? Rose kann als Werkzeug gesehen werden, das eingesetzt wird um gegen die traditionell mit der Künstlersignatur verknüpften Vorstellungen vorzugehen. Die Erfindung von Rose spricht dafür, dass sich Duchamp in seinem Werk als Marcel Duchamp nicht für auffindbar hält, dafür, dass er nicht nach dem Ausdruck seines als authentisch empfundenen Ichs strebt. In Rose verdichtet sich ein Konzept von Autorschaft, das diese selbst erst im Werk erschaffen begreift. Autorschaft erscheint mit Rose selbst schon als ein künstliches, beziehungsweise in diesem Fall zugleich künstlerisches, Konstrukt. Es ist also das Werk nicht authentischer Ausdruck des „realen“ Autors, im Sinne des individuellen Verfassers, sondern der Autor oder die Autorin konstituiert sich erst durch das, respektive im Werk. Der Autor ist nicht mit dem privaten Individuum gleichzusetzen, scheint uns hier gesagt zu werden, die für den Betrachter sichtbar werdende Autorschaft ist ihrerseits bereits ein Stück Kunst. *„Der Autor ernährt vermeintlich das Buch, das heißt, er existiert vorher, denkt, leidet, lebt für sein Buch. Er geht seinem Werk zeitlich voraus wie ein Vater seinem*

³⁰ Vgl. Neuner 1998, S.7.

³¹ Vgl. Neuner 1998, S.21.

³² Diese Konstruktionen sind also tendenziell mit einer Kunstgeschichte als Kennerschaft verbunden.

³³ Foucault 1991, S.19.

Kind. Hingegen wird der moderne Schreiber [scripteur] im selben Moment wie sein Text geboren“, wie Roland Barthes für den literarischen Bereich formulierte.³⁴ Umgelegt auf die bildende Kunst erscheint Rose wie eine pointierte Form einer solchen erst durch den Text oder eben das Werk konstituierten Autorfunktion.

Auf der Fotoserie *Man Rays* signiert „Duchamp alias Rose“ die Erscheinung der Autorin „Rose alias Marcel“. Die Unterzeichnung des Bildes der an anderem Ort selbst Unterzeichnenden deutet eine ganze Kette von Autorisierungen an, bei der es für den Betrachter nicht mehr darum gehen kann den Ursprung festzumachen, sondern den Begriff der Autorschaft selbst zu reflektieren. Durch das Auftauchen von Rose als Autorin von Werken, alleine oder auch gemeinsam mit Duchamp, wird die einheitliche, klar identifizierbare Autorfigur aufgelöst. Es gibt jetzt zwei Signaturen, zwei Autor-Figuren und auch die Kombination aus beiden: „De Marcel Duchamp et/ou Rose Sèlavy“, wie Duchamp ja seine Retrospektive 1963 betitelte. Damit kommt es auch zu einer Subversion dessen, was man die Autorität der Autorfunktion nennen kann, die einer klar definierten Figur, die als widerspruchsfreies Erkenntniszentrum des Werks ansprechbar ist, bedarf. Auch die klare Identifizierung des Autors als männliches, autonomes Genie wird durch die weibliche Autorfunktion Rose unmöglich. Möchte man knapp ihre wesentliche Wirkung zusammenfassen, kann man wohl sagen mit Rose gerät die Autorfunktion selbst in das Spiel des Interpretierens, statt diesem als gegenüber dem Werk äußerliche Instanz zur Sicherung von Auslegungen zu dienen.

Anzumerken ist auch, dass – wenn Duchamp als Rose sein/ihr eigenes Bild mit „lovingly Rose Sèlavy alias Marcel Duchamp“ signiert – diese Art des Signierens, wie auch die gesamte Art der Aufnahme an Starfotografien und Autogrammkarten erinnert. Das Autogramm kann man als einen Extremfall des Signierens ansehen. In diesem ist die Signatur endgültig zum Fetisch geworden. Sie soll ein Stück der Person, ihre momentane körperliche Anwesenheit, auf dem Papier versiegeln. Dieses Besitzen-Wollen, das Begehren gleichsam „durch“ ihn zu leben, betrifft den Star, wie den Künstler. Die Autogrammkarte Duchamps ist nun aber auf pointierte Weise eine Karte von ihm als nicht er selbst. Duchamp entzieht sich über die Figur der Rose – er lässt sich nicht im Sinne einer authentischen Identität besitzen.

Es gibt eine Arbeit Duchamps, die er erst anlässlich seiner Retrospektive 1963, vierzig Jahre nach ihrem Entstehen signierte, und dann mit seinem und Roses Namen.³⁵ Das bereits kurz

³⁴ Barthes 2007, S.189.

³⁵ Vgl. Duve 1992, S.100.

erwähnte *Wanted \$2000*, basiert auf einem Plakat einer Verbrechersuche, in das Duchamp sein Foto und Rose Namen als weiteres Alias eingefügt hat. Der ganze Text lautet: „*WANTED \$2000 REWARD For information leading to the arrest of George W. Welch alias Bull alias Pickens etcetry etcetry. Operated Bucket Shop in New York under name HOOKE, LYON and CINQUER. Height about 5 feet 9 inches. Weight about 180 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name RROSE SELAVY.*“³⁶

Hier wird also der „Autor“ eines Verbrechens vorgeführt, der seine Autorschaft hinter zahlreichen Pseudonymen versteckt, was zugleich dem Verbrechen des Künstlers als dem Autor des Posters entspricht, der dieses nicht signiert hat, sich selbst hinter der Reihe von Decknamen verbirgt, wie Thierry De Duve in seinen Überlegungen zur Autorschaft bei Duchamp ausführt.³⁷ Der Text, von dem letztlich nicht festzustellen ist ob er tatsächlich so vorgefunden wurde oder gänzlich von Duchamp stammt, ist dabei auch voll von Wortspielen³⁸, von doppelten Bedeutungen. So lässt sich etwa „George W.“ auch verstehen als „George double you“ und ist damit ein weiterer Hinweis auf die Strategie des Multiplizierens von Identität. Auch die Sprache selbst ist hier also voller interpretierbarer Eigenwilligkeiten, welche einen sich klar zeigenden Verfasser weiter in die Ferne rücken lassen.³⁹

De Duve erinnert auch daran, dass die Problematisierung des Begriffs der Autorschaft - mit Blick auf *Wanted 2000\$* kann man sagen ausgerechnet - in der Kriminologie ihren Anfang nahm.⁴⁰ Hier stellte sich zuerst die Frage wer oder was genauer gemeint ist wenn jemand als Autor einer Sache gilt. Mit der Aufgabe einer besitzorientierten Konzeption des Selbst (die durch die Psychoanalyse forciert wurde) musste die Vorstellung von individueller Autor- bzw. Täterschaft in Frage gestellt werden. *Wanted 2000\$* stellt also wiederum eine Verweigerung eines „einfachen“ Begriffs von Autorschaft dar. Anstatt dass der Autor auf gewohnte Weise sein Werk legitimiert, stellt das Werk selbst die Frage nach seinem Autor. Zugleich kann man in *Wanted 2000\$* auch eine Parodie auf das „Arretieren-Wollen“ des Autors sehen, auf jenes Ideal von Autorschaft, bei dem der Autor immer klar erkennbar sein soll und sich möglichst nicht verändern, sein Werk keinesfalls Inkonsistenzen oder gar Widersprüche aufweisen.

Der Name des Autors, der hier also zunächst unautorisiert blieb, erschien schließlich in einer handschriftlichen Signatur, die Duchamp 1963 auf das Plakat seiner Retrospektive, für

³⁶ Duchamp 1973, S.181.

³⁷ Vgl. Duve 1992, S.100.

³⁸ Für weitere Auflösungen versteckter Bedeutungen siehe De Duve 1992, S.101.

³⁹ Den Sprachspielen Duchamps widmet sich in dieser Arbeit Kapitel 4 ausführlicher.

⁴⁰ Vgl. Duve 1992, S.91.

das er *Wanted 2000\$* verwendete, setzte. Für Kunsthistoriker, so De Duve, ist damit die Autorschaft gesichert, Duchamp klar als Autor identifiziert. Was De Duve so nicht ausführt, aber in seiner Andeutung, dass das simple Gleichsetzen von Rose und Marcel dem Phänomen eigentlich nicht gerecht wird, impliziert ist, ist der Umstand, dass die Autorschaft eben auch damit eigentlich keine klaren Konturen bekommt.

2.4. SIGNATUR UND AUTORSCHAFT III –

DIE LUSTIGE WITWE UND DAS BEGEHREN DES BETRACHTERS

Kommen wir nun aber zum zweiten Erklärungsstrang für das Entstehen der Signaturpraxis, den ich so lange schuldig geblieben bin. Dieses wird, einem mehr sozialgeschichtlich orientierten Ansatz folgend, mit dem Aufkommen der Druckgraphik in Verbindung gebracht. Signatur gilt hier als Mittel um der Vervielfältigung eines Werks durch die Druckerpresse zu begegnen, nämlich seine Authentizität zu beglaubigen, auf die Einmaligkeit der Quelle zu verweisen und damit seinen Wert zu sichern.⁴¹ Sie ist demnach eine Reaktion auf die Entwicklung des freien Markts.

Duchamps Readymades spielen nun genau mit dieser Suggestion von Einmaligkeit durch die Signatur. Er signiert gerade das Nicht-Einmalige, das Massenprodukt und hebt es alleine durch seine Unterzeichnung in den Stand eines Kunstwerks. Damit macht er das Signieren - und damit Autorschaft - in dieser bestimmten Funktionsweise sichtbar⁴², die er damit offensichtlich zugleich in Gefahr bringt, destabilisiert.

Das erste Werk, das Rose als Autorin nennt, *Fresh Widow* (Abb.2) aus 1920, tut dies nun allerdings gerade nicht mittels einer Signatur, sondern im Sinne eines Copyrights. Dieses ist auch nicht handschriftlich angebracht, sondern in kommerziellen, also der Handschriftlichkeit bereinigten Druckbuchstaben. Was aber könnte es bedeuten, wenn hier die Künstlersignatur durch einen rechtlichen Begriff ersetzt ist? Was impliziert der Einsatz von Copyright statt Signatur? Während die Signatur dafür steht, dass sie und das Werk von niemand anderem als dem Unterzeichnenden selbst stammen, beziehungsweise nur von ihm stammen können, schützt das Urheberrecht eine Idee, gerade dort wo man davon ausgeht, dass sie materiell problemlos zu reproduzieren ist. Wenn an die Stelle der Handschriftlichkeit – als körperliches Phänomen – das Copyright tritt, dann wohl als Zeichen für eine geistige Form von Autorschaft. Das Copyright scheint hier also die geistige Urheberschaft auch für die bildende Kunst zu betonen und implizit die Mystifizierung der Hand des Künstlers zurückzuweisen.

⁴¹ Vgl. Liebmann 1972, S.130.

⁴² Vgl. Bürger 1974, S.70-71.

Duchamp hat im Übrigen auch immer wieder explizit davon gesprochen, dass es in der Kunst ums Denken gehen sollte, dass er genug von dem Ausdruck vom dummen Mahler habe.⁴³ Im Grunde versuchte er damit auch Künstleridentität, den Begriff von Autorschaft in der bildenden Kunst, zu verändern. Letztere rückt in die Nähe literarischer Autorschaft, dem traditionellen Geltungsbereich des Urheberrechts. Ist *Fresh Widow* dann nicht aber auch eine Persiflage von diesem, denn es steht ja „Copyright by Rose Sélavy“, das heißt die Urheberschaft wird einer fiktiven Autorfigur zugeschrieben? Die Autorin, die wie erläutert selbst ein Werk ist, besitzt das Werk - es gehört sich also selbst. -

Bemerkenswert ist auch der Titel *Fresh Widow*, die lustige Witwe.⁴⁴ Hier scheint im Titel des Werks, in dem die konstruierte Autorin Rose das erste Mal auftaucht, geradezu auf die barthsche Wendung vom Tod des Autors vorausgedeutet zu sein: Rose, die so deutlich im Werk verfasste Autorfunktion ist ja die mörderische Witwe des Autors Duchamp. „Der moderne Schreiber [hat] den Autor begraben“ wie Barthes schreibt⁴⁵. Hier ist es dann allerdings eine Schreiberin.

Rose ist aber eine lustige Witwe und eine lustige Witwe ist eine, die das Spiel fröhlich weitertreibt. Ist hier vielleicht das Spiel mit etwas, das man als die Begehrlichkeiten der Interpretation bezeichnen könnte, gemeint? In *Fresh Widow*, das ja die verkleinerte Nachbildung ein französisches Fenster ist, sind die Glasscheiben mit schwarzem auf Hochglanz poliertem Leder abgedeckt, das wohl ursprünglich durchaus den ersten Eindruck Glas zu sein bewahrte. (Heute ist das Leder rissig geworden.) Ist hier auf die traditionelle Vorstellung, bei einem Gemälde gleichsam wie durch ein Fenster einen Blick auf die Vision des Künstlers werfen zu können, angespielt? Statt der Suggestion mit den Augen des Autors zu sehen, wäre der Betrachter dann auf sein eigenes Sehen zurückgeworfen, er wäre mit der buchstäblichen, wie übertragenen, Reflexion seines eigenen Blicks konfrontiert. Damit ist der Betrachter in seinem Verhältnis zum Werk, als dessen Mitautor in seiner Wahrnehmung und Interpretation angesprochen. Das was mit dem Tod des Autors nach Barthes ja zu bezahlen ist, ist die Geburt des Lesers,⁴⁶ oder hier dann eben die Geburt des Betrachters.

Zugleich scheint Duchamp aber von einer großen Persistenz des Wunsches nach einer Autorfigur auszugehen, weshalb Rose wohl die lustige Witwe ist, die das Spiel der Zuschreibungen zu und Interpretationen von Autorfunktion weiterspielen lässt, die eine Projektionsfläche für die interpretativen Begehren der Betrachter bietet. Es scheint hier also

⁴³ Vgl. Duchamp 1973, S.126.

⁴⁴ Vgl. Cabanne 1972, S.98.

⁴⁵ Barthes 2007, S.189.

⁴⁶ Vgl. Barthes 2007, S.193.

nicht von einer grundsätzlichen Abschaffbarkeit der Autorfunktion ausgegangen zu sein. Wie auch Foucault beschrieb, ist das Begehren nach einer solchen wohl ein stark verankertes: *„Und wenn infolge eines Missgeschicks oder des ausdrücklichen Autorwillens uns der Text anonym erreicht, spielt man sofort das Spiel der Autorsuche.“*⁴⁷

2.5. SIGNATUR UND AUTORSCHAFT IV - INDEX, AUTOR UND ZEIT

Eine besondere Form des Unterzeichnens findet sich auch in Duchamps Film „Anémic Cinéma“ von 1926. In dem Film wurden Spiralen projiziert, die den Eindruck von Dreidimensionalität erweckten, und auf denen Wortspiele kreisten. Im letzten Frame (Abb.5) wurde ein Fingerabdruck, wir nehmen an es ist Duchamps, mit einem Copyright, das Rose zugeschrieben ist, kombiniert. Der Fingerabdruck kann als eine natürliche und zugleich als die eindeutigste Form von Signatur gelten. Er verweist auf ein ganz bestimmtes Individuum. Gandelman sieht in der Signatur ein Phänomen, das letztlich auf den Körperabdruck als natürliches Zeichen, als primären Index, zurückgeht. Ist der Fingerabdruck eine Art natürlicher Signatur, so können schriftliche Formen von Signaturen als kulturell kodifizierte „Abdrücke“ verstanden werden.⁴⁸ In die Handschrift, die durch die jeweilige spezifischen körperliche Bewegung entsteht, ist dieser Vorstellung gemäß die Individualität mit eingeschrieben. Der Fingerabdruck als Index, wie auch der indexikalische Aspekt der Signatur verweisen also eigentlich auf einen bestimmten individuellen Körper. Nun ist bei Anémic Cinéma der Fingerabdruck Rose zugewiesen und die handschriftliche Unterschrift nennt ihren Namen. Wir sehen uns daher mit einem Index konfrontiert, der eine Autorin bezeichnet, die körperlich ja gerade nicht existiert. Nach der Zeichentheorie von Peirce impliziert der Index allerdings grundsätzlich die reale Existenz des Bezeichneten, das den Abdruck hinterlassen hat.⁴⁹ So gesehen stellt Roses Fingerabdruck die existentielle Dimension des Index in Frage oder aber ihr wird umgekehrt durch den Abdruck Wirklichkeit zugeschrieben. Dies ist wiederum nur möglich, weil Signatur klarerweise ihren Ort dort hat, wo der Verfasser selbst eben abwesend ist. Und so wird hier deutlich, dass das Dokumentieren eines „Anwesend-Gewesen-Sein“ eben anfällig für Täuschungen ist.

Ein weiteres Moment dieses Signatur-Frames ist die Paarung einer als natürlich markierten Autorschaft - einer Identifizierung des Autors mit dem individuellen Verfasser - mit der Art künstlicher, beziehungsweise künstlerischer Autorschaft, wie wir sie in Bezug auf Rose kennen gelernt haben. Einerseits ist der Fingerabdruck Spur der körperlichen Individualität

⁴⁷ Foucault 2007, S.213.

⁴⁸ Vgl. Gandelmann 1985, S.76.

⁴⁹ Vgl. Peirce 1983, S.65.

des Verfassers. Andererseits weist der Frame diesen Fingerabdruck als Fingerabdruck Roses aus - was diese natürliche Komponente zurückzuweisen scheint oder sie zumindest mit einem anderen Konzept von Autorschaft paart, nämlich jenem von Rose als einer im Werk konstruierten Identität. „Natürliche Autorschaft“ angesprochen durch die körperliche Identität des individuellen Verfassers im Daumenabdruck, trifft also auf die Autorfunktion als Fiktion. Hier scheint mit der Differenz von Verfasser und Autor gespielt zu werden. Wenn der Daumenabdruck mit Rose Namen konfrontiert wird, ist dann angedeutet dass der Autor eines Werks nur im Sinne einer konstruierten Autorfunktion auftaucht und der individuelle Verfasser mit dieser nicht zu verwechseln ist, noch zu interessieren hat? Wird der Verfasser hier als aus der Rezeption ausgeschlossen markiert, indem die Spur seiner realen individuellen Existenz der Autorfunktion Rose zugewiesen wird? Blutleer, wie sein Titel es nennt, ist dieses Kino, wohl nicht nur in ironischer Absetzung seines Spiels mit optischen Täuschungen gegen ein Kino, das vorgibt reale, lebendige Menschen zu zeigen, sondern auch in Bezug auf die Preisgabe seiner Quelle.

Beachtenswert ist auch, dass wir neben Abdruck und handschriftlicher Signatur auch wieder auf das Copyright treffen. Die jeweils archaischere Form von Signatur scheint hier einer jeweils stärker kulturell vermittelten Form untergeordnet, welche jeweils mehr Spielraum für die Aneignung des Werks durch andere Subjekte lässt.

Im Allgemeinen kennen wir den Fingerabdruck als Identifikationsmittel nur aus dem Zusammenhang des staatlichen Kontrollsystems,⁵⁰ seine Verwendung als Zeichen in einer willentlichen Repräsentation des Selbst ist in der Moderne dagegen (und im Unterschied zum Mittelalter) unüblich.⁵¹ Wenn Duchamp ihn hier mit dem Namen seines Alter Egos paart, so spielt er auch mit der Vorstellung, dass einmal festgehaltene körperliche Identität nicht unbedingt mit einer „vollen“ Identität des Individuums in eins gesetzt werden kann. Identität als Identifizierbarkeit scheint sich immer auf Körperlichkeit als relativ stabiles System zu beziehen, respektive eben genau auf die stabilsten Anteile des Körpers, also früher Fingerabdrücke (oder heute auch die DNA). Es geht eben um eine Methode um das Sich-Gleich-Sein eines Menschen nachzuweisen. Eine mögliche Veränderung des Menschen, etwa seines Inneren, wird durch Vorgänge der Identifizierung implizit immer schon zurückgewiesen. In dem Frame von „Anémic Cinéma“, der das Copyright nennt, erscheint übrigens die Jahreszahl „1926“ überraschend prominent neben den anderen Elementen. Wird hier möglicherweise auf eine zeitliche Gebundenheit von Autorschaft verwiesen? Wird hier -

⁵⁰ Zur Entdeckung des Fingerabdrucks als identifizierbare Spur des Individuums kam es im 19. Jahrhundert. Siehe hierzu Ginzburg 1993, S.33-35.

⁵¹ Vgl. Neuner 1998, S.50.

im Widerspruch zum Diktat der gleich bleibenden Identifizierung - auf die Veränderbarkeit von Autor-Positionen, wie von Identitäten, im Verlauf eines Lebens, im Laufe von Zeit angespielt? Signatur wurde von Derrida als ein Zeichen beschrieben, das auf Wiederholbarkeit, also auf Gleichheit, angewiesen ist, und darin auch immer das Einmalige, Gegenwärtige, das sie eigentlich bezeichnen sollte, verfehlt.⁵² Duchamps Daumenabdruck erscheint in diesem Zusammenhang als etwas Seltsames: Er ist eine natürliche Signatur, dabei einzigartig und exakt wiederholbar über den Verlauf eines gesamten Lebens hinweg. Er bezeichnet genau ein Individuum in dessen körperliche Identität, wobei sich aber schon dieser Körper selbst, wie so vieles andere an einem Menschen verändern kann. So wirkt der Daumenabdruck in seinem Identisch-Bleiben, fast als etwas am Menschen, das sich zugleich außerhalb von seiner Zeitlichkeit befindet. Fast unmenschlich wirkt er, ist man verführt, zu sagen. Auf seine Art und Weise verfehlt wohl auch er, wie jede Signatur, für einen Menschen gültiges Zeichen zu sein im und für den Lauf seiner Zeit. Die Signaturkonstellation in *Anémic Cinéma* erscheint so als Parteinahme für eine Wahrnehmung von Autorschaft als verankert an einem spezifischen Zeitpunkt und folglich in der Wahrnehmung durch andere veränderbar in der Zeit.

2.6. DIE AUFLÖSUNG INDIVIDUELLER AUTORSCHAFT BEI DUCHAMP

Thierry De Duves Überlegungen zur Figur des Autors bei Duchamp haben wir ansatzweise schon in der Besprechung von *Wanted 2000\$* kennen gelernt. Seine weiteren Überlegungen entwickelt De Duve vorrangig an Werken, die nicht direkt mit Rose zu tun haben – den Readymades. Zunächst werden diese als Objekte vorgestellt, die Autorschaft als „Auswählen, Benennen und Signieren“ vorführen, statt der traditionellen Vorstellung vom eigenhändigen Gestalten zu folgen. Duchamp sei damit „*Autor einer neuen Definition dessen, was ein Autor ist.*“⁵³ Nach De Duve handelt es sich bei Duchamps Umgang mit Autorschaft aber darüber hinaus um ein Spiel mit dem vorgefertigten Begriff vom Autor als Ursache oder als Verantwortlicher, der ja selbst bei der Formulierung als Auswählen und Benennen noch greift. Denn, wie De Duve ausführt, Duchamp sprach gerade nicht von Auswahl und Benennen, sondern immer wieder vom Ausgewählt-Werden, Beherrscht-Werden durch die Dinge. Der Autor – und hier ist damit durchaus der Verfasser gemeint – wird von Duchamp immer wieder zu einer Art passiven Mediums stilisiert, durch das sich etwas Überindividuelles Ausdruck verschafft, wie er es etwa auch in seinem berühmten Vortrag *Der*

⁵² Vgl. Derrida 1988, S.313.-

⁵³ Duve 1992, S.96.

Kreative Akt getan hat.⁵⁴ Duchamps Spiele mit der Autor-Funktion, scheinen in De Duves Interpretation, grundsätzlich gegen das Konzept individueller, bewusster Autorschaft gerichtet.⁵⁵

Was aber ist mit Rose? Kann man Rose hier einfügen, behaupten Rose habe Duchamp ausgewählt, sich selbst benannt? Ich würde meinen diese Figur ist zu sehr konstruiert, zu abhängig von Willentlichkeit für ihre Entstehung, um sich hier nahtlos einzuügen in die Vorstellung einer gleichsam überindividuellen Kreation. Duchamp musste sich dazu entscheiden seine Identität zu erweitern, einen Namen zu wählen, Rose zu visualisieren, mit ihrem Namen zu signieren. Sie ist nichts was im Gegebenen vorzufinden war. Man kann für die Entstehung der Rose nicht von einer Art Versuchsanordnung ausgehen, die ihn aus der Rolle des Bestimmenden weitestgehend herausnimmt, wie er sie eben (wie von De Duve ausgeführt) für die Readymades beschrieben hat. Was ich hier für entscheidend halte, ist die Differenz festzuhalten zwischen einer Autorschaft den Dingen, den Werken gegenüber, wie sie etwa De Duve für Duchamp beschrieben hat, und dem Verfassen der eigenen Autorfunktion, wie es im Konstruieren der Figur der Rose stattfindet. Rose ist nicht einfach ein Werk Duchamps, das sich unter, oder ganz wörtlich – also örtlich – über seine Signatur ordnet, (und sie ordnet sich auch nicht im übertragenen Sinne über diese, wie ein Werk das seinen Verfasser gewählt hat) sondern sie ist buchstäblich wie im übertragenen Sinne neben seine Signatur gestellt.

2.7. DUCHAMP ALS AKTIVER AGENT SEINES AUTOR-ICHS

Während Rose in De Duves Untersuchung eine untergeordnete Rolle spielt, ist ihr dagegen das Hauptaugenmerk in Amelia Jones Untersuchung Duchamps gewidmet. Sie untersucht in ihrem Buch sehr genau was durch die Erfindung von Rose für die duchampsche Autorfunktion geschieht.

Zunächst wird auch hier eine Einschränkung von Autorschaft bei Duchamp konstatiert. Jones beruft sich dabei auf Duchamps Aussage, dass der Künstler nur die Mutter der Werke sei. Dies, so Jones, bedeute den Künstler in einer Position zu sehen, wo er letztlich keine Kontrolle über seine Werke habe, sobald diese „in die Welt hinausgehen“, ähnlich wie eine Mutter ihren Kindern gegenüber.⁵⁶ *„The artist is not simply masculine, authoritative, coherently intentional, but also simultaneously, feminized in his tenuous relation to the*

⁵⁴ Vgl. Duchamp 1973, S.138-140.

⁵⁵ Vgl. Duve 1992, S 103-104.

⁵⁶ Vgl. Jones 1994, S.146.

interpretative process.“⁵⁷ Mit dieser Verweiblichung des Künstlers, die eine Limitierung von Autorschaft, transportiert, kann natürlich auch Rose als das weibliche Alter Ego assoziiert werden. Dennoch wird durch Duchamps Aussage die Mutter nach Jones auch als phallisch identifiziert, mit Autorität verknüpft, da sie als die Produzentin des Werks positioniert wird, wenn dies auch nicht mehr als die allein bestimmende Instanz markiert ist. Und, wie Jones betont, die Figur Rose stört die typischen geschlechtlich bestimmten Zuschreibungen der Rollen des männlichen Autor und des weiblichen Modells. Rose unterläuft den Wunsch Marcel in der männlichen Autor-Rolle als Sehender und Machender und das Weibliche damit als gesehenes Objekt zu fixieren. Autorschaft ist also in der Konstellation von „Marcel und/oder Rose“ geschlechtlich nicht eindeutig zuordenbar. Von Jones als Kritik an klar männlich definierter Autorschaft gesehen, wird Rose hier für ein klassisches feministisches Unternehmen reklamiert.

Die eigentliche Radikalität der Rose-Geste als Gesamtphänomen macht für Jones aber deren geschlechtliche Unentschiedenheit aus. Diese komme insbesondere in ihrer physischen Form als Puppe zum Vorschein.⁵⁸ Auf der Surrealistenausstellung von 1938 hatten die Teilnehmer jeweils eine Schaufensterpuppe gestaltet. Duchamps Puppe (Abb.6) war nur halb mit seinem Sakko bekleidet, ihr Erscheinen weder klar männlich noch weiblich kodiert. Diese Unentschiedenheit verbindet sich nach Jones mit der Eigenschaft Ambivalenzen in der Rezeption anzuregen.⁵⁹ Je nach Interpret und Kontext könne Rose als eigentlich männlich, als aggressiv weiblich, oder als fragiles feminines Subjekt interpretiert werden. Wenn sie zum Beispiel rein als Travestie wahrgenommen wird, so kann sie als letztlich männlich identifiziert werden. Wenn sie als nicht besonders schöne, melancholische, ältere Dame gesehen wird, so löst sie den Eindruck eines fragilen weiblichen Subjekts aus. Wird die Verwandlung etwa in Verbindung mit *Fresh Widow* als radikale, kastrierende Umwandlung Duchamps erfahren, so ergibt sich die Rezeption einer aggressiven, bedrohlichen Weiblichkeit. Unter anderem auch durch die klar heterosexuelle Inszenierung Duchamps im Alltag ist aber das gesamte Konstrukt Marcel et/ou Rose weder klar männlich, weiblich, hetero- oder homosexuell identifizierbar, noch widerspruchsfrei feministisch einnehmbar, so Jones.⁶⁰ Roses Verschiebbarkeit zeige dabei die Performanz von Geschlecht und Sexualität. Jones beruft sich damit auf Butlers Verständnis von Geschlecht als einer sozial erzeugten Kategorie, als soziale Performanz. Butler schreibt von der Bedeutung des Konzepts der

⁵⁷ Jones 1994, S.146.

⁵⁸ Vgl. Jones 1994, S.154.

⁵⁹ Vgl. Jones 1994, S.150.

⁶⁰ Vgl. Jones 1994, S.XVII.

Gender-Performanz: „*the reconceptualisation of identity as an effect, that is, as produced or generated, opens up possibilities of „agency“, that are foreclosed by positions that take identity categories as foundational and fixed.*“⁶¹ „Agentenschaft“ meint hier so etwas wie individuelle Gestaltungsmöglichkeit auch über traditionelle Rollenverteilungen, präformierte Identitäten hinweg. Jones bezeichnet Duchamp dann dementsprechend als „*active agent of his own authorial identities*“.⁶² Sie sieht in ihm also einen individuellen Agenten, dem es gelingt, Autorschaft aus ihren traditionellen starren Zuschreibungen zu lösen. Damit haben wir in der Auslegung von Jones ein ganz anderes Bild der duchampschen Autorschaft als etwa bei De Duve, denn hier wird stark das bewusste Einsetzen von Rose als Element seiner Autorfunktion betont. Die Autorfigur selbst ist dann hinsichtlich ihrer Identifizierung wiederum vom Betrachter abhängig, wie bei Jones ausgeführt. Ich würde daher sagen, es handelt sich bei der Konstruktion „Marcel et/ou Rose“ um das bewusste Gestalten einer Autorfunktion, die Autorschaft in ihrer Wirkung unfixiert lässt, sie zu einer Funktion des Rezeptionskontextes macht. Man könnte sagen die Autorfunktion ist von Duchamp in ihrer Art so bestimmt, dass sie nicht bestimmbar ist. Sie ist so angelegt, dass der Betrachter hier ganz offensichtlich Mitautor der Autorfunktion wird, insofern als er seine Entscheidungen durch die Schwierigkeiten, die sie machen, auch wahrnehmen muss. Mit Schwierigkeiten ist hier gemeint, dass keine geschlechtliche Identität, die man dem Konstrukt Marcel et/ou Rose zuschreibt, je voll aufgeht. Es macht auf künstlerische Weise erfahrbar was Foucault in seinen Überlegungen zur Figur des Autors theoretisch beschreibt: „*[...] tatsächlich ist das was man an einem Individuum als Autor bezeichnet, nur die (mehr oder minder psychologisierende) Projektion der Behandlung, die man Texten angedeihen lässt, [...] der Merkmale, die man für erheblich hält.*“⁶³

Ein Grundanliegen von Jones ist es schließlich auch den Autor Duchamp aus seinen bisherigen – besonders im amerikanischen Diskurs – übermächtigen Identifizierungen zu lösen. Denn Duchamp wurde, wie Jones überzeugend beschreibt, in kunsthistorischen Diskursen zumeist als eine klar identifizierbare Vaterfigur stilisiert, die dann als ein legitimierender Ursprung der Postmoderne inszeniert wird.⁶⁴ Jones weist darauf hin welcher Widerspruch in dieser Besetzung der Postmoderne von Duchamp als Vater liegt, wo diese

⁶¹ Zitiert nach Jones 1994, S.154.

⁶² Jones 1994, S.XVI.

⁶³ Foucault 2007, S.214.

⁶⁴ Vgl. Jones 1994, S.XI, S.XIV-XV. Jones weist allerdings auf den Unterschied zwischen französischen und amerikanischen Diskursen hin, auf die Bearbeitung einer durchaus als sexualisiert aufgefassten Autorfunktion durch erstere. Vgl. Ebda. S.XIV.

sich doch gerade durch ihre Kritik an patriarchalen Strukturen, an männlichen Schöpfer- und Geniemythen gegenüber der Moderne absetzen möchte. Duchamp wird ironischerweise zum Urvater einer antipatriarchalen, antimaskulinen Tendenz gemacht.⁶⁵ Jones von ihr selbst geäußertes Ziel ist es, Duchamp anders für die Postmoderne zu reklamieren – man könnte sagen als eigentlich postmoderne Figur, als den Duchamp der Rose Sélavy Geste, die ihn zu einem widersprüchlichen, geschlechtlich undefinierten, schwer einnehmbaren Autor macht.⁶⁶ Man könnte das als den Versuch bezeichnen die Duchampsche Konzeption des Autors und die Konzeption des Autors Duchamp in der Kunstgeschichte in Einklang zu bringen.

Jones verweist in ihrem Buch auch darauf, dass Rose als „authored author“, als verfasste Verfasserin auf das Grundparadox der Subjektivität generell verweist.⁶⁷ Auch Duchamp selbst als ihr Verfasser ist dabei wohl durch diese Eigenschaft von Rose in seiner Verfasstheit angesprochen. Duchamp hat auch deutlich gemacht, dass er sich seines eigenen „Verfasst-Seins“ in seiner Identität als Marcel Duchamp durchaus bewusst war. „[...] *man can never expect to start from scratch; he must start from ready-made things like even his own mother and father*“, äußerte er in einem Interview mit Katharina Kuh.⁶⁸ Duchamps Umgang mit seiner Identität, seiner Autorfunktion spricht nicht von voraussetzungslosem Sein und Schaffen, aber unter den spezifischen Umständen, die zum Teil schon in der Einleitung erwähnt wurde, zum Teil noch genauer zur Sprache kommen werden, war es ihm möglich (und er dazu veranlasst) diese Identität, diese Autorschaft durch die Figur der Rose grundsätzlich zu erweitern.

2.8. „R. MUTT“ ALS AUFLÖSUNG, „ROSE SÉLAVY“ ALS SETZUNG

Schon beim berühmten *Fountain* von 1917 (Abb.7) wurde das Thema der Autorschaft berührt. Bekanntlich hatte Duchamp zur ersten Ausstellung der Society of Independent Artists in New York ein Pissoirbecken eingereicht, das mit einer handschriftlichen Signatur von „R.Mutt“ versehen war. Das provokante Werk wurde entgegen der Maxime der Gesellschaft, keine Jury und keine Preise zuzulassen, abgelehnt.⁶⁹ Mit der Signatur des unbekannten R.Mutt hatte es keine Chance auf Ausstellung, während sein wahrer Autor Duchamp selbst Mitbegründer der Society of Independent Artists war. Die Öffentlichkeit wurde zunächst in die Irre geführt, erst viel später wurde bekannt, dass hinter „R.Mutt“ Duchamp steckte. Damit scheint diese Aktion gegen den Autoritätsfaktor des bekannten

⁶⁵ Vgl. Jones 1994, S.XIV-XV.

⁶⁶ Vgl. Jones 1994, S.XVII.

⁶⁷ Vgl. Jones 1994, S.154.

⁶⁸ Kuh 2000, S.90.

⁶⁹ Vgl. Duve 1992, S.99-100.

Künstlers gerichtet zu sein. Duchamp unterwanderte hier seine eigene Autorschaft, erprobte mit *Fountain* die Wirkungsmechanismen von Autorschaft im Kunstbetrieb.⁷⁰ Duchamp hat aber mit R. Mutt keine längerfristig wirksame Autorfigur erschaffen, worin im Vergleich mit Rose ein wesentlicher Zug letzterer offensichtlich wird. Rose ist die Konstruktion einer weiteren Autor-Figur, sie geht über die Auflösung der Vorstellung einer klar umrissenen, gleichsam natürlichen Autorfunktion und der Infragestellung ihrer Autorität hinaus, steht auch für die Schaffung einer anderen Art von Autorschaft. Rose ist so nicht nur Negation, sondern auch oder sogar vorrangig positive Setzung. Mit ihr verschwindet die Autorfunktion ja ganz und gar nicht, ist im Gegenteil schon fast hyperpräsent, drängt dabei aber – und das ist der wesentliche Unterschied zum früheren Konzept von Autorschaft – selbst mit ins Spiel der Interpretation.

2.9. AUTOFIKTION STATT AUTOPORTRAIT

Zum Bearbeiten der Zusammenhänge die sich bezüglich Autorschaft bei Rose Sélavy ergeben, gehört auch die Frage in welchem Verhältnis sie zur Gattung des Selbstportraits steht, als des Typus von Portrait bei dem grundsätzlich von einer Gleichsetzbarkeit seines Verfassers mit der in ihm manifest werdenden Autorfigur ausgegangen wird.

Ist Rose also ein Selbstportrait Duchamps? Die Fotos wurden von Man Ray aufgenommen, doch Duchamp kann hinsichtlich ihrer Konzeption sicher auch als ihr Autor gelten, da die Figur der Rose zum Zeitpunkt ihrer Visualisierung ja bereits als Name und Signatur existierte. Die Fotos zeigen Duchamp in einer Rolle, als Rose Sélavy, doch deshalb sind sie als Selbstportraits nicht disqualifiziert. Im Gegenteil, Selbstportraits in anderen Rollen haben eine lange Tradition. Dieser Typus geht in die Spätrenaissance und die Barockzeit zurück. Bereits hier kam es nicht nur zu klar positiv besetzten Identifizierungen, wie etwa mit Heiligen und Helden, sondern es gab auch bizarre Formen des „Selbstbildnis in anderer Gestalt“, wie zum Beispiel die Wahl der Rolle der Medusa, oder des enthaupteten Goliath bei Caravaggio.⁷¹ Die Wahl einer solchen Identifikationsfigur kann nach Calabrese als Mittel gesehen werden um sich gegen die herrschenden Normen zu stellen⁷². Insofern als zu Duchamps Zeit weibliches Künstlertum noch die klare Ausnahme war, kann man in der Figur der Rose doch eine Spur dieser spezifischen Tradition entdecken. Calabrese beschreibt, dass „in der Barockzeit die Tendenz aufkommt, die eigene Identität durch ein „Anderssein“

⁷⁰ Für eine ausführliche Interpretation von *Fountain* siehe das Kapitel „Given the Richard Mutt Case“ in De Duve 1996, S.89-143.

⁷¹ Vgl. Calabrese 2006, S.110.

⁷² Vgl. Calabrese 2006, S.110.

zum Ausdruck zu bringen. Das sich zeigende Subjekt zerlegt sich gleichsam in mehrere Personen und verwandelt sich nach und nach in jene, welche die bevorzugte Maske darstellte, die gewünschte Projektion.“ In der Regel, so Calabrese, „liebten die Künstler das Abweichende.“⁷³ Damit wird aber auch schon Duchamps Abweichung von diesen Bildern der Abweichenden klar. Denn Rose, mit ihrem eigenen Namen, der auch an anderen Stellen auftaucht, ihrer Funktion als Autorin, erscheint als eine eigene Figur, die nicht die vorab existente, als authentisch präsentierte Identität Duchamps mit ihrem Anderssein aufladen soll. Rose dient nicht dazu Duchamps eigentliche, wahre Identität zu projizieren, vielmehr stellt die simultane Existenz der beiden Autor-Figuren Marcel und Rose die Vorstellung von der einen wahren Künstleridentität in Frage. So sind die Fotos von Rose eher Autorportrait als Autoportrait.

Künstlerselbstportraits stehen allerdings tendenziell immer zwischen den Polen von Authentizität und Fiktion. Auseinandersetzung mit dem Selbst, Ausdruck des Selbst sind ein mögliches Ziel des Selbstportraits, Selbstinszenierung, ein Hinausgehen über das bereits existierende Ich das andere. Rose steht hier dann definitiv auf der Seite der Fiktion, insofern als sie, wie beschrieben, weniger das Anliegen widerspiegelt eine existente Seite Duchamps zu zeigen als vielmehr eine neue erst durch ihr Bild herzustellen. Rose entspricht weniger einem Portrait des existierenden Duchamp als dass sie dem Bild von Duchamp eine wesentliche Facette hinzufügt. Sie ist so gesehen nicht Abbild sondern Additionsbild.

Bei Duchamp lässt sich auch anhand anderer Werke ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber der Repräsentation einer Person durch ihr Äußeres feststellen. So wählte er etwa für den Katalog der Surrealisten-Ausstellung von 1942 als sein Portrait das Foto einer älteren Frau, das dann auch als *Compensation Portrait* (Abb.8) firmierte. Ein spätes Selbstportrait (Abb.9) ist als Schattenriss gestaltet und 1964 schreibt er in *Signatur-Selbstportrait* an Stelle eines visuellen Abbildes seinen Namen auf die Leinwand.⁷⁴ Diese Skepsis gegenüber Selbstrepräsentation berührt eine zentrale Vorstellung, die seit der Antike mit dem Portraitieren verbunden ist. Zahlreiche Theorien sahen eine Verbindung zwischen dem physischen Erscheinungsbild eines Menschen und seiner Seele. Das Gesicht galt als Spiegel des Geistes.⁷⁵ Jedes Portrait, das auf Ähnlichkeit beruht, ist letztlich offen für eine Interpretation die vom Äußeren auf eine innere Wirklichkeit des Abgebildeten schließt. Duchamps Selbstportraits zeigen eine Ablehnung dieser physiognomischen Repräsentation des Selbst, verweigern die Möglichkeit einer derartigen Auslegung. Nur bei Roses Foto lässt

⁷³ Calabrese 2006, S.115.

⁷⁴ Vgl. Calabrese 2006, S.353.

⁷⁵ Vgl. Syson 1998, S.10.

Duchamp Ähnlichkeit zu, vielleicht weil es durch den Kontext sichergestellt scheint, dass in Rose nicht seine tiefere Wahrheit gesehen wird – sie ist ja zu dem Zeitpunkt als die Fotos entstehen bereits als eine zweite Autor-Figur etabliert. Auch ist die Ähnlichkeit hier unumgänglich um Rose und Marcel miteinander zu identifizieren und so Roses volle Wirksamkeit für sein Werk überhaupt erst zu ermöglichen. Zugleich hat Duchamp seine Physiognomie teilweise durch jene der damaligen Geliebten Picabias ersetzt. Diese ließ Rose ihre Arme, außerdem wurden die Fotos teilweise retuschiert. Da, wo er äußere Ähnlichkeit zugelassen hat, ist sie also gerade ein Störelement und wird daher zugleich auf ein Minimum reduziert. Dem Bild, das er von sich zeigen möchte ist sie unzuträglich, seine körperliche Verfasstheit ist gerade nicht dessen selbstverständlicher Überträger. Er muss seine Physiognomie sogar zurücknehmen, da sie die Figur, die er darstellen will, durch ihre grundsätzlich Identifikation mit Männlichkeit, sabotieren würde.

Es gibt schließlich auch Selbstportraits, die man als Selbstportraits durch einen Ideolekt bezeichnen kann.⁷⁶ Gemeint ist damit das Evozieren der Künstlerpersönlichkeit durch ihren malerischen Stil, verstanden als einer individuellen Sprache. Für Duchamp kann man hier tatsächlich über seinen verbalen Ideolekt nachdenken angesichts all der Sprachspiele, Wortwitze, und Texte in seinem Werk und dem Umstand, dass er das Malen relativ früh in seiner Karriere aufgegeben hatte, und wie erwähnt gegen die künstlerische Handschrift gearbeitet und Stellung bezogen hatte. Steckt dafür ein Selbstportrait in seiner speziellen Art mit den französischen Liaisonen zu tricksen, den Gleichklang von Wendungen mit unterschiedlichster Bedeutung auszunützen, Englisch und Französisch mit- und gegeneinander spielen zu lassen? Dazu kann einem einfallen, dass es eine Art Selbstportrait Duchamps gibt, auf dem „with my tongue in my cheek“ steht. (Abb.10) Dieses kann man als eine Art indexikalisches Selbstportrait bezeichnen, da darin ein direkter Gipsabdruck seiner Wange integriert ist. Damit wären wir eigentlich bei einer Zeichenart die möglichst nah am Bezeichneten gewählt ist, bei einer Zeichenart die Authentizität vermittelt. Diese scheint aber nur gewählt um dann die Zunge in der Backe zu haben, was zu Verzerrung, zu einem nicht sehr repräsentativen Abbild führt. Auch verdeckt der Abguss die gezeichneten Linien. Und die Zunge ist natürlich der Muskel mit dem wir unsere Worte bilden, ist Teil unseres Sprechens. „Tongue-in-cheek“ bedeutet ja auch „ironisch“. Spielt Duchamp hier also auf seine eigene Sprache, seinen Ideolekt, an, als dem, was mehr von ihm erzählt als jegliche visuelle Wiedergabe? Jedenfalls handelt es sich hier um eine Art „Selbstdarstellung durch

⁷⁶ Vgl. Calabrese 2006, S.370.

den ironischen Umgang mit der Kategorie des Selbstportraits.“⁷⁷ Es ist, als ob er uns sagen würde, wir könnten doch nicht im Ernst ein konventionelles Selbstportrait von ihm erwarten und uns damit an seine uns immer auf Distanz haltende Konzeption von Autorschaft erinnern. Sehr viele der duchampschen Sprachspiele sind wiederum mit Rose verknüpft, sei es dass sie darin vor kommt, sei es dass sie unter ihrem Namen publiziert wurden. So steht Duchamps Ideolekt, wie seine Varianten von „Selbstportraits“ vielleicht eher dafür, wofür auch Rose steht, nämlich das Neuerfinden von sich und/oder von etwas - wie zum Beispiel der Sprache - anstelle der Wiedergabe eines außerhalb des Werks bereits Existierenden. „*Deutlicher als mit einem Selbstportrait kann man wohl nicht sagen „ich bin hier,“*“ schreibt Calabrese im Schlusswort zu seiner Geschichte des Selbstportraits.⁷⁸ Und in den allermeisten Fällen mag das wohl auch zutreffen, für Duchamp allerdings gilt eher, dass er mit seinen und dem Portrait der Autorin Rose, etwas sagt wie: Gerade hier bin ich nicht oder mein Nicht-Ich, das was ich außerhalb von hier nicht bin, ist hier.

⁷⁷ Vgl. Calabrese 2006, S.377.

⁷⁸ Vgl. Calabrese 2006, S.379.

3. SUBJEKTKONZEPTION BEI DUCHAMP – „ROSE SÉLAVY UND MARCELAVY“

Während ich im vorigen Kapitel die Ergebnisse von Duchamps Eingriffen in die Konzeption seiner Autorschaft zu beschreiben versucht habe, möchte ich hier die Frage nach Duchamps Praxis stellen, nach der Perspektive des Verfassers auf seine eigene Autorschaft und deren Konzeption. Wo gibt es Ansätze, die Duchamps Vorgehensweise vergleichbar sind? In welchen Kontext kann man seine Praxis stellen, die eigene Subjektposition (insbesondere als Autorposition) zu gestalten?

Duchamps Interviews sind dabei durchaus auch als Teil seines Werks zu betrachten, sind zwar in ihrer Beziehung zu den Arbeiten Interpretationshilfe, dabei aber immer selbst schon zu interpretieren. In ihnen ist nicht ein Einblick ins authentische Individuum Duchamp zu sehen, sondern vielmehr strategische Aussagen eines seine Autorschaft inszenierenden Verfassers, der für den Kommentierenden also nur als die konzipierte Autorfigur greifbar ist. Dennoch ergibt sich im ersten Moment eine Missstimmigkeit mit dem vorhergehenden Kapitel wenn nun Aussagen Duchamps sehr zentral behandelt werden – wie auch im folgenden Kapitel mit dem Hereinnehmen biographischer Elemente⁷⁹. Allerdings, auch wenn Duchamps Werke, ähnlich wie Barthes' und Foucaults, den Verfasser und sein Leben möglichst außen vor halten wollen und ich das in dieser Arbeit zu behandeln versucht habe, so heißt das nicht das ich mich einer dementsprechenden Methodik voll unterwerfe und völlig auf diese Interpretationswege verzichte. Ich hoffe dabei, dass diese so eingesetzt sind, dass sie den Diskurs Duchamps in diesem Text nicht eindimensionaler, sondern mehrdimensionaler erscheinen lassen.

3.1. ANTIKE UND MODERNE LEBENSKUNST

*„[...] da ich nicht glaube, dass die von mir geleistete Arbeit in Zukunft für die Gesellschaft irgendwie von Bedeutung sein wird, habe ich, wenn sie so wollen, beschlossen, mein Leben zu meiner Kunst zu machen – die Kunst zu leben zu praktizieren. Jede gelebte Sekunde, jeder Atemzug ist ein Kunstwerk, das nirgendwo seinen Ausdruck findet, das weder visuell noch zerebral erkennbar ist, dass vielmehr eine Art unausgesetzten Hochgefühls darstellt“.*⁸⁰

⁷⁹ Es wird dabei allerdings auch versucht werden diese biographischen Elemente insofern zu behandeln, als sie in größere Diskurse und geschichtliche Ereignisse eingebettet erscheinen.

⁸⁰ Cabanne 1972, S.109.

Diese Aussage Duchamps aus 1966 erinnert stark an Überlegungen Michel Foucaults, wie diese aus 1983: „Vor allem fällt mir auf, daß Kunst in unserer Gesellschaft etwas geworden ist, was nur die Gegenstände, nicht aber die Individuen und das Leben betrifft. [...] Doch warum sollte nicht jeder einzelne aus seinem Leben ein Kunstwerk machen können?“⁸¹. Und: „Unsere Gesellschaft bewahrt kaum eine Erinnerung daran, dass das entscheidende Kunstwerk, um das man sich bemühen, der entscheidende Bereich, auf den man ästhetische Werte anwenden muss, man selbst, das eigene Leben, die eigene Existenz ist.“⁸²

Doch was genau meint der Begriff Lebenskunst eigentlich? Lebenskunst war in der Antike in der Philosophie beheimatet, war deren eigentliches Ziel. Die theoretische Arbeit sollte die Lebensführung anleiten, welche insbesondere bei den Stoikern zu einer Stärkung des Selbst gegen die Stürme des Lebens führen sollte. Die in den verschiedenen Schulen übereinstimmenden Merkmale waren der asketische Umgang mit Lüsten, das Ziel der Erlangung von Autarkie und Eudaimonie (Glückseligkeit), außerdem die besondere Bedeutung der Freundschaft, wie die Vorbereitung auf den Tod.⁸³

Zu allen diesen Elementen ließe sich tatsächlich – wenn auch im Bewusstsein, dass dies unsicheres Terrain betreten heißt – ein Verweis zu Duchamps Werk, beziehungsweise seiner Selbstgestaltung in Interviews und im Alltag machen. Für die Askese stünde *The Bride stripped bare by her bachelors, even* (Abb.11), oder kurz *Das große Glas*, das Werk an dem er neun Jahre von 1915 bis 1923 arbeitete, und dessen Hauptfiguren Braut und Bräutigam bekanntlich nicht zusammen kommen können.⁸⁴ Für die Autarkie stünde „*Die Schachtel im Koffer*“, ⁸⁵ (Abb.12) als das jederzeitige Aufbrechen-Können mit dem eigenen Werk, für die Glückseligkeit obiger Kommentar über das konstante Hochgefühl, wie auch der wiederholte Eindruck seiner Zeitgenossen, dass er ein außerordentlich gutes Leben führte.⁸⁶ In Bezug auf die Freundschaft könnte man auf verschiedene Stellen im Interview mit Pierre Cabanne verweisen, in denen er die Motivation für sein Handeln oftmals mit

⁸¹ Schmaus 2000, S.257.

⁸² Schmaus 2000, S.327.

⁸³ Vgl. Schmid 2004, S.181-182.-

⁸⁴ Vgl. Schwarz 1997, S.135. Das Große Glas auch nur zusammenfassend zu beschreiben würde hier zuviel Raum einnehmen. Um wirklich einen Einblick in dessen komplexe Konstruktion zu gewinnen scheint es am sinnvollsten die diesbezüglichen Kapitel bei Schwarz zu konsultieren. .

⁸⁵ Die *Schachtel-im-Koffer* (*Boîte en valise*) ist eine Sammlung von Miniaturversionen seiner Werke, die jeweils in einer Schachtel zusammengefasst waren, hergestellt von Duchamp in der Zeit zwischen 1938 und 1942. Siehe hierzu Cabanne 1973, S.121; und Schwarz 1997, S.407.

⁸⁶ Vgl. zum Beispiel Schwarz 1997, S.267.

dieser begründete⁸⁷, und zur Vorbereitung auf den Tod fällt noch das Verfassen seiner eigenen Grabinschrift ein, „C’est toujours les autres qui meurent“⁸⁸, sowie die Planung des nach seinem Ableben eintretenden Schocks in Form einer neuen bis dahin geheim gehaltenen Arbeit, *Etant données*,⁸⁹ womit er auch seinen eigenen Abgang noch selbst inszenierte. Duchamp mit antiker Philosophie in Verbindung zu bringen ist vielleicht weniger absurd als es im ersten Moment erscheinen mag. Immerhin hat er sich in einem Gespräch mit Arturo Schwarz positiv über Pyrrho von Ellis geäußert. Thomas McEvelley baut hier eine Verbindung mit Duchamps Interesse an einer Haltung der Indifferenz - also der Kultivierung von Unabhängigkeit, des Verhinderns jeglicher Vereinnahmung – auf.⁹⁰

Diese antike Lebenskunst untersuchte Michel Foucault in seinem Spätwerk und entwickelte zugleich ein eigenes Verständnis einer modernen Lebenskunst, einer Ästhetik des Selbst. Dabei gibt es eine recht große Differenz zwischen der antiken Lebenskunst, die Foucault erforscht, mit ihrer zwar zwanglosen Praxis, aber ihrem Kreisen um Ratschläge und Rezepte für eine gute Lebensführung und dem was Foucault insbesondere in seinen Vorwörtern und Aufsätzen immer wieder anspricht (beziehungsweise umsetzt), nämlich einer experimentelleren, gleichsam aktualisierten Form der Lebenskunst, in der es um den Versuch einer freien Gestaltung der eigenen Position als Handelnder und Sprechender geht.⁹¹ Diese Lebenskunst meint nicht mehr einen auch nur leicht normativen Diskurs, sondern ein Experimentieren. Sie meint die Übernahme multipler Identitäten (beziehungsweise die Übernahme einer multivokalen Identität) durch ein Subjekt in Bezug auf seine Autorfunktion. Foucault erklärte: „[...] *on doit se former une identité à travers laquelle se lit toute une généalogie spirituelle. Dans un chœur, il y a des voix hautes, basses et moyennes, des timbres d’hommes et de femmes: “Aucune voix individuelle ne peut s’y distinguer; l’ensemble seul s’impose à l’oreille [...]*“⁹²

Man kann sagen, dass die Autor-Funktion „Marcel et/ou Rose“ diesem Konzept doch nahe steht, insofern als ein Schreiben über den einen Teil ohne Erwähnung des anderen immer unvollständig wäre. Rose ist der Ästhetik der Existenz, dieser experimentellen

⁸⁷ Vgl. Cabanne 1973, S.84 u. S.166.

⁸⁸ Es sind immer die anderen die sterben.

⁸⁹ Für Genauerer zu dieser Arbeit, einer Installation bei der der Betrachter auf eine nackte weibliche Figur blickt siehe Jones 1994 S.191-204.

⁹⁰ Vgl. McEvelley 1988, S.120-127.

⁹¹ Diese Unterscheidung zwischen antiker Selbstsorge und moderner Lebenskunst folgt der Untersuchung von Marion Schmaus; für einen genaueren Einblick in diese siehe daher Schmaus 2000, S.257-379.

⁹² Schmaus 2000, S.376.

Form der Lebenskunst insofern zuzuordnen, als sie der Versuch Duchamps ist sich - in seiner Autorschaft - auch eine weibliche Form zu geben und damit in der Mischung von „Marcel und/oder Rose“ unbekanntes Terrain zu erobern. Sie ist Gestaltung der eigenen Subjekt-Position in Beziehung zur Öffentlichkeit. Das Aufbrechen einer eindeutigen und in ihrer Identität quasi natürlich vorgegebenen Subjektposition, wie wir es insbesondere in der Analyse von Rose durch Amelia Jones kennen gelernt haben, fällt genau in das Feld der foucaultschen Lebenskunst als des Versuchs die Identität mit der gesprochen, mit der etwas veröffentlicht wird, selbst zu wählen. Respektive entspricht Duchamps Strategie noch genauer jener von Foucault anvisierten, wenn Identität so gewählt wird, dass sie unbestimmbar, nicht eindeutig festlegbar wird und damit einerseits den Diskurs tendenziell freisetzt – indem er nicht mehr eindeutig auf ein bestimmtes (zum Beispiel männliches) Subjekt rückbeziehbar ist – und andererseits dem Verfasser selbst damit als realem Individuum Freiraum verschafft, da eine Distanz zwischen Verfasser und Werk, zwischen Verfasser und Autorfigur präsent gemacht ist.

Diese Lebenskunst ist also im Schreiben, im Werk, in der Kunst situiert. Dabei ist sie aus der Perspektive des sie versuchenden Individuums auf sein Leben bezogen und letztlich an der Schnittstelle zwischen Kunst und Leben situiert. Rose ist eindeutig mehr als ein dem Autor Duchamp klar untergeordnetes Werk, identifizierte sich ihr Verfasser doch umgekehrt mit ihr, wenn er etwa Briefe mit „Marcelavy“ unterzeichnete – womit er in ein privates Schriftstück die Konstruktion seiner öffentlichen Persona herein holte, sich auch hier humorvoll stilisierte.⁹³

Was ich also hier zu unternehmen versuche ist Duchamp, und zwar jene Autor-Funktion „Marcel et/ou Rose“ an die Idee der Lebenskunst anzuknüpfen, als eine künstlerische Ausformung mit großer Ähnlichkeit zu Foucaults Theorie. Immer wieder ist in Bezug auf Duchamps Werk, mit Blick auf die Figur der Rose, über die Auflösung von modernen Vorstellungen von Subjekt und Autorschaft, geschrieben worden. Es geht mir hier darum zu hinterfragen ob in der Konstruktion „Marcel et/ou Rose“ nicht ebenso sehr die andere Seite postmodernen Nachdenkens über Subjektivität und Autorschaft aufzufinden ist, nämlich der Versuch eine anderer Form von Subjekt, insbesondere in der Autorfunktion zu

⁹³ Vgl. Duchamp 2000, S.121. Es kommt hier auch zu der kuriosen Situation, dass sein Name nun suggeriert, er habe Rose geheiratet und diesen von ihr übernommen, was angesichts seines Junggesellenideals und der damals wohl noch völlig üblichen Übernahme des Namens des Mannes durch die Frau eine doppelte Irritation darstellt. Wobei mit Bezug auf sein Junggesellendasein zu sagen ist, dass die Verheiratung mit der eigenen Kunst zu diesem auf den zweiten Blick durchaus stimmig ist.

gestalten, das Suchen nach Strategien mittels derer das Individuum in der Konstruktion seiner eigenen Subjektposition eingreifen kann.

Die Möglichkeit dieses Eingreifens eines individuellen „Agenten“, wie ja etwa auch Amelia Jones sie für Duchamp konstatiert, ist mit Rose geradezu exemplarisch vorgeführt. Und meine Überlegungen in diesem Kapitel nehmen ihren Anfang in der Annahme, dass es konsequent, ja wichtig ist, nicht nur das Ergebnis dieser Eingriffe zu interpretieren, sondern sich mit der Praxis selbst auseinanderzusetzen, ihr einen Kontext in ähnlichen Versuchen zu geben.

So sehe ich in Rose eine Setzung im Sinne der Lebenskunst, eine Form individueller Selbstgestaltung. Hier kommt es zum Spiel mit und der subversiven Aneignung von vorhandenem Identitätsmaterial, um daraus eine Neuerfindung der Subjekt- und Autorposition zu gewinnen. Duchamp hat von seinem Tun, und zwar genau insofern als es direkt auf ihn selbst bezogen war, als Spiel gesprochen, wie schon in der Einleitung zitiert: „[...] *I was really trying to invent, instead of merely expressing myself. I was never interested in looking at myself in an aesthetic mirror. My intention was always to get away from myself, though I knew perfectly well that I was using myself. Call it a little game between „I“ and „me“*“⁹⁴. Vielleicht kann man hier ergänzen *„I was really trying to invent [m y s e l f], instead of merely expressing myself [...]“*. Spricht er hier nicht nur davon etwas zu erfinden, sondern eben sich selbst? Ich füge hier nochmals so viele Verbindungslinien ziehende Zitate Foucaults an: *“Eine Arbeit, die nicht zugleich ein Versuch ist, das, was man denkt und sogar, das, was man ist, zu ändern, ist nicht sehr amüsant.“*⁹⁵ Und: *„Das Wichtigste im Leben und in der Arbeit ist, etwas zu werden, das man am Anfang nicht war.“*⁹⁶

Es geht in der Ästhetik der Existenz eben nicht um Selbsterkenntnis im cartesianischen Sinne; das Ziel ist nicht Selbstvergewisserung. Auf die Frage Pierre Cabannes *„Aber Sie glauben doch wenigstens an sich selbst?“*, antwortete Duchamp mit *„Nein.“*, und weiter *„Ich glaube nicht an das Wort „sein“. Der Begriff „Sein“ ist auch so eine menschliche Erfindung. (...) 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. Man kommt ja im allgemeinen gar nicht auf den Gedanken, nicht an das Wort „ich bin“ zu glauben, nicht wahr?“*⁹⁷ Kann man hier vielleicht vermuten, dass

⁹⁴ Kuh 2000, S.83.

⁹⁵ Schmaus 2000, S.288.

⁹⁶ Schmaus 2000, S.288.

⁹⁷ Cabanne 1972, S.138.

Duchamp die Wirklichkeit eher als ein „ich verwandle mich?“ gesehen hat, sein Ich als etwas das nicht einfach da war, sondern das es beständig zu konstruieren galt?

Walter Arensberg, Duchamps wichtigster Sammler und Unterstützer, sagte über Duchamp, dass er eine neue Art Autobiographie erfunden habe, „eine Art Autobiographie in Gestalt einer Marionettenaufführung.“ Für ihn war Duchamp zum Puppenspieler seiner eigenen Vergangenheit geworden.⁹⁸ Eigentlich ist es wohl richtiger den Begriff der Autobiographie für Duchamp überhaupt zu ersetzen. Was Duchamp nämlich gemäß meiner Auslegung betreibt, sollte dann eher Autofiktion heißen - Autofiktion erstellt durch eine Autorfiktion. Die Konstruktion seiner selbst als (öffentliches) Subjekt kommt durch das aktive Erfinden seiner Autorfigur zu Stande.

Die Überlegung, dass die philosophische Lebenskunst, die in der rationalisierten und arbeitsteiligen Moderne verschwand, in den künstlerischen Avantgarden der Moderne Asyl findet, wieder belebt wird, äußert etwa auch Wilhelm Schmid, ein deutscher Gegenwartsphilosoph, der sich intensiv mit der Thematik der Lebenskunst befasst.⁹⁹ Auch auf Duchamp als Vertreter der Lebenskunst kommt Schmid in seinem Aufsatz zu sprechen, jedoch mit Bezug auf die Readymades. Im Kunstschaffen als einem Akt des minimalen Eingriffs, in der Auflösung des herkömmlichen Werkbegriffs sieht Schmid einen Ausdruck der Lebenskunst als Experimentieren.¹⁰⁰ Ich dagegen sehe in Rose den viel direkteren Anknüpfungspunkt für das Thema der Lebenskunst bei Duchamp.

Das postmoderne „plurale Identitätsideal“ sieht etwa auch Wolfgang Welsch in Werken der Kunst vorgeführt.¹⁰¹ Bei ihm fehlt Duchamp allerdings völlig und so möchte ich Duchamp hier einreihen als eine frühe Variante pluraler Rollengestaltung. Was hier nebenbei deutlich wird ist, dass Duchamp lange Zeit sehr dominant in Bezug auf seine Readymades diskutiert und dass er eben als eindeutige Vaterfigur stilisiert wurde, die Figur der Rose, wie andere Elemente seines Werks, dagegen weniger beachtet blieben und damit vielleicht eine derartige Auslassung erklärbar ist. Als der alte, übermächtige Duchamp eignete er sich nicht zum Exponenten eines derartigen Konzepts multipler Identität.

⁹⁸ Vgl. Tomkins 1999, S.369. Arensberg spielt hier vermutlich auch auf Duchamps zahlreiche Interviews an, seine beständige Selbstkommentierung. Auch als Marcel Duchamp auftretend war er beständig am Konstruieren seiner Autorfunktion.

⁹⁹ Vgl. Schmid 2004, S.184.

¹⁰⁰ Vgl. Schmid 2004, S.192.

¹⁰¹ Vgl. Welsch 2003, S.168-200.

3.2. „ÄSTHETIK DES SELBST“ und „SELF-FASHIONING“

Erwähnenswert ist hier die Differenz zwischen dem Begriff der „Ästhetik des Selbst“ und jenem, von Greenberg für die Selbstgestaltung der Renaissance-Schriftsteller eingeführten, des „Self-Fashioning“.

Als „Self-Fashioning“ beschrieb er ihr Konstruieren ihrer öffentlichen Position, in dem es im Wesentlichen immer darum ging sich nach einem oder innerhalb eines gesellschaftlich anerkannten Identitätsmusters zu gestalten (oder zumindest nie offen in Opposition zu diesem zu erscheinen). Ihre Selbstgestaltung fand unter enormen Druck statt, alle diese Künstler standen in Verbindung zu und/oder Beobachtung durch den königlichen Hof. Wie der Begriff „Self-Fashioning“ schon andeutet, schreibt Greenblatt über eine Zeit, in der das Leben in der Gesellschaft stark als das Spielen einer Rolle, als das Modellieren und Tragen einer Maske in einem Bühnenstück erschien, allerdings einem Stück in dem das Blut dann doch ganz echt war. Von den in Greenblatts Untersuchung vorgebrachten unzähligen damals herrschenden Parametern für die Konstruktion einer akzeptablen Identität sei hier nur ein spezieller herausgegriffen, da er uns später noch einmal interessieren wird. Für das männliche Subjekt, bringt man es in eine knappe Form, war die Frau und ihre als unkontrollierbar empfundene Sexualität die Gegenfolie, gegen die sich der Mann in moralischer Festigkeit auszuzeichnen hatte. Ehe und Familie, als Institutionen auf die das Funktionieren der Gesellschaft angewiesen war, mussten als Werte hochgehalten werden, weshalb, neben anderen Gründen, Lust mit ihrer Gefahr des Ehebruchs als extrem bedrohlich galt, immer schon verdächtig war.¹⁰²

Die komplexen und zum Teil doch auch nahe an das Sprengen des Akzeptablen, das Offenlegen und Ablehnen der herrschenden Zwänge kommenden Strategien der Schriftsteller im Erschreiben ihrer eigenen und der Identität ihrer Figuren zu besprechen, ist hier nicht der Ort. Es ergäben sich bei genauerer Untersuchung aber vermutlich Analogien Duchamps zu einem bestimmten Autor, nämlich Marlow, in dessen Werk Selbstbenennung, die Ablehnung von Familie, und der Zwang seiner Protagonisten sich im Autorisieren ihrer selbst ständig zu wiederholen¹⁰³ stark an duchampsche Muster erinnern. Duchamp hat ja in der bereits erwähnten *Schachtel-im-Koffer* nochmals zahlreiche seiner Werke in Miniaturausgaben wiederholt – wohl das prägnanteste Beispiel seiner Selbstreferentialität. Natürlich ist auch die Frage berechtigt worin der Sinn liegt einen französisch-amerikanischen Künstler des Zwanzigsten Jahrhunderts mit englischen

¹⁰² Vgl. Greenblatt 2005, S.239-252.

¹⁰³ Vgl. Greenblatt 2005, S.212-213.

Renaissance Schriftstellern und ihrem Self-fashioning in Verbindung zu bringen. Allerdings wird sich noch zeigen, dass manche der sie bewegenden Themen auch für Duchamp noch eine Rolle gespielt haben.

Wie weit von den damals herrschenden Diskursen ist aber zunächst Duchamps offene Identifizierung mit Weiblichkeit in der Rose-Geste entfernt! Das Möglich-Sein von Duchamps Experimenten, das Überschreiten der sozial normierten Grenze zwischen Mann und Frau zeigt möglicherweise auch den in der Zwischenzeit eingetretenen enormen Unterschied im Eingreifen von Macht in die Formierung (künstlerischer) Autor-Identitäten. In der Renaissance waren nur sehr bestimmte Identitäten sanktioniert und jegliche radikale Abweichung lebensgefährlich. Kunst war an den königlichen Hof gebunden und der religiösen Hegemonie ausgesetzt. In Duchamps Zeit sind Weiblichkeit des Mannes, Travestie, Homosexualität - alles mit Rose assoziierbare Bereiche – in der breiten Öffentlichkeit immer noch marginalisiert. Der femininisierte Mann wird immer noch als abgewertete Gegenfolie starker männlicher Identität herangezogen.¹⁰⁴ Man kann daher vermuten, dass seine für damalige Verhältnisse noch immer höchst exzentrische Identifizierung ihm völlig sanktionsfrei, folgenlos, auch nur möglich war als künstlerische Strategie, nicht als alltäglich gelebte Realität. Es kann so unterstellt werden, dass mit dem Sanktionsfrei-Bleiben der Rose-Geste die Differenz des Maßes an Autonomie von Kunst zwischen Renaissance und Moderne angedeutet ist. Außerdem scheint mir hier auch der Wegfall der religiösen Hegemonie über die Identitätsideale als Grundvoraussetzung eines Experiments wie Rose sichtbar zu werden.

Allerdings stellt sich hier auch die Frage der Publizität von Rose und inwieweit es eine relativ abgeschlossene gesellschaftliche Gruppe war, innerhalb derer ihr Bild zirkulierte.¹⁰⁵ Immerhin waren die Dadaisten mit denen Duchamp liiert war und ihr Publikum ein spezieller, kleiner Kreis. Duchamp und seine Kunst befanden sich nicht gerade im Aufmerksamkeitszentrum seiner Zeit¹⁰⁶, im Gegensatz zu den von Greenblatt besprochene Autoren, die sehr prominente, sichtbare Positionen in ihrer Gesellschaft einnahmen. Duchamps „Spiel mit sich“, seine experimentelle „Ästhetik des Selbst“, war also angewiesen auf eine spezielle Situation. Zunächst hat sie ihren Ort in der Kunst, nicht im Alltag, dazu ist sie auch als Kunst nicht extrem öffentlich gewesen. Außerdem ist Rose

¹⁰⁴ Für Genaueres zu dieser Konzeption siehe Kapitel 4.

¹⁰⁵ Von einem abgeschlossenen Kreis der Dadaisten spricht auch Hopkins. Vgl. Hopkins 2007, S.17.

¹⁰⁶ Vgl. Cabanne 1973, S.12 u. S.62 u.S.128.

eine Erfindung aus Duchamps New Yorker Zeit¹⁰⁷, und vermutlich ist hier bereits auch Urbanität ein Faktor für die Möglichkeit von Diversität. Fairerweise muss man dann auch sagen, dass das Rückwirken von Rose auf die Gesellschaft erst in einer rückblickenden Aufarbeitung von Duchamps Werk stattfand, wohingegen die Werke und mit ihnen die Identitäten der Akteure Greenblatts in direktem Dialog mit den dominanten Diskursen ihrer Zeit standen.¹⁰⁸

Ist also der Begriff des „Self-Fashioning“ gar nicht zu gebrauchen um Duchamps Praxis zu beschreiben? Doch, denn auch wenn er Spiele mit sich betreibt, in seiner speziellen Situation einen relativ großen Freiraum für diese zur Verfügung hat, den er ausnützt, dabei auch provoziert, ist er natürlich nicht völlig frei vom Einfluss der Identitätsdebatten seiner Zeit. Und insofern als man unter „Self-fashioning“ nicht von Vornherein das Erstellen einer sozial akzeptablen, sondern eher einer versuchsartigen Gestaltung des Selbst, versteht, die auch offensiv auf Druck auf die Identität ihres Verfassers reagieren kann, dann ist der Begriff auch für Duchamp, auch für einen Künstler Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts durchaus sinnvoll einsetzbar. Das heißt man nimmt ihn also als rein methodischen Begriff, trennt ihn aber inhaltlich von seinem ursprünglichen Kontext in der Renaissance-Studie. Greenblatt selbst hatte ihn ja auch intendiert als Begriff für die Untersuchung der autonomen Momente in der Konstruktion von Identität, aber in Auseinandersetzung mit seinem Untersuchungsgegenstand geriet er ihm immer mehr zu einem Kürzel für die extreme Limitierung der Gestaltungsmöglichkeiten des Individuums durch soziale und ideologische Systeme.¹⁰⁹ Sicher wird es auch für Duchamp darum gehen die Dimension der Beziehung von subjektivierenden Diskursen und individueller Selbstgestaltung zu erfassen, eben etwa die Frage nach Duchamps Beziehung zu den Geschlechterdebatten seiner Zeit zu stellen, also den Rahmen seines „Self-fashioning“ zu untersuchen, ohne aber den grundsätzlichen Unterschied zwischen seiner Position und jener der Renaissancemänner Greenblatts zu vergessen.

3.3. DUCHAMPS INDIVIDUALISMUS

Ich denke man kann behaupten, dass es bei Duchamp neben, beziehungsweise nach der Auflösung vorgegebener Identitäten und Subjektpositionen, auch um so etwas wie eine Betonung von Individualität geht. Immer wieder hat Duchamp die Wichtigkeit von

¹⁰⁷ Die Bedeutung des speziellen Milieus in New York erwähnt auch Hopkins. Vgl. Hopkins 2007, S.10.

¹⁰⁸ Vgl. Greenblatt 2005, S.9.

¹⁰⁹ Vgl. Greenblatt 2005, S.3 und S.256.

Individualismus betont. Als zum Beispiel Katharina Kuh fragte „*Do you advocate an anonymous art?*“ antwortete Duchamp: „*No, I don't want an anonymous art. [...] I still believe in individualism in art.*“¹¹⁰ Er glaubte also eher an den benennbaren Einzelnen, als an ein Kollektiv, glaubte eher an eine Kunst, die in ihren Formen nicht allgemein, sondern singulär ist. Vor allem ist aber Duchamps Werk ein Beispiel für eine individualistische Haltung. Immer wieder bestand es vorrangig in der Suche nach dem, was noch nicht gemacht worden ist, nach einem eigenen Weg im Bruch mit der Tradition.

Ich glaube man sollte den Begriff des Individualismus bei Duchamp nicht einfach ausblenden, noch ihn in Zusammenhang mit ihm klar negativ besetzen. Amelia Jones etwa diskreditiert den Begriff des Individualismus in ihrer Untersuchung Duchamps vollständig.¹¹¹ Sie verbindet dabei mit dem Begriff jene Bedeutung die er als Teil einer „Ideologie vom Mensch“ hat, als Denkweise, in der das Individuum als a priori fähig gilt, Konformismen zu widerstehen, in der ihm eine voraussetzungslose Möglichkeit zur Freiheit zugeschrieben wird. Es handelt sich hier also um den Begriff des Individualismus als der Beschreibung einer - als allgemein und grundsätzlich verstandenen - Wesensart in einer Bestimmung „des Menschen.“ Und „der Mensch“ wird dabei im Sinne einer allgemeinverbindlichen Definition aller Menschen gebraucht.

Doch es gibt auch ein anderes Verständnis, einen recht anderen Gebrauch dieses Begriffes in der Alltagssprache. Mit Individualismus wird auch einfach das Beharren auf dem Singulären, das Pochen auf Einzigartigkeit bezeichnet - eine mögliche Haltung und Praxis eines einzelnen Menschen also, nicht ein allgemein gültiges Beschreibungsmodell einer uniformen Kategorie „Mensch“. Und ich denke es könnte doch wichtig sein, diesen alltagsprachlichen Begriff für Duchamp in Differenzierung zu seinem geistesgeschichtlichen Pendant in Evidenz zu halten, schon alleine um Duchamps Aussagen zum Individualismus in einen ihnen gemäßen Kontext zu stellen, und in Zusammenschau mit seinen Werken in eine fruchtbare Dynamik zu bringen. Und als Beschreibung einer Praxis gehört der Individualismus eben genau zur Frage der Gestaltung der eigenen Subjektposition, die in Duchamps Werk so präsent ist. In gewisser Weise kann man mit Individualismus genau jene Strategie beschreiben, die versucht das vorhandene Identitätsmaterial neu und überraschend zu kombinieren.

Zuletzt soll auch erwähnt werden, dass die Betonung des Individuums auch gesehen werden kann, als gegen die christliche Doktrin des Selbstverzichtes gerichtet. In der

¹¹⁰ Kuh 2000, S.90.

¹¹¹ Vgl. Jones 1994, S.5.

hellenistischen Selbstkultur etwa fügte sich zur Sorge des Einzelnen um sich auch die Freude an sich selbst hinzu - die Beschäftigung mit dem Selbst war hier auch eine Bewegung des Eros.¹¹² Das würde zu Duchamps so kryptischer Aussage über Erotismus in seinem Werk passen: Er erklärte, dieser sei „ein Mittel, um Verborgenes ans Licht zu bringen, um gewisse Dinge - nicht unbedingt erotischer Natur - die auf Grund der katholischen Religion und der gesellschaftlichen Regeln verheimlicht werden, aufzudecken und sie allen zugänglich zu machen.“¹¹³ Sind diese Dinge, die selbst nicht unbedingt von erotischer Natur sind, aber durch einen erotischen Blick, auch im Sinnes eines freudigen Blicks auf sich selbst, aufgedeckt werden, die Fragen nach der Bestimmung des Selbst und deren Akteuren? Ist das Verheimlichte die enge Definition des Menschen über sein sexuelles Begehren und der Umstand, dass sich andere der Kunst seiner Beherrschung angenommen haben, indem sie für dieses Begehren enge Identitätskonzepte gestrickt haben?

3.4. IDEALSUBJEKT VERSUS TRANSFORMATORISCHE IDENTITÄTEN

In der Literatur gibt es mit Arturo Schwarz und Lyotard zwei Pole hinsichtlich der Interpretation von Subjekt- bzw. Identitätsproblematik bei Duchamp und Roses Bedeutung für diese.

Arturo Schwarz' „The complete Works of Marcel Duchamp“ kann man als Klassiker der Duchamliteratur bezeichnen, von ihm wurde erstmals ein Catalogue raisonné erstellt und der Versuch einer integralen Interpretation von Duchamps Gesamtwerk unternommen. Während die erste Ausgabe des Buches aus den 60ern stammt, ist das Kapitel über Rose erst 1997 für die Neuauflage entstanden, knüpft aber an die vorher bereits erarbeiteten Themen und Methoden an. Schwarz arbeitet mit einer Mischung aus biographischem und tiefenpsychologischen Ansatz und einem starken Einsatz alchemistischer Theorie. Duchamp sieht er als den unbewussten Schöpfer eines Werks, in dem ein Inzestkonflikt ausgetragen wird, der zugleich mit mythologischer Bedeutung aufgeladen ist. Der Inzestkonflikt wird dabei biografisch abgeleitet aus Duchamps Beziehung zu seiner Schwester Susanne, welche laut Schwarz in seiner Kunst zur Figur der Braut wird, während Duchamp in dem sie begehrenden Junggesellen zu erkennen sei.¹¹⁴ Braut und

¹¹² Vgl. Schmaus 2000, S.360-361.

¹¹³ Cabanne 1972, S.136.

¹¹⁴ Vgl. Schwarz 1997, S.162.

Junggeselle sind bekanntlich die beiden Hauptakteure aus *The Bride stripped bare by her bachelors, even*.¹¹⁵

Inzest ist nun aber, wie Schwarz erklärt, in zahlreichen Mythologien eine Allegorie für die Wiedervereinigung der männlichen und weiblichen Teile des gespaltenen Selbst, und daher für dessen Heilung.¹¹⁶ In der alchemistischen Theorie zum Beispiel wird im Inzest, auf Grund der durch ihn vollzogenen Wiederherstellung des androgynen Urwesens, die Aufhebung der Gegensätze des Dualismus von Männlich und Weiblich möglich.¹¹⁷ Schwarz zieht auch Jung für diese Interpretation heran, der schrieb „*Only a unified personality can experience life, not that personality which is split up into partial aspects, that bundle of odds and ends which also calls itself „man“*“.¹¹⁸ Schwarz veranschlagt immer wieder das jungsche Ideal der Individuation als Ziel, auf das Duchamps Werke hinstrebe. Mit dem Individuationsprozess ist das Eingliedern möglichst großer Teile des Unbewussten ins Bewusstsein gemeint.¹¹⁹

Es geht also um die Versöhnung der Gegensätze in uns selbst, Androgynität wird in Folge als Freiheit verstanden.¹²⁰ Schwarz formuliert dies so: „*no longer to be conditioned by the pairs of opposites is equivalent to absolute liberty*“.¹²¹ In Konsequenz sieht Schwarz in der Figur der Rose die Erschaffung einer androgynen Rolle, welche den Vereinigungstrieb von Duchamps Psyche befriedige und so den Inzest unnötig mache für die Erreichung der Individuation.¹²² Die Androgynisierung mittels der Figur der Rose dient also der Neutralisierung der Inzestgefahr und damit der Befreiung von Zwang in zweifacher Hinsicht, einerseits vom in der Natur verwurzelten Triebzwang, andererseits vom zur Enthaltung zwingenden, zur Basis von Kultur gehörigen, Inzesttabu und den entsprechenden Strafandrohungen.¹²³

Schließlich zitiert Schwarz abermals Jung um festzustellen, dass das bisexuelle Urwesen ein Symbol für die Einheit der Persönlichkeit wurde, ein Symbol eines idealen

¹¹⁵ Vgl. Schwarz 1997, S.135.

¹¹⁶ Vgl. Schwarz 1997 S.i-ii.

¹¹⁷ Vgl. Schwarz 1997, S.94 u. S.116 u. S.153.

¹¹⁸ Schwarz 1997, S.101.

¹¹⁹ Vgl. Schwarz 1997, S.215.

¹²⁰ Für ein Beispiel eines weiteren Textes der Androgynität bei Duchamp eine ähnlich zentrale Stellung wie Schwarz zuschreibt, siehe Graham 2003.

¹²¹ Schwarz 1997, S.101.

¹²² Vgl. Schwarz 1997, S.113.

¹²³ Vgl. Schwarz 1997, S.192 und S.215.

Selbst, eine Art entferntes Ziel in der menschlichen Selbstentwicklung.¹²⁴ Damit wird aber vorausgesetzt, dass es nur eine Linie derselben, ein universelles, für alle gültiges Ziel gibt. Rose würde dann gleichsam eine künstlerische Strategie zur Verwirklichung eines Idealsubjekts sein, Duchamp mit ihr etwas wie dieses Urwesen zu bilden versuchen. Diese Deutung erscheint noch einem modernen Subjektverständnis verpflichtet, da es in ihr beständig um das Erreichen von Ganzheit geht und diese als möglich erachtet wird. Heute erscheint auch der universelle Anspruch (diese Ganzheit als allgemein gültiges Ziel) dahinter als problematisch.

Lyotard, der den Begriff der Postmoderne ja prägte,¹²⁵ hat Duchamp eine eigene Studie gewidmet, die 1977 erschien. Schon der Titel des Textes deutet auf dessen zentrales Moment hin: *„Les Transformateurs Duchamp“* - die Transformatoren Duchamp. Es geht also zentral um Verwandlung(en). Lyotard beschreibt die Transformation Duchamps in Rose Sélavy folgendermaßen: *„Es existiert eine Photographie von Marcel Duchamp als Frau. Monsieur Marcel projiziert sein Bild als Mlle Rose Sélavy. Das Problem liegt aber hier nicht in der Travestie, sondern in der Frage, mittels welcher Energie und welcher Transformationsdispositive (...) ein Männergesicht als Frauengesicht projiziert werden kann und umgekehrt.“*¹²⁶ Dieser Frage geht Lyotard dann nicht näher nach, wesentlich ist ihm offenbar nur sie zu stellen. Ich werde in Kapitel Fünf versuchen auf die Frage des „Wie?“ der Veränderung genau einzugehen, darauf wie es Duchamp gelingt die ihm zugeschriebene Identität als Mann zu verlassen und Weiblichkeit zu suggerieren.¹²⁷

In Bezug auf das *Große Glas* setzt Lyotard den Begriff der Junggesellenmaschine ein und erklärt deren Besonderheit folgendermaßen: *„Diese Körper, die in sich die Fähigkeit zur Umkehrung von Energie tragen, sind Junggesellenmaschinen: ihr Junggesellendasein ist nur ein anderer Name für ihre List; (...) immer wenn auf einer Seite der Wunsch nach Vereinigung entsteht, der Wille zu einem einzigen, von ein und derselben Bewegung getragenen Körper zu verschmelzen, wenn also die Absicht auftaucht, die Kräfte zu paaren oder sie zu addieren, dann greift die List der Umkehrung ein, um diese Absicht zu vereiteln und errichtet zwischen den Partnern eine dissimilierende Wand.“*¹²⁸ Worauf Lyotard hier wohl anspielt, ist die Anlegung des Großen Glases in der Art, dass Braut und Junggesellen

¹²⁴ Vgl. Schwarz 1997, S.215.

¹²⁵ Siehe: Jean-Francois Lyotard 1999.

¹²⁶ Lyotard 1987, S.27.

¹²⁷ Als Transformationsdispositive werden sich dabei Mode, Fotografie und Sprache zeigen, wogegen Körperlichkeit als Problemfeld für die Transformation erscheinen wird.

¹²⁸ Lyotard 1987, S.38.

ihren je eigenen Bereich in der oberen und unteren Glasscheibe haben und es nie zu einer Vereinigung zwischen ihnen kommen kann. Das ist wichtig für uns weil damit gesagt ist, dass Duchamp an einem Werk arbeitet, welches Dissimilation zum Ziel hat und nicht Assimilation, Addition, oder Vereinigung. Diese Überlegungen sind den Theorien Schwarz diametral entgegengesetzt in dem was sie als Ziel im duchampschen Werk ansehen. Auch Lyotard zieht dabei die Mythologie für Vergleiche heran und zeigt, dass in den Göttergeschichten die Götter Vereinigung (zwischen Menschen und Göttern) zu verhindern wissen.¹²⁹ Pointiert stehen sich also die Aussagen Lyotards, dass Menschen und Götter zusammen keine Einheit bilden, beziehungsweise bilden können oder sollen, dass sie füreinander Junggesellen bleiben und die Theorie Schwarz, es gehe bei Duchamp um den Vereinigungsdrang und seine Verwirklichung, die zu einem göttlichen, androgynen Urwesen zurückführe, gegenüber.

Was aber konkret soll also bei Duchamp dissimiliert, unterschieden bleiben - die geschlechtlichen Identitäten, Unbewusstes und Bewusstes, menschliche Unvollkommenheit oder Vergänglichkeit und die Absolutheiten von Perfektion und Unsterblichkeit? Oder erscheint ihm bei Duchamp etwas wie eine Allegorie der Praxis der Dissimilation? Steht das Große Glas also für das Einzelne, das für sich ist, und für die Verhinderung von Assimilationen, Vereinigungen ganz allgemein? Dann sollten wir für oder durch Rose nicht Androgynität sondern eine konstruierte Weiblichkeit als einen zweiten, unterschiedenen Erfahrungsraum veranschlagen. Von Lyotard ausgehend könnte man sagen, dass es im Großen Glas, wie in der Figur der Rose, um das Eröffnen unterschiedlicher Identitätsmöglichkeiten geht, und nicht um das Zusammenziehen der unterschiedlichen existierenden Identitäten zu einer einzigen Form, welche dann als eine ideelle, höher entwickelte angesehen wird. Lyotard sieht in Duchamp einen „Verteidiger der Differenz gegen die Gleichmacher,“ stellt allgemein die „Künstler gegen die Vernünftler.“¹³⁰ Dieses „gegen die Vernünftler“ bezieht sich wohl auf seine Ablehnung der Philosophie im Sinne eines Systems, das ein Modell über alle anderen herrschen lässt, also Differenz einebnet.¹³¹

Mit Lyotard geht es bei Duchamp also nicht darum die innere Wahrheit des Subjekts zu ergründen, sondern darum Räume zu eröffnen, „Räume dissimilierender Metamorphosen,“¹³² darum „Ungleiches hervorzubringen [...] Singularitäten zu

¹²⁹ Er zitiert hierfür die Diana Geschichte aus den Metamorphosen des Ovid.

¹³⁰ Lyotard 1987, S.41.

¹³¹ Vgl. Pries 1995, S.301-302.

¹³² Lyotard 1987, S.53.

erfinden.“¹³³ Es geht also, folgen wir Lyotards Denkansatz, darum Verwandlungen zu erzeugen, die das schon Dagewesene zu einem Neuen oder doch zumindest Anderen hin verändern.¹³⁴ In Lyotards Überlegungen erscheint es dabei für Duchamps Werk zweitrangig was wozu verwandelt wird, der Verwandlung selbst gilt die Aufmerksamkeit, sie ist für ihn seine Verheißung. Lyotard nennt das „*Parteinahme für die Setzung und damit gegen Vorraussetzung, Entgegensetzung und Zusammensetzung*.“¹³⁵ Es geht also weniger um die inhaltliche Beurteilung bestimmter Identitäten und ihrer Subjekte, als rein um die Möglichkeit ihrer Veränderung.

Ich fasse nochmals zusammen: Auf der einen Seite haben wir mit Schwarz eine Interpretation die für Duchamps Werk die Konstruktion eines androgynen Idealsubjekts veranschlagt, auf der anderen Seite mit Lyotard eine Auslegung, die den Prozess der Verwandlung als Dissimilation selbst als das zentrale Moment ansieht – also das Entstehen differenter Formen nebeneinander, nicht ihr Verschmelzen miteinander. Wo stehe ich nun selbst hinsichtlich dieser beiden Pole? Wohin gehört Rose für mich eher? Ich komme einmal mehr auf die Wendung „Marcel et/ou Rose“ zurück, die mir ihrem Eröffnen einer Vielheit¹³⁶ eher auf eine Diversifizierung von Identität, denn ein einzelnes Idealsubjekt zu deuten scheint. Schwarz androgynes Idealsubjekt kann mir daher nur als eine partielle Form in dieser Konstellation gelten, als eine Setzung neben anderen im Sinn der Interpretation Lyotards, womit sie aber zugleich den Status des Ideals gegen den einer Möglichkeit neben anderen eintauscht.

Rekapituliere ich abschließend noch einmal die Verbindungslinien, die sich für Duchamps Rose-Geste konstruieren lassen, so reichen sie also zurück bis in die Antike mit ihrer Tradition eines Diskurses der Selbstgestaltung, streifen sicherlich auch die von Schwarz beschriebenen alchemistische Interessen der Ausgestaltung eines androgynen (oder doppelgeschlechtlichen) Subjekts, und reichen aus seiner Zeit voraus bis zu postmodernen Ansätzen bei Foucault oder Lyotard.

Hier ergeben sich einige spannende Fragen, deren Benantwortung allerdings weit über den Rahmen dieser Diplomarbeit hinausreicht: Warum tauchen Momente einer, betonten Kultur des Selbst genau zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort auf? Wo

¹³³ Lyotard 1987, S.50.

¹³⁴ Vgl. Lyotard 1987, S.53.

¹³⁵ Lyotard 1987, S.58.

¹³⁶ Es erscheinen in ihr die Subjekte: Marcel, Rose, das Paarsubjekt Marcel und Rose, und das zweigeschlechtliche oder androgyne Subjekt Marcel-Rose.

genau liegen diese Momente in der Geschichte der bildenden Kunst – innerhalb der und über die modernen Avantgarden hinaus? Unter welchen Voraussetzungen gedeihen derartige Diskurse (in der Kunst)? Kann man inzwischen von der (post)modernen Kunst als eines neben der Philosophie und Literatur prädestinierter Orte für Selbstexperimente sprechen? Ist das Ausgestalten einer individuellen, konturierten Subjektposition, wie Flexibilität in der Identitätskonzeption mittlerweile in manchen gesellschaftlichen Zusammenhängen selbst zu einem Zwang geworden in der beständigen Forderung nach dem kreativen Subjekt, wie es etwa Andreas Reckwitz Analyse der Subjektkulturen der Moderne nahe legt?¹³⁷ Und gibt es dann künstlerische Positionen, die ihrerseits wieder darauf mit einer Strategie antworten?

¹³⁷ Vgl. Reckwitz 2006, S.28.

4. SEXUALITÄT, GESCHLECHT UND IDENTITÄT – „MARCEL ET/OU RROSE“

Duchamp erfand sich also ein Alter Ego des anderen Geschlechts. Subjektivität und Sexualität sind nun zwei so eng umschlungene Begriffe und Bereiche, dass ich hier auf ganz grundsätzliche Fragen, die Rose diesbezüglich stellt, genau eingehen möchte. Das Besinnen auf die Thematik der Selbstpositionierung des Subjekts führte auch Foucault auf das Feld des Sexuellen, des Geschlechts. In der Antike erschien ihm dieses als ein Feld unter anderen auf dem der Einzelne seine Identität formiert, während es in seiner Analyse der Moderne als dominantes, von gesellschaftlichen Mächten geprägtes Dispositiv aufscheint, das den einzelnen zu einem gleichsam hypersexualisierten Subjekt macht.¹³⁸ Die Analyse der gesellschaftlich gewachsenen Spiele der Subjektformierung bringt zutage, dass sie traditionell immer auch auf dem Feld des Sexuellen stattgefunden haben. Es ist ja auch eine im Grunde unbestrittene Erfahrung, dass wir uns selbst ganz grundsätzlich in Bezug auf die eigene und fremde Zuordnung zu einem Geschlecht und/oder einer Sexualität wahrnehmen, wie uns zugleich in Bezug auf diese Zuordnungen zu positionieren versuchen. Duchamps Schaffung einer konstruierten Identität bewegt sich nun genau in diesen Bereich hinein, welcher als ein Zentrum der Beschäftigung mit der eigenen Identität gelten kann.

4.1. „BEYOND SEX“?

Bei Lyotard findet sich ein in diesem Zusammenhang wichtiger Textabschnitt mit dem Titel „*beyond sex*“.¹³⁹ Hier setzt Lyotard seine Interpretation bei einer der Notizen Duchamps zum *Großen Glas* an, in der sexuelle Konsumation – zu der es ja im Glas nicht kommt – für die Braut als Verfall auslösend beschrieben ist. „*Lust = Verfall?*“ fragt Lyotard und antwortet, dass Lust insofern den Verfall der Frau mit sich brächte, als „*sie ihr eine Identität verleiht, die Identität „ihres“ Geschlechts, und zugleich dem Mann die Identität „seines“ Geschlechts*“.¹⁴⁰ Lyotard spricht in Folge von der „*Megamaschine der Reproduktion*“, in die das Ganze dann münden würde. Angesprochen ist hier das Zweckdenken im Sinne der Arterhaltung, das letztlich auch hinter dem sozialen Druck zu klar definierten geschlechtlichen Subjekten und ihrer Zusammenführung in heterosexuellen Paaren stehen kann. Gerade zur Zeit Duchamps gab es angesichts der Bevölkerungsdezimierung durch den Ersten Weltkrieg ja durchaus einen gesellschaftlichen Druck Kinder zu zeugen.¹⁴¹ Hier ist man auch sofort an Duchamps

¹³⁸ Vgl. Schmaus 2000, S.293.

¹³⁹ Vgl. Lyotard 1987, S.80-83.

¹⁴⁰ Lyotard 1987, S.80.

¹⁴¹ Vgl. Hopkins 2007, S.80.

Verständnis der Familie als normierende Institution erinnert.¹⁴² Lyotard deutet also eine Ablehnung Duchamps gegenüber Zwang ausübender, gesellschaftlich kodierter Sexualität an. Zugleich ist aber, so Lyotard, *„das, was man für die Sexualität hält, ein Prinzip der Dissimilation.“*¹⁴³ Sexualität wird also im Sinne der Vielfalt der möglichen Lüste als Kreativitätsressource, als Quelle von Unterschiedlichem statt der Reproduktion des Immergleichen gesehen. Ist damit aber gemeint, dass sie viele unterschiedliche Identitäten beziehungsweise Subjekte hervorbringen kann, viel unterschiedlichere als das was mit zwei Identitätsräumen abgedeckt wird, oder sollen diese diversen möglichen Lüste gar nicht mehr als Referenz einer Identität, auch nicht im Sinne diversifizierter Möglichkeiten, dienen? In Bezug auf die Verwandlung von Marcel in Rose gilt für Lyotard wohl letzteres, schreibt er doch: *„Indem er sich über die Bedeutung, die dem Unterschied der Geschlechter zugemessen wird, hinwegsetzt [...] geht er darüber hinaus, „beyond sex“.*¹⁴⁴ Die Erfindung von Rose könnte man mit Lyotard also so verstehen, dass mit ihr in etwa deklariert wird: Es ist nicht wichtig ob ich ein Mann oder eine Frau bin, mein eigentlicher Identitätshorizont liegt gänzlich anderswo. Handelt es sich hier also um eine Konstellation in welcher der Sexualität, wie dem Geschlecht als Bestimmungsmoment des Subjekts eine Absage erteilt wird?¹⁴⁵

*„Das Geschlecht (...) ist ein Erzeugnis der Identifikation, eine Akte der Polizei der Wünsche: genau das, was die Construzione legittima aus den Räumen der Leidenschaften macht.“*¹⁴⁶ Mit der „Construzione legittima“ spielt Lyotard wohl auf das Denken in klaren Regeln, das Verstehen der Dinge aus einer als einzig wahr erachteten Perspektive, an, auf die Vorstellung von zwei natürlichen Geschlechtern, und nur einer Art legitimer Sexualität. Für Lyotard gerät eine derartige geschlechtliche Identifikation nun ins Wanken wenn bei Duchamp die Wendung *„Marcel Duchamp et/ou Rose Sélavy“* auftaucht. Er fragt: *„Wenn Mann, dann Nicht-Frau: aber wenn Mann und/oder Frau, was dann?“*¹⁴⁷

Ist dann mit der Doppelfigur „Marcel et/ou Rose“ auf eine Befreiung der „Räume“, der diversen Möglichkeiten, der Leidenschaften hingedeutet? Ist an eine Befreiung gedacht hin zu Bereichen jenseits der Sexualität, wo Anderes Identität bestimmt als die

¹⁴² Vgl. Cabanne 1973, S.89 und S.116.

¹⁴³ Lyotard 1987, S.81.

¹⁴⁴ Lyotard 1987, S.83.

¹⁴⁵ Ein ähnliches Anliegen findet sich auch bei Foucault formuliert, in der Erklärung der Motivation seiner späten Untersuchungen, als unternommen „in order eventually to make out forms of relation to the self different from those characterizing the experience of sexuality“ Vgl. Schmaus 2000, S.293-294; Zugleich erkennt auch er in der nicht sozial präformierten Sexualität eine Quelle der Kreativität. Vgl. Schmaus 2000, S.344.

¹⁴⁶ Lyotard 1987, S.83.

¹⁴⁷ Lyotard 1987, S.94.

Geschlechterzuordnung? Ich denke man kann sagen, dass Lyotards Interpretation von Duchamp einen leicht utopischen Zug hat – es zeichnet sich die Utopie einer Gesellschaft „beyond sex“ ab, in der die geschlechtliche oder sexuelle Zuordnung Identität nicht mehr so grundsätzlich bestimmt. Das duchampsche Konstrukt zielt für ihn mitten in Zentralkategorien definierender Seinsformen, nämlich Geschlecht und Sexualität, womit sich in Folge seiner Interpretation die Frage stellt, ob wir stärker von Anderem als dem Sexuellen, als dem Geschlecht, bewegt und bestimmt werden könnten in der Wahrnehmung unserer selbst und anderer, ob wir dazu fähig sein könnten vieles Andere an einem Menschen zuerst wahrzunehmen, und wichtiger zu nehmen, als ob er uns als Mann oder Frau erscheint. Lassen wir uns auf die Idee der Zurückweisung der Wichtigkeit der Geschlechtskategorie ein, dann drängt die Figur „Marcel et/ou Rose“ indirekt auch zur Überlegung über welche anderen Kriterien wir uns zentral bestimmen könnten.

Allerdings ist anzumerken, dass Lyotards Interpretation auch durchaus kritisch zu sehen ist. In Duchamps Werk gibt es insgesamt so viele verschiedene Spiele mit der Kategorie des Geschlechts, und, wie wir sehen werden, dabei so viele Verhandlungen, und auch versuchte Formulierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit, dass – auch wenn es in der Figur „Marcel et/ou Rose“ einen Moment der Möglichkeit einer geschlechtsfreien Identität geben mag – im Werkzusammenhang das Abarbeiten an der existenten Geschlechterordnung zumindest ebenso präsent ist.

4.2. VERHANDLUNGEN VON WEIBLICHKEIT UND MÄNNLICHKEIT

Abgesehen von Rose, gibt es viele weitere Werke Duchamps, die als Kommentare zum Verhältnis von Sexualität, Geschlecht und Identität aufgefasst werden können, wie zum Beispiel *Coin de chastete* (Keuschheitsecke, Abb.13) und *Feuille de vigne femelle* (Weibliches Feigenblatt, Abb.14), zwei galvanisierte Gipsobjekte die 1950 entstanden sind.

Beide sind gerade nicht Keuschheitsobjekte, wie ihre Titel es andeuten. Die *Keuschheitsecke* etwa ist eine Ecke die eindringt, wie Duchamp selbst angemerkt hat¹⁴⁸. Sie versperrt wohl visuell den Blick, ist aber zugleich ein taktilles Eindringen. Und *Weibliches Feigenblatt* verdeckt nicht, sondern ist der Abguss einer Vulva, und damit eine spezielle Art diese abzubilden. Das was in dem Objekt plastisch vorhanden ist, ist im Grunde genau das, was am weiblichen Genital nicht plastisch ist, und es lässt einen darüber nachdenken was die Vagina eigentlich ist. Es scheint als ob dieses Plastisch-Machen dessen was an ihr Öffnung ist, die Gedanken darauf lenkt, dass sie eigentlich genau das andere Plastische rund um diese

¹⁴⁸ Vgl. Cabanne 1973, S.135.

ist. Das Innere des weiblichen Geschlechts abzugießen bedeutet so es aus der Anschauung als „lack,“¹⁴⁹ als Fehlendes, als Mangel zu befreien, denn es ist nun indirekt in seiner Plastizität angesprochen. Es ist nicht die Leerstelle, die Öffnung, sondern das was eine Öffnung umschließt. Damit ist die Vagina auch nicht der fehlende Penis – nicht einmal als Öffnung dessen Gegenstück – sie ist anatomische Fülle. Das Objekt macht jenes „Feigenblatt“ in der Gesellschaft sichtbar, welches eigentlich das weibliche Geschlecht verdeckt, nämlich die Dominanz männlicher Perspektive und die entsprechende Wahrnehmung von Anatomie, durch die es lange eigentlich gar nicht gesehen wurde. In eine ähnliche Richtung geht auch Amelie Jones Interpretation von Duchamps letztem Werk *Étant donnée*, im Zuge dessen die Gipsobjekte entstanden sind, als Nebenprodukt in der Herstellung der dort inszenierten weiblichen Figur.¹⁵⁰

Beide Gipsobjekte ersetzen außerdem eine visuelle durch eine taktile Annäherung an das Geschlecht, an den Körper. Nun sind diese beiden Arten der Wahrnehmung traditionell selbst wiederum mit Zuordnungen zu den Geschlechtern versehen. Während mit dem männlichen Trieb traditionellerweise eine visuelle Ökonomie des Sehens verbunden wird, das Begehren nach visueller Beherrschung des Begehrten, wird weibliche Sexualität mit Nähe und Taktilität assoziiert.¹⁵¹ Die Art der Formulierung des Geschlechts ist hier also selbst feminin kodiert. Hier ist auch noch einmal auf *Fresh Widow*, das erste Werk in dem Rose aufgetaucht ist, zurückzukommen. Das Ersetzen der Fensterscheiben durch das Leder, also durch eine Form von Haut, erscheint in diesem Zusammenhang als auch so ein Moment des Verschiebens des Fokus' vom Visuellen ins Taktile. Sicher ist diese, den Tastsinn ansprechende Oberfläche nicht wirklich da um berührt zu werden, sie lenkt aber dennoch die Aufmerksamkeit auf diese Art der Wahrnehmung.¹⁵² Damit ist hier auch eine andere Art der Auseinandersetzung mit Kunst gefordert - nicht reine Verstandesarbeit, sondern sinnliches Empfinden, kein Vermessen, sondern intimer Kontakt mit den Dingen.

¹⁴⁹ Eine Anschauung deren Tradition von Aristoteles bis Freud reicht. Vgl. Reeser 2006, S.272.

¹⁵⁰ Jones analysiert *Étant donnée*, bei dem der Betrachter durch eine Lücke in einer Holztür auf eine nackte weibliche Figur blickt, die auf dem Rücken liegt und eine Lampe über ihren Körper hält, als sich drehend um geschlechtliche Blickregime, um die Vulva und ihre Funktionalisierung als einem Indiz für die defizitäre Identität der Frau. Sie beschreibt dabei die Strategie von *Étant donnée*, das als weibliches Geschlecht nur eine oberflächliche Spalte zeigt, welche nirgends hinführt, als die Verweigerung eines Ortes an den der Blick des Betrachters gehen kann, als eine Umkehr des Blicks. *Weibliches Feigenblatt* erscheint so als invertierter Spielzug zu *Étant donnée*, und tatsächlich ist das Feigenblatt ja auch das plastische Negativ des Geschlechts der weiblichen Figur.

Siehe Jones 1994, S.201-202.

¹⁵¹ Vgl. Hopkins 2007, S.77.

¹⁵² Diesen Hinweis verdanke ich Professor Bach aus der Privatissimumssitzung vom 20. Juni 2008.

Ein weiteres Werk mit direkten sexuellen Konnotationen ist *Objet dard* (Abb.15), aus 1951, auch eine galvanisierte Gipsplastik, diesmal in phallischer Form. Der Titel ist hier ein Wortspiel mit den fast identisch klingenden Varianten „objet dard“, also Stachel-Objekt und „objet d’art“, also Kunstobjekt.¹⁵³ Kann man dies als Spiel mit Sublimierung deuten - aus dem Instrument leiblicher Sexualität ist ein Kunstobjekt, aus dem fleischlichen Eros der Trieb nach schöpferischer Tätigkeit geworden? Scurril und wenig sublim, wie *Objet dard* wirkt, ist es nicht so leicht in ihm ein Zeichen der Vergeistigung zu sehen, es überzeugt eher umgekehrt betrachtet als Rückbindung des Kunstmachens an Triebhaftes, als Rückführung des Schöpferischen an das Sexuelle. Ist es ein sarkastischer Kommentar zum Künstlersein? „Wir [die westliche Moderne] haben den Begriff der Kunst erfunden um uns selbst zu befriedigen. Das gehört schon in den Bereich der Masturbation“, ist ein weiterer Kommentar Duchamps.¹⁵⁴ Kunst scheint hier als Selbstbefriedigung des männlichen Egos angesprochen.

Allerdings ist dieses *Objet dard* auch auffällig gebogen, gerade kein Stachel, kein erigiertes männliches Glied, nicht das Instrument eines virilen Schöpfers. Vielleicht ist hier das Kunstobjekt angesprochen als etwas das keinen virilen, mächtigen, begehrenden Standpunkt einnimmt, sondern sich durch vorerste Passivität gegenüber seiner Umgebung auszeichnet. Vielleicht ist der Künstler hier dann auch erneut angesprochen als einer der seine Werke nicht willentlich dominieren kann, da sie erst der Betrachter und sein Begehren zu einem fruchtbaren Instrument machen.

Objet Dard hat auch etwas von einer Türklinke¹⁵⁵, die sich an der Schwelle zwischen zwei Räumen befindet, wobei die durch den Titel nahegelegten Räume also das Sexuelle und die Kunst wären. Die verbindende Schwelle wäre hier wohl die Kraft zu Schöpfen, die Fähigkeit etwas herzustellen, die dann je nach Raum in Verschiedenes einfließt. Oder aber sind beide, Kunst und Lust, für sich genommen schon Türklinken die einen neuen Raum aufmachen?

Das Kunstobjekt ist hier im Übrigen so überdeutlich männlich konnotiert, dass sich auch die Frage nach einer weiblichen Form der Kunst, nach den Künstlerinnen, geradezu aufdrängt. Es erinnert damit vor allem auch an eines: Kunst zu Duchamps Zeit war im Großen und Ganzen noch immer männlich, womit hier auch wieder die besondere Rolle von Rose als weiblicher Autorin aufblitzt.

¹⁵³ Vgl. Cabanne 1973, S.135.

¹⁵⁴ Cabanne 1973, S.156.

¹⁵⁵ Türen haben Duchamp immer wieder beschäftigt, so etwa die Tür der Galerie Gradiva, auf die ich noch zu sprechen kommen werde.

Auch *L.H.O.O.Q.*, Duchamps Mona Lisa Version aus 1919 (Abb.16) verändert durch das Hinzufügen eines Barts, und die *Mona Lisa rasée* aus 1965 (Abb.17), ein Abdruck der Portraitierten in der Originalversion, der aber durch seinen Titel mit Duchamps Eingriff verbunden bleibt, sind Arbeiten, die ein Spiel mit typischen Geschlechterrollen treiben. Duchamps Mona Lisa demonstriert dabei mit wie wenig die Verunsicherung oder sogar Verschiebung geschlechtlicher Identität medial zu erreichen ist. Was bei der Mona Lisa natürlich vor allem passiert, ist ein Eingriff in das Klischee vom männlichen Künstler und dem weiblichen Modell. Die soziale Rolle des Modells wird ins Männliche verschoben und zugleich wird die sexuelle Identität des Künstlers in Frage gestellt durch die Unterschrift L.H.H.O.Q., „elle a chaud au cul“ – ihr ist heiß am Arsch – die eine homoerotische Relation ins Spiel bringt.¹⁵⁶ Damit ist die Stilisierung des Verhältnisses mit einem als aktiv charakterisiertem männlichen Blick und dem passiven weiblichen Modell, wie sie auf die originale Konstellation anwendbar war, verhindert. Die Mona Lisa rasée müsste visuell dann wieder klar als Frau wahrnehmbar sein. Ihr wird aber durch den Titel, Männlichkeit zugeschrieben, und wenn sie uns dann tatsächlich als rasierter Mann erscheint, sind wir Duchamps Spiel des Konstruierens von Zuschreibungen rein durch den Einsatz von Zeichen restlos ins Netz gegangen.

4.3. DIE „NEUE FRAU“ DER I.WELTKRIEG UND DIE KRISE DER MÄNNLICHKEIT

Erwähnenswert ist auch die Tatsache, dass sich eine extrem ähnliche Vorgangsweise wie bei der Mona Lisa etwa auch in dem 1928 veröffentlichten, also zeitlich doch noch nahe stehenden, Roman *Orlando* Virginia Woolfs findet. Die Abbildungen der Originalausgabe des Romans (Abb.18) folgen in ihrem Konstruieren von Geschlechtszuordnung derselben simplen Strategie der Differenzierung von Geschlecht allein durch ein kleines Bärtchen. Woolfs Roman ist im Übrigen überhaupt ein interessantes literarisches Pendant zu Duchamps Rose Sélavy Geste. Wir finden hier einen ähnlich spöttischen Umgang mit den Konventionen der literarischen Biografie wie bei Duchamp mit den Konventionen von Autorschaft in der bildenden Kunst. Und wie die Rose-Geste ist Orlando eine intensive Auseinandersetzung mit Geschlecht als einem sozialen Konstrukt und dabei für Woolf die Möglichkeit einer Selbstpositionierung, wie Rose für Duchamp.

¹⁵⁶ Freud behandelte ja bekanntlich Leonardos mögliche Homosexualität in seinem „Die Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“ aus 1910 in Zusammenhang mit der Theorie der Sublimierung von dessen Sexualtrieb in künstlerische Neugierde. Die Mona Lisa hat für ihn grundsätzlich einen androgynen Zug. Bei Duchamp ist sie dagegen ins Männliche verschoben und das Bild über seinen neuen Titel eindeutig sexuell aufgeladen. Vgl. Freud 2006.

Hier stellt sich nun doch sehr dringlich die bisher wohl vernachlässigte Frage nach bestimmten sozialhistorischen Bedingungen für derartige Werke. Das erste Drittel des 20. Jahrhunderts war ja tatsächlich eine Zeit des Aufbrechens der Geschlechterrollen.¹⁵⁷ Frauen eroberten männliche Domänen. Es kam zu Verschiebungen in der weiblichen Identität, zu neuen Möglichkeiten. Frauen begannen zu arbeiten, ihre Kleidung rückte näher an die männliche. Die „Neue Frau“, das gesellschaftliche Aufweichen der Geschlechterrollen, diese sozialen Veränderungen bilden den Kontext von Roses Erfindung.

Einen, jenem Duchamps in vielem ähnlichen aber in die entgegen gesetzte Richtung vollzogenen, Geschlechtswechsel finden wir in Claude Cahuns Fotografien aus den 1920er und 30er Jahren, auf denen sie sich als Mann inszenierte. Cahun benützte wie Duchamp eine Namensänderung um ihr Geschlecht überzeugender zu ändern, wurde sie doch als Lucy Schwob geboren. Allerdings wurde sie tatsächlich in den frühen Publikationen über die Arbeit von Künstlerinnen nicht aufgeführt, so gut scheint ihr Rollenwechsel funktioniert, so sehr scheint aber auch ihr Pseudonym ihren ursprünglichen Namen verdrängt zu haben. Erst in den späten 1980ern wurde sie wiederentdeckt.¹⁵⁸

David Hopkins betont bezüglich eines ihrer Fotos *Self-Portrait* 1928 (Abb.19) auf dem sie als Mann posiert besonders ihren direkten, auf den Betrachter gerichteten Blick, den er als bewusste Antwort auf den Umstand deutet, dass Frauen in visuellen Repräsentationen oft Objekt des männlichen Blicks sind und nicht selbst die aktiv Blickenden. Wie Hopkins anmerkt, blickt ihre Spiegelung im Foto dagegen in den Bildraum hinein. Dabei wirken in diesem Spiegelbild ihre Wimpern fast schon sanft niedergeschlagen, ihr Blick ziellos in Leere gerichtet. Man könnte meinen hier wird ihre Strategie mit dem wogegen sie angeht in einem Bild zusammengebracht. Vor allem lassen Cahuns zahlreiche Maskeraden, so Hopkins, ihre Weiblichkeit als Konstrukt erscheinen. Ich denke, sie lassen aber ebenso Männlichkeit als Konstrukt erfassen – wie Duchamp/Rose Weiblichkeit durch bestimmte Zeichen evozieren kann, kann Schwob/Cahun umgekehrt Männlichkeit inszenieren. Hopkins findet allerdings Cahuns Maskerade überzeugender als jene Duchamps, die er als halbherzig bezeichnet. Er interpretiert das so, dass Duchamp die Ineffizienz der Maskerade andeute und Rose eher einer klar phallischen Mutter entspreche und insofern auch ein patriarchales Einverleiben von Weiblichkeit sei.¹⁵⁹ Auf diese Art des Rückbindens der gesamten Rose-Geste an Duchamps Körperlichkeit, in einer Konzentration auf den Phallus, werde ich (im nächsten Kapitel) noch

¹⁵⁷ Vgl. Kingsley Kent 1995, S. 153-154.

¹⁵⁸ Vgl. Hopkins 2007, S.127.

¹⁵⁹ Vgl. Hopkins 2004, S.131.

zu sprechen kommen. Angesichts der Tatsache, dass Duchamp seine eigenen Arme auf dem Foto (Abb.3) durch die Arme einer Frau ersetzt hat, und dass er es auch an einigen Stellen retuschierte, denke ich dass das Argument der Halbherzigkeit nicht gänzlich zu überzeugen vermag.

Hopkins sieht bei Duchamp jedenfalls weniger eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Weiblichkeit als ein Einsetzen von dieser im größeren Zusammenhang einer versuchten Redefinition von Männlichkeit. In seinem gerade erst 2008 erschienen Buch „Dada’s Boys“ unternimmt er den Versuch die Strategien der Dadaisten, und insbesondere Duchamps, hinsichtlich einer Neupositionierung ihrer Männlichkeit genauer zu untersuchen.

Die Frauenbewegung und der erste Weltkrieg hatten, wie schon kurz erwähnt, zu einer Krise der traditionellen Geschlechterkonzepte geführt. Bereits vor dem Krieg hatte die Frauenbewegung männliche Domänen zu erkämpfen versucht. Im Krieg verschwammen dann die Rollenbilder zusehends, Frauen arbeiteten in Fabriken, begaben sich auch in die Gefahrenzone der Front. In den Berichten von Frauen aus Hospizen werden die Männer zum Beispiel als verletzlich, kindlich oder aber als „gebrochene Objekte“ wahrgenommen. Andererseits wurde im zeitgenössischen Diskurs – insbesondere an der Heimatfront – der Krieg häufig als Offenbarung grundsätzlicher männlicher Aggression verhandelt, oft in einer sexualisierten Version, und diese wieder stärker als biologisch determinierte Eigenschaft aufgefasst.¹⁶⁰ Der Diskurs war also zwiespältig. Männer fanden sich mit einer paradoxen Charakterisierung konfrontiert, die sie einerseits als problematisch, ja tödlich, aggressiv, andererseits als entmännlicht beschrieb. Dass die Formulierung der eigenen Männlichkeit hier zum dringlichen Problem auch für die Künstler wurde scheint einleuchtend.

Vor dem Hintergrund der Verunsicherung tradiertter Männlichkeitsideale interpretiert Hopkins zahlreiche der kleineren Arbeiten Duchamps als eine Art von Spielzügen in der Konversation mit befreundeten Dada-Künstlern über ihre Männlichkeit.¹⁶¹ Zahlreiche ihrer Werke sind für ihn Verhandlungen von Männern in der Krise.¹⁶² In Duchamps Titelblatt zur Dada-Zeitschrift *RongWrong* (Abb.20), auf dem zwei Hunde sich an ihren Genitalen beschnüffeln, sieht er so ein an Francis Picabia gerichtetes Ritual männlichen Beziehungsknüpfens, und zugleich eine Manifestation von etwa wie katholischem Schulbubenhumor.¹⁶³ Die Betonung des Sexuellen könne verstanden werden als eine Provokation, ein Auflehnen gegen das Milieu aus dem sie kommen, gegen ihre katholische

¹⁶⁰ Vgl. Kingsley Kent 1995, insbesondere S.156 und S.171.

¹⁶¹ Vgl. Hopkins 2007, S.7.

¹⁶² Vgl. Hopkins 2007, S.9.

¹⁶³ Vgl. Hopkins 2007, S.19 u. S.23.

Erziehung und deren Werte. Immerhin, wie Hopkins auch anführt, war die bürgerliche Kultur mit ihren Idealen im Ersten Weltkrieg gerade bankrot gegangen.

Es ist hier natürlich auch an eine Krise von Religiosität zu denken. Religion bildet nicht mehr das hegemoniale Rahmenwerk des Selbstverständnisses aller Subjekte. Duchamp antwortete ja auch, angesprochen auf die Entstehung von *Rrose*, zuerst einen Religionswechsel erwogen zu haben – schon das eine Absage an deren Ansprüche. Außerdem reagierte er auf die Frage Pierre Cabannes nach der Bedeutung von Gott für ihn ungewöhnlich abwehrend.¹⁶⁴

In dem Bild der Hunde schwingen natürlich auch homosexuelle Konnotationen mit. Für Hopkins ist jedoch die im derben Scherz sich verständigende Männerfreundschaft das dominante Element. Duchamp hat aber jedenfalls homosexuelle Identität nie ausgegrenzt, seine Geschlechtsidentität niemals in Abgrenzung zu ihr formuliert. Das Bild der Hunde ist außerdem mitsamt seiner Herkunftsquelle, einer Streichholzschachtel, abgebildet. Ein Streichholz ist aber auf Englisch ein „match“ und ein „match“ ist zugleich auch etwas Zusammenpassendes, ein Ausdruck, der oft auch in Bezug auf Paare verwendet wird. Hierdurch scheint die homosexuelle Konnotation doch etwas verstärkt. So könnte in dem Bild der Hunde auch in dieser Hinsicht eine Provokation tradierter Männlichkeit mit ihren homophoben Elementen stecken, wenn auch die geteilte Versicherung einer Art rebellischer, künstlerischer Männlichkeit das Zentrale sein mag. Wir haben hier jedenfalls den Versuch eine starke Form von Männlichkeit zu formulieren in Ablehnung des Ideals des selbstbeherrschten, ernsten, bürgerlichen Mannes und seiner unbrauchbar gewordenen Form von Männlichkeit.

In *Paysage fautif* (Abb.21), entstanden 1946, einem Bild aus Duchamps getrocknetem Sperma, das einer einzelnen *Schachtel-im-Koffer* beigelegt war, kann man, so Hopkins, manifestiert in der Formlosigkeit der Flüssigkeit eine Anspielung Duchamps auf die männliche Machtlosigkeit im Sexuellen Akt erkennen.¹⁶⁵ Zugleich ist der Masturbationsakt bei Duchamp ein wiederkehrendes Motiv. Neben *Paysage fautif* werden die Junggesellen des *Großen Glases* in den Notizen als masturbierend beschrieben, und er hat ja auch Kunst allgemein mit Masturbation in Verbindung gesetzt. Dieses wiederholte Zitieren kann als eine Provokation des (hier bereits erwähnten) Fortpflanzungszwangs der Zeit interpretiert werden, wie Hopkins vorschlägt. Tatsächlich ermahnte der französische Staat seine Bürger offiziell

¹⁶⁴ Vgl. Cabanne 1973, S.167.

¹⁶⁵ Vgl. Hopkins 2007, S.82.

zur Fortpflanzung in Reaktion auf die Bevölkerungsverluste durch den Krieg.¹⁶⁶ Und vermutlich hallte immer noch das religiöse Verbot der Masturbation nach, Teil der geradezu hysterischen christlichen Sorge um Lustexzesse.¹⁶⁷ In diesem Zusammenhang würde sich auch der Titel erklären, der schuldige (oder fehlerhafte) Landschaft bedeutet. Duchamp würde dann wohl in einer ironischen Anspielung davon sprechen, dass er sich schuldig gemacht hat am Verschenden seines Spermas.

Diese Interpretation von *Paysage fautif* bemüht dann auch zu einem Nachsatz in Zusammenhang mit Duchamps Aussage von der Kunst als Masturbation. Möglicherweise ist Kunst in dieser Charakterisierung auch als zwecklose Tätigkeit angesprochen, in Opposition zu jeglicher Form von sozial dienlicher Vaterschaft. Damit wäre hier wieder ein Stück von Duchamps Verständnis seiner Künstleridentität greifbar und Rose würde als Teil dieser Verweigerung der Vaterrolle erscheinen. Duchamp hat auch eine Druckgraphik hergestellt, die rein aus einem zartlinigen „Non“, einem großen (und zugleich sich selbst undominant gebenden) Nein besteht.¹⁶⁸ Es scheinen hier doch zumindest auch Momente einer klar antipatriarchalen Form von Männlichkeit mitzuspielen.

Es gibt, wie Hopkins demonstriert, bei Duchamp aber auch Momente schlichter Aneignung von Weiblichkeit aus einer defizitären männlichen Position heraus. Die Braut aus dem *Großen Glas* (Abb.10) ist ihm ein Bild weiblicher Produktivität, die sich der männliche Künstler einverleibt hat, motiviert durch das Problem der Legitimation technologischer, männlicher Produktionsweisen, welche ja die Kriegsmaschinerie hervorgebracht hatten.¹⁶⁹

Es fällt allerdings auf, dass die Braut organisch- anatomische und mechanische Elemente hat. Genauer handelt es sich hier also um eine Zusammenführung weiblicher Fruchtbarkeit mit männlich konnotierten technischen Produktionsmechanismen. Wir haben es mit einem mechanisch – organischen Hybridwesen zu tun, das möglicherweise eine Art idealer Produktivität repräsentiert. So ist es auch in Hinblick auf Rose als sein weibliches Komplement doch überzeugend, dass bei Duchamp auch die von Hopkins konstatierten „Fantasien männlicher Selbstgenügsamkeit,“ und das Ideal von „künstlerischem Hermaphroditismus“ involviert waren.¹⁷⁰ Damit wäre Arturo Schwarz' Analyse vom Anstreben eines androgynen Idealsubjekts aber hier doch einmal mehr als ein zentraler (wenn auch dennoch nicht als der einzig zentrale) Moment bestätigt. Rose erscheint so gesehen auch als

¹⁶⁶ Vgl. Hopkins 2007, S.80.

¹⁶⁷ Vgl. Greenblatt 2005, S.246-50.

¹⁶⁹ Vgl. Hopkins 2007, S.28.

¹⁷⁰ Vgl. Hopkins 2007, S.36.

Antwort auf die „femme homme“¹⁷¹, auf diese Transgressionsmöglichkeit der Frauen seiner Zeit, die weibliche und männliche Eigenschaften, wie Domänen mischen konnten, während das für die Männer in der Alltagswelt ja so nicht gegeben war, Duchamp aber zumindest in der Kunst offen stand.

In Frankreich war aber nicht nur jene Seite des Kriegs- bzw. Nachkriegsdiskurses präsent, in der das alte Ideal von Männlichkeit zum Problem geworden war, sondern die Auffassung von der technologischen Kriegsführung als entmännlichend war stark verbreitet, insbesondere in der Literatur der Zeit wurde das Bild des emaskulierten Soldaten geprägt. Dabei diene etwa in Barbusses 1916 erschienenem, sich damals gut verkaufenden und mit dem wichtigsten französischen Literaturpreis, dem Preis Goncourt, ausgezeichneten Roman „Le Feu“¹⁷² dennoch immer noch das Weibliche neben dem nicht-dienenden „Drückeberger“ als das große Andere, gegen das die soldatische Identität – als zumindest noch relativ männlich-heldenhaft – abgesetzt werden konnte.¹⁷³ Duchamp war nun nicht in der Position sich mit dem von der Technologie entmachteten Soldaten zu identifizieren, sondern war mit der Rolle des direkt femininisierten „Drückebergers“ konfrontiert. Tatsächlich war er auf Grund einer Herzerkrankung untauglich, doch wie Robert Lebel schrieb, fühlte er sich in Paris eben genau als Drückeberger, als Feigling angesehen, und verließ 1915 auch wegen der eng gestrickten Identitäten des Krieges Frankreich in Richtung der USA.¹⁷⁴ Als er 1918 nach Frankreich zurückkehrte war er dann wiederum in der Position einer jener Männer, die nicht am Krieg teilgenommen hatten, und es ist durchaus anzunehmen, dass er wahrnahm wie er in den Augen vieler seiner Zeitgenossen firmierte, dass er nicht als voller Mann galt. Rose, die entsteht kurz nachdem er 1919 das zweite Mal nach New York geht, scheint mir in diesem Zusammenhang auch als jene Art von Strategie ansprechbar, die eine abwertend intendierte Zuschreibung stolz aufnimmt, und sie in aktiver Selbstidentifizierung umzuwerten versucht.

Dass es bei Rose im Moment einer Krise männlicher Identität zu einer Identifizierung mit dem Weiblichen kommt, entspricht einer grundsätzlichen Verschiebung im Prozess des „Self-Fashioning“. Das Weibliche hatte ja lange Zeit, wie Greenblatt es anhand der Renaissance-Schriftsteller zeigte, als das absolut Andere gegolten, das der Stabilisierung männlicher Identität einerseits diene, sie andererseits tendenziell auch immer gefährdete. Es war zugleich das Minderwertige, Schwache, zu Unterwerfende, wie das Gefährliche, mit einer

¹⁷¹ Deren Präsenz hatte Duchamp übrigens bereits 1913 in einer Zeichnung (Abb.22) festgehalten.

¹⁷² Vgl. Smith 1995, S.271.

¹⁷³ Vgl. Smith 1995, S.254.

¹⁷⁴ Vgl. Lebel 1972, S.65 und Vgl. Cabanne 1973, S.86. (Duchamp spricht hier über seine antimilitaristische Haltung.)

bedrohlichen Sexualität, einem unkontrollierbaren Eros ausgestattete Geschlecht. Rose Sélavy bedeutet ja auch „Eros, c'est la vie“, und die Geste der an den Pelzkragen gelegten Hände birgt wiederum einen Moment von Taktilität, von erotischer Berührung. In gewisser Weise kann man hier auch davon sprechen, dass das Bild von der Sexualität der Frau, vielleicht die Idee von ausschweifender Lust überhaupt, vor der Folie des tötenden Mannes umgewertet wird zu einer Freuden und Leben spendenden Alternative. Die Qualität des Eros Identität tendenziell aufzulösen, kann als attraktiv angesprochen werden in einem Moment in dem die Ideale von Stabilität und Selbstkontrolle sich als ohnmächtig erwiesen haben Zerstörung, Vernichtung zu verhindern.

Das Weibliche dient bei Duchamp also der Repositionierung seines Selbst im Dilemma mit seiner Männlichkeit. Es wird außerdem, wie Hopkins demonstriert, auch als Position herangezogen aus der Kritik an männlichem Ungenügen formuliert werden kann. So existiert ein Text „Men before the mirror“, der von Rose signiert ist, und 1934 in einem Buch über Man Rays Fotografien (*Photographs by Man Ray 1920, Paris 1934*) erschien.¹⁷⁵ Der Text, hier im Anhang abgedruckt, spricht Männlichkeit als Maskerade an und Hopkins spekuliert, dass er in Wirklichkeit von Duchamp selbst verfasst worden sein könnte - entgegen dessen eigenen Angaben – weil es ihm unter dem Deckmantel einer weiblichen Autorin möglich gewesen sei männliches Ungenügen direkter anzusprechen als in anderen Werken.¹⁷⁶ Falls das Abdrucken des Textes aber tatsächlich in Aneignung der Stimme einer Anderen geschehen sein sollte, so liegt für ihn darin eine ironische Kontrolle derselben aus einer Position männlicher Distanz.¹⁷⁷

Es scheint aber doch auch möglich dass der Text in Übereinkunft mit seiner ursprünglichen Verfasserin abgedruckt wurde, und er muss auch in einer Übernahme so oder so nicht in ironischer Distanzierung eingesetzt werden, sondern kann auch in der Signatur durch sein weibliches Alter Ego affirmativ angeeignet sein, da er ihm gegenüber ja gerade nicht einen klar männlichen Standpunkt bezieht.

Auch Duchamps *Compensation Portrait* (Abb.7) im Katalog der Surrealisten Ausstellung von 1942 kann natürlich in Verbindung zu Rose gebracht werden, wählte er doch dafür das Foto einer Frau.¹⁷⁸ Wobei die zufällige physiognomische Ähnlichkeit allerdings mit Duchamp in seiner alltäglichen Erscheinungsweise als Mann besteht, und nicht mit seiner Inszenierung

¹⁷⁵ Der Text ist als Anhang abgedruckt.

¹⁷⁶ Vgl. Hopkins 2007, S.50 und S.58-59.

¹⁷⁷ Vgl. Hopkins 2007, S. 59.

¹⁷⁸ Vgl. Hopkins 2007, S. 85.

als Rose, also über die Geschlechtergrenze hinweg verläuft und dabei die Vorstellung einer völlig klaren körperlichen Differenz zwischen Mann und Frau konterkariert.

Das verwendete Foto stammt allerdings von dem Fotografen Ben Shan, der - im Zuge des von der Regierung gesponserten „Federal Art Project“ - einem sozialrealistischen Credo folgend diese Aufnahme einer armen amerikanischen Familie aus dem Süden machte. Die US-Depression hatte in den 1930ern ja zur Verarmung vieler tausender Menschen geführt. Es ist das Bild einer Ausgezehrten, einer sozial extrem Benachteiligten, ein Bild der Not. Und es drängt einen zu der Frage, wie Duchamp dazu kam sich so ein Bild anzueignen? Hopkins meint, dass hier durchaus eine Identifizierung mit einer Marginalisierten denkbar ist¹⁷⁹, waren doch die Künstler dieser Zeit mit geographischer Dislozierung, mit dem Verlust nationaler Identität konfrontiert, selbst in einer unsichere Position gebracht. Dennoch liegen wohl Welten zwischen den Erfahrungen des aus einer bourgeoisen Familie stammenden Künstlers und jenen einer bitterarmen Farmerin. In der Identifizierung des bourgeoisen Mannes mit der proletarischen Frau steckt für Hopkins eine Formulierung des Versuch die Erfahrung eines Anderen zu machen, an seiner Stelle zu sein, der zwar nie gelingen könne, den er aber als einen ethischen Versuch charakterisiert.¹⁸⁰ Zunächst ist es natürlich so, dass Duchamp aller Wahrscheinlichkeit nach eine Erfahrung von Entwurzelung und radikaler Verunsicherung machte angesichts der Zeit in der lebte. Zum ersten Mal emigrierte er während des ersten Weltkriegs für etwa zwei Jahre in die USA und auf Grund des Zweiten Weltkriegs verließ er Frankreich erneut. Es ist allerdings auch zu erwähnen, dass beide Male für ihn auf Grund guter Verbindungen doch so weit als möglich bequem verliefen, und er etwa nicht wie so viele andere Emigrierende mehrere Monate auf Ellis Island festgehalten wurde.¹⁸¹

Es ist auch nicht zu vergessen, dass er am Anfang seiner Karriere finanzielle Unterstützung von seinem Vater erfuhr, also nicht als ganz bitterarmer Künstler dastand, dass er, zwar über das Unglück eines Herzfehlers – eines Fehlers der ihn allerdings ohne jegliche Dokumentation von Krankenhausaufenthalten immerhin auch 81 Jahre hat alt werden lassen – der Hölle des Soldatendasein im Ersten Weltkrieg entging, und sich ihm in der Emigration dann wichtige Türen öffneten, wie vorrangig etwa jene der Arensbergs, um nur einige der relativen Glücksfälle seines Lebens zu nennen. Irgendwo liegt ein verstörendes Moment in

¹⁷⁹ Vgl. Hopkins 2007, S. 87.

¹⁸⁰ Vgl. Hopkins 2007, S.105.

(Hopkins bietet allerdings auch eine ganz andere Lesart an, nämlich dass *das Compensation Portrait* ein ironischer Kommentar zum Verhalten Bretons war, der sich dezidiert gegen eine sozial realistische Kunst ausgesprochen hatte nachdem der Surrealismus bei den Kommunisten in Ungnade gefallen war, ebendiese aber dessen offizielle Kunst wurde.)

¹⁸¹ Vgl. Hopkins 2007, S.92.

einer möglichen Identifizierung Duchamps aus seiner im Verhältnis so privilegierten Position mit dieser Hunger leidenden, ausgemergelten Frau.

Die Verwendung des Bildes, sein Zurechtstutzen auf Passbildformat, sodass nur noch ihre Gesicht zu sehen ist, macht allerdings eine Identifizierung mit der Dargestellten und ihrem Lebenskontext gar nicht so wahrscheinlich, sondern legt nahe, dass hier vor allem die geschlechtsübergreifende Ähnlichkeit interessierte. Der Einsatz des Fotos dient allein dem Diskurs Duchamps, nicht dem Erzählen der Geschichte der Frau. Am schlüssigsten scheint mir, dass Duchamp tatsächlich vor allem von diesem Zufall begeistert war und in seinem spezifischen Interesse an dem Bild, dessen Entkontextualisierung in Kauf nahm. Es scheint mir hier einer der wenigen Momente gegeben, wo sein Hang zum Spiel, zum beständigen Stricken an der eigenen Geschichte einen so deutlich unangenehmen Zug erhält.

Duchamps Verhältnis zum weiblichen Geschlecht ist im Allgemeinen sicherlich alles andere als unproblematisch, was er durchaus selbst thematisierte. So gibt es etwa ein Foto von 1963, anlässlich seiner Retrospektive im Pasadena Art Museum aufgenommen, das ihn beim Schachspiel mit einer nackten Frau zeigt. Denkt man an die Selbstdefinition frühneuzeitlicher männlicher Subjekte wie sie Greenblatt in „Renaissance Self-Fashioning“ beschrieben hat, kann man meinen, dass hier immer noch die Konstellation mit einem männlichen Vernunftsubjekt, dass sich gegen die Triade Frau/Sexualität/Irrationalität zu positionieren hat, gegeben ist.

Was in der Inszenierung anklingt, ist eine Verschiebung der „Arena“ des Spiels. Das Leben ist immer von Irrationalem, von undurchschaubaren Regeln und unvorhersehbaren Umständen durchwirkt, Schach dagegen ist ein völlig strategisches Spiel. Ist hier also der Versuch des männlichen Subjekts sich mittels der Konstruktion eines Spiels reiner Vernunft zu schützen persifliert? Schach blendet den Zufall, das Irrationale in seiner reinen Welt klarer Regeln aus. Doch die Spielerin ist nackt, das Spiel lässt sich nicht völlig aus der Welt heraustrennen¹⁸². Duchamp blickt konzentriert auf das Schachbrett als ob ihn die nackte Frau gar nicht interessiert, doch das legt gerade auch den Kommentar nahe, dass sie ihn zu sehr interessieren könnte. Dann hätten wir es also immer noch mit einer Beschäftigung mit jener Infragestellung männlicher Identität durch das, was sie sich als ihre Gegenfolie konstruiert hat, zu tun. Oder wir legen das Bild so aus, dass es darum geht, dass die Frau und sein Begehren ihn tatsächlich nicht in seinem Spiel stören. Haben wir also ein Bild vor Augen

¹⁸² Die SpielerInnen bringen mit ihrer konkreten Entscheidung für den einen oder anderen möglichen Zug natürlich immer den Zufall zurück in Schach.

eines Schachspielers als Künstler als entsexualisiertes, sublimiertes Wesen, als eines der in der Konzentration auf sein Spiel sich auch mit seinem Anderen konfrontierten kann? Spielt Duchamp gegen oder mit der Frau Schach? Oder vielleicht mit und/oder gegen sie?

Schon in einer relativ wenig bekannten Fotografie, die 1937 entstanden sein dürfte¹⁸³, tauchte das Thema der bedrohlichen weiblichen Sexualität auf. Die Inszenierung besteht hier aus einem Tisch hinter dem Duchamp sich so positioniert hat, dass es wirkt als ob sein abgeschlagener Kopf darauf liegt, während seine damalige Partnerin Mary Reynolds, ein sich schlängelndes Maßband hält, das auch um Duchamps Hals führt. (Abb.23) Wie Nodelman schreibt, erinnert die Konstellation mit dem enthaupteten Männerkopf und der in eine Art klassischen Umhang gekleideten Frau an die zahlreichen Darstellungen der biblischen Geschichte von Salome und Herodias, in der die Verführungskraft der Frau, der Reiz der tanzenden Salome den Mann Herodias dazu bringt ihr jeden Wunsch, den sie äußern mag, zu gewähren, welcher sich bekanntlich als der Kopf des Johannes herausstellen wird.¹⁸⁴ Diesen Wunsch hatte Herodias ja zuvor Salomes Mutter ausgeschlagen, und so wurde er durch die Frauen überlistet. Andererseits ist natürlich auch an die Geschichte von Judith und Holofernes zu denken, von der es auch bildliche Varianten gibt, in denen Judith mit dem bereits abgetrennten Haupt zu sehen ist, und nicht, wie es allerdings häufiger der Fall ist, direkt bei der Tat. Judith hatte bekanntlich ihr Volk beschützt, indem sie den Feldherrn mit ihren Reizen dazu brachte mit ihr alleine zu sein um ihn dann mit einem Schwert zu töten. In beiden Geschichten wird ein Mann also durch seine eigene Begierde geschlagen, weibliche Sexualität erscheint für ihn als zerstörerische Gefahr. Interpretiert man Duchamp Inszenierung im Zusammenhang mit der Geschichte Judiths, so ist das abgeschlagene Haupt jenes des Holofernes und die Position Duchamps eben die eines durch seine eigene Begierde in die Falle gegangenen Mannes. (Der sein Junggesellentum betonende Duchamp war über viele Jahre mit Reynolds liiert, und die Inszenierung könnte so gesehen von der Gefahr einer Auslöschung seiner unabhängigen Identität, oder seiner Identität der Unabhängigkeit, sprechen, will man sich auf eine biografische Deutung einlassen.)

¹⁸³ Der Zeitpunkt der Aufnahme ist vermutlich nicht mehr genau rekonstruierbar.

Vgl. Nodelman 2006, S.107.

¹⁸⁴ Vgl. Nodelman 2006, S.107-108.

Denkt man allerdings, wie Nodelman, an die Erzählung von Salome und Herodias¹⁸⁵, so ist Duchamps Kopf der Kopf des heiligen Johannes, der enthauptet wurde, weil ein anderer seiner Begierde erlegen war. Für diese Interpretation spricht das ruhige, büstenhafte Aussehen Duchamps: Duchamp verehrte den Schriftsteller Mallarmé und Nodelman gibt zu bedenken, dass in dessen Version der Salome Geschichte die Enthauptung als Trennung des Kopfes vom Körper ein glorioser Moment des Johannes ist, da sie als Befreiung des Geistes gedeutet wird. Es handelte sich in diesem Fall also um eine Art Darstellung Duchamps von sich selbst als sublimem Junggesellen. Damit hätten wir es in dieser Inszenierung mit einem Ausdruck massiver Leibfeindlichkeit zu tun.¹⁸⁶

Duchamp entschuldige hier, so Nodelman, die Verweigerung voller Intimität mit seiner Partnerin Mary Reynolds, des Eingehens einer festen Bindung, über das Behaupten eines spirituellen, (vielleicht zugleich als eines künstlerischen¹⁸⁷) Vorzugs dadurch. Pikant ist dabei allerdings, dass die Identifizierung mit Johannes bei gleichzeitigem Ausleben der sexuellen Seite der Beziehung stattfinden würde. Mary Reynolds war ja de facto seine Geliebte und da das Fotos, wie Nodelman auch schreibt, neben privaten Fotos, die auch Duchamp und Reynolds zeigten, veröffentlicht wurde, ist impliziert dass der Betrachter davon auch Kenntnis hat. Angesichts dieses Wissens wird aber die Identifikation mit Johannes problematisch und ist in der Bilderkonstellation der Veröffentlichung selbst bereits als eine Art Wunschbild markiert, dessen tendenzielles Scheitern auch schon miteingeschrieben ist.

Aber noch wurde das wirklich kryptische Element des Bildes, das Maßband, nicht in die Überlegungen miteinbezogen. Wie Nodelman treffend bemerkt, ist das Maßband an sich ein Instrument des Abtrennens, nämlich des Zerlegens des kontinuierlichen Raums in Einheiten, also ein in dieser Hinsicht passender Ersatz für das Schwert der Salome. Allerdings ist dieses Maßband auffällig gebogen und erinnert darin an Duchamps *3 Stoppages Étalon (3 Musterfäden)* aus 1913-1914, jene Fixierungen der zufälligen Formen, die ein fallengelassenes Metermaß ergeben hatte. Darin liegt etwas wie der Sieg des Zufalls über abstrakte Fixierungen. Ein Sieg, der in Zusammenhang mit den oben erwähnten Geschichten dann aber auch zu formulieren ist, als der des Irrationalen und tendenziell mit der Sphäre des Weiblichen Verknüpften über männliches, rationales Denken. Damit wären wir also wieder

¹⁸⁵ Wie Nodelman anmerkt ist dieses Bildthema zum Zeitpunkt der Fotografie bereits aus der Mode gekommen. Sehr populär war es Ende des 19. Jahrhunderts. Da es also keine nahe liegende Inszenierung ist, sei anzunehmen, dass er in diesem Motiv etwas ihm Wichtiges formulieren konnte.

¹⁸⁶ Welche Rolle der Leib in Duchamps Kunst spielt scheint letztlich ein komplexes Problem zu sein. Es finden sich gemäß der in dieser Arbeit präsentierten Interpretationen zugleich Momente von Vergeistigung, wie auch Momente eines sehr offenen, lust- und humorvollen Umgangs mit Körperlichkeit und Sexualität.

¹⁸⁷ Einschub der Verfasserin

bei der Holofernes Geschichte - das Detail könnte ein affirmatives Moment zu dieser sein. Allerdings ist es ja Duchamp selbst der mit dieser Infragestellung der geltenden Vermessungsmethoden der Welt durch sein früheres Werk verbunden ist. Vielleicht identifiziert er sich hier also mit seiner Geliebten Mary Reynolds und „ihrer“ Hilfe (im Sinne der Hilfe des als weiblich Kategorisierten) beim Abtrennen seines starren männlichen Kopfes – immerhin hat er sich mit Rose auch anderweitig mit dem Weiblichen identifiziert.

Eine weitere Deutung, die ich für möglich halte, ist dass es sich gar nicht um eine Darstellung obiger Geschichten handelt, sondern angesichts der Kleidung von Mary Reynolds, die eher an eine antike Toga erinnert als an jegliche Art von Kleid, angesichts der völligen Absenz jeglichen erotischen Momentes in ihrer Inszenierung, die man doch für die weiblichen Verführerinnen Salome und Judith, wie von Duchamp, erwarten dürfte, wie angesichts ihres so betont nach vorne gekämmten Haars und Duchamps so büstenhaftem Erscheinen, eher um eine Inszenierung antiker Herrscherbilder.

Die Ähnlichkeit Mary Reynolds auf dem Foto mit der einstmals in den Tuilleries aufgestellten und dann in den Louvre übersiedelten Skulptur Cäsars von Nicolas Coustou (Abb.24) ¹⁸⁸ ist verblüffend. Und Duchamps strenge Profilansicht erinnert stark an cäsarische Münzbilder. Wie kann man das Bild dann aber interpretieren? In diesem Fall ist das Maßband unbedingt notwendig um die Inszenierung überhaupt zugänglich zu machen. Mary, als der lebendige Kaiser, vermisst mit dem Maßband ihre/seine eigene, der Nachwelt präsentierte Form. Das Messinstrument ist jedoch gekrümmt, und der lebendige Kaiser und sein historisches Abbild schauen pointiert in entgegengesetzte Richtungen. Ist hier mit der Überlegung gespielt, dass man sein eigenes Nachwirken, das was von der eignen Identität in der Geschichte überbleibt, nie wirklich genau kontrollieren, genau voraussehen kann, weil man nicht mit einem allgemeingültigen ewigen Maßstab misst, sondern mit einem von den Verwerfungen der Zeit geformten Instrument – der menschlichen Wahrnehmung, ihren Ordnungssystemen und Bewertungsskalen? Die Weiblichkeit des lebendigen Kaisers könnte abgesehen von der überraschenden Ähnlichkeit, die Mary für diese Rolle prädestinierte, auch auf einen von Duchamp verzeichneten Paradigmenwechsel umzumünzen sein, denn in der Verschiebung der Dominanz und Bewertung klassisch weiblicher und männlicher

¹⁸⁸ Die Skulptur wurde 1696 für den Park von Versailles beauftragt, 1722 aus dem Louvre in die Tuilleries transferiert, und 1872 von dort wieder in den Louvre.

Eigenschaften liegt ja ein verdichtetes Moment der Veränderung von Wahrnehmung und Bewertung.¹⁸⁹

Dass Thema der Bedrohlichkeit weiblicher Sexualität kann man allerdings auch auffinden in einer frühen Arbeit Duchamps. In dem Gemälde "Paradies" von 1910 (Abb.25) sind eine üppige Eva und neben ihr ein dünner, verklemmt wirkender Adam dargestellt. Immerhin ist es Eva, die mit ihrem Griff zum Apfel in der biblischen Geschichte Mann und Frau in ihre Identitäten zwingt. Es ist der Moment, in dem das Zeugen von Kindern verordnet wird, und Adam damit auch die Rolle eines Vaters zugewiesen bekommt. Eine Rolle, die Duchamp bekanntlich angesichts all ihrer Einschränkungen scheute. Aber zugleich ist das Bild in seiner fast überzogenen Darstellung des mit der potentiellern Lust der üppigen Eva so offensichtlich nichts anfangen könnenden Adams auch ein wenig ironisch markiert, ist lesbar als ein typisch duchampscher Kommentar über die lustfeindliche Ideologie, die so lange mit dem Konzept christlicher männlicher Identität einhergegangen war?

Duchamp hat sich 1924 auch beteiligt an Saties und Picabias Ballett *Relâche*, das eine Inszenierung einer Adam und Eva Darstellung war, die stark an Werke Cranachs und Dürers erinnert. Er mimte dabei den Adam. Warum aber interessierte ihn wohl ein derartiges Unterfangen? Der Moment des Essens vom Baum der Erkenntnis, ist ja auch ein Moment der Verknüpfung von Selbsterkenntnis mit der Bewusstwerdung von Geschlechtsidentität und andererseits dem Entstehen einer lustvollen Sexualität und in dem von diesen Begriffen aufgespannten Bereich waren zahlreiche von Duchamps künstlerischen Untersuchungen angesiedelt. In der Darstellung des Moments vor dem Essen vom Baums der Erkenntnis herrscht im Paradies – zumindest in einem Aspekt – außerdem jener Zustand, der in Lyotards Interpretation angedeuteten Utopie: Für die Protagonisten selbst gibt es noch keine Geschlechtsidentität, für sich selbst sind sie nicht Mann und Frau. *Relâche* wird im Französischen übrigens der vorstellungsfreie Tag im Theater genannt, über einen Scherz hinaus, könnte damit auch auf dieses paradiesische Moment angespielt sein, auf einen Moment an dem noch keine Identitäts-Masken zu tragen sind, noch keine Rollen zu spielen.

Immer wieder treffen wir also auf den Spannungsbogen möglicher Interpretationen zwischen der Negierung von Sexualität und Geschlecht als einer Befreiung und der Ironie gegenüber einer als tendenziell lustfeindlich markierten männlichen Identität. Diese Pole

¹⁸⁹ Man kann hier außerdem auch an Duchamps Skepsis gegenüber der Institution Museum, gegenüber dem Prinzip des wertenden Sammelns denken. Er wies diesbezüglich darauf hin, dass die historischen Beurteilungen durchaus fragwürdig seien. Vgl. Cabanne 1972, S.101-102.

widersprechen sich aber nicht, wie wir eingangs von Lyotard erfahren konnten: Das Verneinen der sozial formierten Sexualitäten und Geschlechter bedeutet ja gerade nicht eine grundsätzliche Lustfeindlichkeit außerhalb dieser Konzepte.

Wie ist aber dieses unglaubliche Bedürfnis Duchamps nach Unabhängigkeit, das sich wie besprochen auch in der Rose Geste ausdrückt zu erklären? Woher kommt Duchamps so lange verteidigte Junggesellen-Idee, die das ist, was bei ihm einer Ideologie wohl am nächsten kommt? Möglicherweise steht hier doch die, in Bezug auf das Foto seines Schachspiels mit der nackten Frau, genannte Thematik dahinter. Wirkt sich hier das Dilemma einer männlichen modernen Subjektkonstituierung aus, die immer noch Ängste gegenüber weiblicher Sexualität kennt, die zwar nicht mehr unbedingt für die moralische Selbstkontrolle des Mannes als Problem erscheint, aber ganz pragmatisch in seine Kontrolle über sein tägliches Lebens - und bei einem Künstler auch über sein Schaffen - eingreifen könnte. Was nie zu lesen ist, mir allerdings wohl einen Kommentar wert scheint, ist, dass Duchamps Werke insofern sie immer wieder von der Herausbildung beider Geschlechter in einem Einzelnen, von dem Verhindern eines Verbindens von Mann und Frau, von Strategien der Unabhängigkeit sprechen, auch eine frustrierende Seite haben. Wer will immerhin tatsächlich alleine bleiben, und wünschen wir uns daher nicht auch in der Kunst die Darstellung des miteinander verbundenen Paares?¹⁹⁰

Eine der ganz wenigen Paardarstellungen Duchamps ist die Tür die er 1937 für die Pariser Galerie Gradyva (Abb.26), die von den Surrealisten unter Breton etabliert wurde, entwarf.¹⁹¹ Damit ist das Paar aber doppelt unwirklich, wie Nodelman zu Bedenken gibt: Erstens befindet es sich geisterhaft auf einer transparenten Glastür, und zweitens, befindet es sich an der Schwelle zweier Räume, der von der Alltagswelt dominierten Straße und der Galerie als Ort der Kunst, aus dem alltäglichen sozialen Kontext abgehoben. Nur an diesem zweifach unreal markierten Schwellenraum scheint eine Verbindung möglich.¹⁹²

Allerdings hat Duchamp schließlich im Alter doch geheiratet. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass er einige Jahre später eine Arbeit anfertigte, die eine Verschiebung der in seinem Werk präsenten Identitätskonzeption darstellt. 1957 und dann 1958 anlässlich der

¹⁹⁰ Also nicht Adam und Eva im Paradies vor dem Sündenfall, und auch nicht Schachkönig und Königin, die in Duchamps frühen Arbeiten figurieren und die nie ein gemeinsames Feld betreten können.

¹⁹¹ Vgl. Nodelman 2006, S.119. Wie er erwähnt, sind außer dieser nur noch die Radierung *Après l'amour* (Vgl. Schwarz 1997, S.874) zu nennen und eine zweite Radierung nach Rodins Kuss, in der die Hand des Mannes von der Hüfte zwischen die Beine seiner Partnerin verschoben wurde. In diesem Fall dient die Paarfigur also einer Provokation romantischer Klischees, ist ein Kommentar, der aus einer Umarmung eine eindeutige sexuelle Geste macht, was nicht dazu beiträgt auch eine darüber hinausgehende Verbindung zwischen den Protagonisten zu suggerieren.

¹⁹² Vgl. Nodelman 2006, S.112.

Hochzeit von Paul Matisse, dem Sohnes seiner Frau Teeny Matisse, fertigte Duchamp zwei Männerwesten (Abb.27) an, die auf den Knöpfen spiegelverkehrt jeweils die Namen Teeny und Sally, also von seiner und Pauls Frau tragen.¹⁹³ Wenn der Träger dieser Westen den Namen der Geliebten nur im Betrachten seiner selbst im Spiegel lesen kann, heißt das dann aber nicht ihren Namen tragen, nicht für die Welt, sondern für sich? Die Westen fordern doch sich in seinem geliebten Anderen zu erkennen – durch ihn die eigene Identität benannt und zugleich erweitert zu wissen. Wenn Duchamp den Namen seiner Frau „Teeny“ trug, dann war das ein ganz anderer Namenswechsel als bei Rose.

¹⁹³ Vgl. Schwarz 1997, S.808.

5. ROSE IN DER WELT DER ZEICHEN

Unter den Dadaisten bestand allgemein ein Interesse an der Inszenierung alternativer Rollen. Es war hier für Künstler durchaus nicht unüblich sich eine zweite, oft exzentrische Identität zuzulegen. In Berlin etwa nannten sich Richard Hülsenbeck „Welt-dada“, Raoul Hausmann „Dadasoph“ und Johannes Baader „Oberdada“.¹⁹⁴ Auch George Grosz erfand sich im Übrigen mehrere männliche Alter Egos.¹⁹⁵ Und Max Ernst hatte bekanntlich seine Figur „Loplop“ - halb Mensch, halb Vogel.¹⁹⁶

Was dieser Entwicklung von alternativen Rollen, inklusive jener Duchamps, gemeinsam ist, ist die Vorstellung, dass Identität nicht endgültig fixiert ist, sondern sich in einem ständigen Veränderungsprozess befindet. Die Behauptung eines unabänderlichen Kerns der Persönlichkeit lehnten die Dadaisten als Teil der bürgerlichen Ideologie ab.¹⁹⁷ Es scheint mir aber wichtig auf eine Differenz aufmerksam zu machen. Die Figuren der Berliner Dadaisten etwa weisen auf eine Identität hin, welche die Künstler tendenziell auch in ihrem Leben realisierten. Schon ihre Namen verweisen darauf, dass sie in Dada verwurzelt sind. Sie sind so gesehen Personifizierungen des Künstlertums ihrer Schöpfer, das diese auch ganz real lebten. Rose dagegen eröffnete Duchamp Aspekte einer Dimension, welche er außerhalb dieser Figur überhaupt nicht lebte – des Lebens einer Frau. Zugleich ist Rose aber eine „realistische“ Figur, sie ist kein Phantasiegeschöpf wie zum Beispiel Max Ernsts Alter Ego „Loplop“.

Auffällig ist dabei auch, dass Duchamp Rose außerhalb des Posierens für die Fotos niemals verkörperte, sie nie öffentlich performte. Dabei waren er und Picabia zum Beispiel durchaus von Arthur Cravan angetan, einem Exzentriker aus dem Dada-Umkreis, der sich in absurde Situationen begab, sich etwa als Boxer ausgab oder sich öffentlich entkleidete.¹⁹⁸ Angesichts dieses Auslebens bei Cravan, fällt an Duchamps Umgang mit Rose doch eine Beschränkung auf. Es ist ein wohl nicht unwesentliches Merkmal, dass sie rein medial existiert: als Foto, durch ihrer Signatur als Autorin von Kunstwerken oder durch die ihr zugeordneten Alltagsgegenstände, wie die Gepäcksanhänger und Visitenkarten - durch Werke Duchamps also. Damit macht ihre Figur auch deutlich wie sehr ein Subjekt nicht an Körperlichkeit hängt sondern über Zeichen vermittelt zustande kommt. Ihre Existenz als weibliche Künstlerin wird allein mittels dieser produziert. Diese

¹⁹⁴ Vgl. Hopkins 2004, S.41.

¹⁹⁵ Vgl. Hopkins 2007, S.10.

¹⁹⁶ Zu der Beziehung von Rose und Loplop siehe: Hopkins 1998.

¹⁹⁷ Vgl. Hopkins 2004, S.42.

¹⁹⁸ Vgl. Hopkins 2004, S.41.

Zeichensysteme, wie Fotografie und Mode zu befragen macht Rose für uns unerlässlich. Bisher stand die Rose Geste als Ganzes im Mittelpunkt, jetzt möchte ich dagegen Rose in ihrer visuellen Erscheinung genau untersuchen. Auf welche Weise wird ihre Weiblichkeit in Szene gesetzt, mittels welcher Details gelingt der Rollenwechsel und was sagt Rose uns damit vielleicht über die Zeichen, die zu ihrer Konstruktion dienen?

5.1. MODE UND IDENTITÄT

Zunächst besteht Rose hauptsächlich aus Mode. Sie ist weiblich, weil sie feminin kodierte Kleidung, Frisur und Schmuck trägt. Mode wurde hinsichtlich ihres Zeichencharakters und der Bedeutung für den Träger zum Beispiel von Roland Barthes genauer untersucht. *„Clothing concerns all of the human person, all the body, all the relationships of Man to body as well as the relationships of the body to society (...) it seems that it has interested writers and philosophers because of its link with personality, of its capacity to change one's being for another; personality makes fashion; it makes clothing; but inversely, clothing makes personality. There is certainly a dialectic between these two elements. The final answer depends on our own personal philosophy.“*¹⁹⁹ Bei Barthes finden sich also zwei Konzepte von Mode, die sich in einem Spannungsverhältnis zueinander befinden, auf der einen Seite steht die Auffassung von Mode als normativem Zwang, auf der anderen von Mode als einem Phänomen, welches sich das Individuum zueigen machen kann.²⁰⁰ Wo situiert sich nun die Figur der Rose hinsichtlich dieses Spannungsverhältnisses, beziehungsweise welche Antwort gibt sie auf dessen Frage? Bei Rose kommt es eindeutig zu einer Aneignung, wenn ein bisher mit einer männlichen Identität ausgestattetes Subjekt die Zeichen femininer Mode einsetzt um sich ein weibliches Alter Ego zu schaffen. Ein Individuum nützt hier die gesellschaftliche Aufgeladenheit von Kleidungsstücken, die überhaupt nicht für es bestimmt waren. Doch auch die normative Seite ist hier mitimplyziert, denn nur durch die identitätsstiftende Dimension der Kleidungsstücke selbst ist der Rollenwechsel überhaupt möglich. Rose sagt uns gleichsam, dass die einzelnen Modeformen identitätsstiftend, normativ funktionieren, dass es aber im Tragen, in der Auswahl möglich ist, genau diesen Umstand subversiv zu nutzen, indem man das trägt, was nicht jener sozialen Rolle zugedacht ist, der man nach seinem anatomischen Geschlecht zugeteilt wurde.

¹⁹⁹ Barthes 2006, S.96.

²⁰⁰ Vgl. Barthes 2006, S.157.

Eine Voraussetzung für die Aneignung ist natürlich, dass dieses Wählen sanktionsfrei bleibt. Die Kapazität Identität zu verändern ist verknüpft mit der Möglichkeit eines Individuums sich der Zeichenfunktion der Mode frei zu bedienen, und damit nicht von ihr bezeichnet zu werden, sondern mit ihrer Hilfe zu bezeichnen. Rose entspricht so in gewisser Weise der Auffassung von Mode als Spiel, wie sie etwa Henri Lefebvre geäußert hat: „*Let's not forget that fashion is a game. Getting dressed up is wanting to play.*“²⁰¹ Nur im Zwang ein Kleidungsstück zu tragen kommt dagegen seine Funktion eine bestimmte Identität zu evozieren oder zu erzwingen voll zu tragen. Am deutlichsten ist dies wohl an der Häftlingsuniform abzulesen, die den Träger wesentlich nur über diese eine Rolle definiert, dass er Gefangener ist, und die diese absolute Definitionsmacht besitzt, weil sie angezogen werden muss. Andere Uniformen dürfen nicht abgelegt werden während des Diensts, der oft mit einem Verhaltenskodex einhergeht - dazu bestimmt die Uniform selbst in ihrer Bedeutung zu schützen (sie darf metaphorisch, in ihrer Bezeichnungsfunktion, nicht beschmutzt werden) womit sie wiederum die Handlungsmöglichkeiten ihres Trägers eingrenzt. Knapp gesagt, durch Uniformen verschwindet bekanntlich Individualität. Auch Uniformen finden wir in Duchamps Werk, in seinem großen Glas gibt es etwa den „Friedhof der Uniformen“, den Ort der „neun männlichen Gussformen“. Hier ist wohl unter anderem auch das Aufgehen, das Verschwinden der Individuen in ihrer professionellen Identität angedeutet, beziehungsweise werden im Zurücklassen der Identitätshüllen durch das „Leuchtgas“, womit vielleicht etwas wie die individuelle Lebensenergie gemeint ist, diese in ihrer Leblosigkeit und Starrheit sichtbar. Ist die Rose-Geste also auch Gegenbewegung zu dieser oder auch zu jeglicher Uniformierung? Immerhin besteht auch im Alltag eine gewisse Uniformierung der Subjekte gemäß ihrer Geschlechtsidentität.

Wie stand es zu Duchamps Zeit im Alltag um die Wahlmöglichkeit, die Verteilung und Zugänglichkeit von männlich und weiblich kodierten Kleidungsstücken? Es war wie beschrieben die Zeit des Auftauchens der so genannten „Neuen Frau“. Frauen trugen kurzes Haar und Hosen, es kam zu einer Maskulinisierung des „Looks“ und zu einer Eroberung bisheriger Domänen der Männer: Frauen gingen aufs College, wurden beruflich aktiv. Diese Maskulinisierung wurde oft mit Homosexualität assoziiert.²⁰² Daran zeigt sich gut wie sehr an Kleidung eine sexuelle Einordnung hing (und oft noch hängt). Wenn eine Frau sich männliche Domänen und deren Kleidungsstil aneignete, dann war es in der

²⁰¹ Barthes 2006, S.90.

²⁰² Vgl. Jones 1994, S.163.

Vorstellung von zwei streng unterschiedenen und genau definierten sozialen Identitäten Mann und Frau zwingend so, dass sie zumindest auch die sexuelle Präferenz des Mannes übernahm.

Rose lässt einen in diesem Kontext auch darüber nachdenken wie sich die modischen Kodierungen weiterentwickelt haben. Ihre Aufmachung erscheint heute so klar weiblich kodiert wie eh und je. Unsere westliche Mode aber hat sich, sicherlich nebst vielen anderen Tendenzen, weiter in die Richtung der „Neuen Frau“ bewegt. Es gibt heute ein großes Formenrepertoire, das aus der männlichen Bekleidung kam und heute von Männern und Frauen getragen wird, ohne für diese (meist gar nicht, oder nicht im früheren Ausmaß) mit der Annahme von Homosexualität verkoppelt zu sein. Währenddessen sind die Formen weiblicher Kleidung in nicht annähernd ähnlicher Weise bis überhaupt nicht für Männer im Alltag zugänglich geworden. Lässt sich daran ablesen wie sich die Geschlechterdynamik entwickelt hat? Haben Frauen den Zugang zu Männerdomänen erkämpft, vielfach in Übernahme von bisher als männlich geltenden Verhaltensweisen? Ist das, was einst exklusiv das Männliche hieß das Attraktive in der Gesellschaft, und es daher attraktiv sich damit zu identifizieren, und mit den Zeichen des (ehemals) klar als männlich definierten zu schmücken? Ist dagegen das was als weiblich galt, traditionell an der weiblichen Rolle hing auch heute weniger oder seltener (nur in sehr bestimmten Situationen und auch dann fast ausschließlich für Menschen des biologischen Geschlechts Frau) attraktiv einzusetzen? Oder hat sich das, was als weiblich kodierte Kleidung galt und gilt einfach vielfach als weniger funktional, angenehm, bewegungsfreundlich erwiesen und erzählt damit bis heute von einer Unterdrückung?²⁰³ Obwohl es ebenso möglich sein müsste, wie Frauen in Hosen, Männer in Röcken zu sehen, tut man das so gut wie nie, obwohl Frauen Anzüge tragen, ab und zu sogar die Krawatte angeeignet wird, sehen wir im Alltag (fast) keine Männer mit Kleidern, Röcken oder Schminke. Rose sprach die Mode in ihrer geschlechtlichen Definitionsmacht an und darin bleibt sie aktuell, weil an ihr auch heute etwa das Verharren der männlichen Mode ablesbar ist.

²⁰³ David Hopkins erwähnt, dass die Veräderung der westlichen weiblichen Kleidung im 20. Jahrhundert auch mit der Tendenz zu Funktionalisierung, mit dessen Nützlichkeits-Ideologie zusammenhängt. Vgl. Hopkins 2007, S.39. Es bleibt dann aber doch erstaunlich in welchem Maß männliche Kleidung im Verhältnis zu weiblicher gleich geblieben ist – ein Rock oder Kleid ist im Sommer immerhin ein durchaus funktionales Kleidungsstück und wird in manchen Kulturen auch von Männern getragen.

5.2. DUCHAMPS CROSS DRESSING ALS PARODIE

Das so genannte „Cross-dressing“ bleibt natürlich nicht konsequenzlos, wenn es im Alltag praktiziert wird. Wie Amelia Jones beschrieben hat, evozierte es zu Duchamps Zeiten, wie es das auch heute noch tut, bestimmte Zuschreibungen. Ähnlich wie zuerst Männlichkeit bei der Frau, wurde und wird umgekehrt Femininisierung beim Mann, mit Homosexualität in Verbindung gebracht. Jones argumentiert, dass es bei Duchamp, der sich sonst als heterosexueller Mann präsentierte, somit zu einer Verwirrung dieser streng dualistischen Zuordnungen kommt. In dieser Hinsicht sieht sie in Rose eine Art Parodie auf dieses enge Denken, wie auch auf die Tendenz der heterosexuellen Männer sich aus Angst vor solchen Zuschreibungen von jeglichem Zeichen von Weiblichkeit zu reinigen.²⁰⁴ In diesem Sinne könnten wir sagen, dass die Strategie des „Cross-dressing“ der Seite der Aneignung in Barthes Dialektik entspricht, allerdings nur insofern es ihr gelingt sich auch den sie betreffenden Annahmen zu entziehen, was im Alltag schwierig ist. Dieses sich Entziehen gelingt Duchamp ja gerade durch die Differenz seiner Selbstpräsentation im Alltag und im Kunstwerk.

Roses Kleidung entspricht nun einem spezifischen Frauenbild, der sozial akzeptierten, bourgeoisen Weiblichkeit um 1920.²⁰⁵ Dieses war bereits von Vorstellungen aus Werbung und Konsumwelt geprägt, die Frau hatte sich zu schminken, kosmetische Produkte zu verwenden, ihr Bild wurde durch den Weichzeichner geschickt. Die derart idealisierte Frau ist zum Produkt geworden und zugleich als reale Frau zur anvisierten Käuferin. Hier wird die Kehrseite der Vorstellung von Mode als Mittel zur Selbstgestaltung erkennbar. Die Mode unterliegt dem Mythos der verwandelnden Kraft des Produktes, der Versprechung durch den Kauf jemand Anderer, Besserer zu werden.²⁰⁶ Hier sind wir bei der normativen Wirkung von Mode, die einsetzt wenn eine Frau, die ihrem sozialen Geschlecht nach zur Zielgruppe gehört, sich nach dem Bild der Werbung richtet.

Bei Rose ist es allerdings ein Mann der sich diesem Bild gemäß anzieht und es sich damit sozusagen vorknöpft. Insofern, als Rose genau durch die Merkmale dieses Werbebildes von Weiblichkeit erschaffen wird, seine Konventionen also einem Mann dienen zur Frau zu werden, wird seine Konstruiertheit deutlich spürbar. Der Anspruch etwa sich an natürlichen Vorgaben bei der Frau auszurichten und gleichsam nur ein idealisiertes Bild einer im Grunde doch genau so natürlich vordefinierten Weiblichkeit darzustellen

²⁰⁴ Vgl. Jones 1994, S.171.

²⁰⁵ Vgl. Jones 1994, S.147 und S.171.

²⁰⁶ Vgl. Jones 1994, S.168.

wird konterkariert. Jones bezeichnet Rose in diesem Kontext noch einmal als Parodie, in diesem Fall auf die ästhetisierte, konstruierte Weiblichkeit der Konsumwelt.²⁰⁷

5.3. MODE UND KÖRPERLICHKEIT

Kommen wir noch einmal auf Barthes' Zitat zurück, das uns noch auf eine Dimension von Mode hinweist, die wir bisher nicht genügend beachtet haben, nämlich das Verhältnis von Mode und Körperlichkeit. „*Clothing concerns [...] all the body, all the relationships of Man to body as well as the relationships of the body to society*“. Lassen wir uns das noch einmal durch den Kopf gehen: Mode betrifft alles am Körper, vielleicht könnten wir sagen die ganze Frage der Körperlichkeit, sie erzählt von und prägt wie mit dem Körper in einer Gesellschaft umgegangen wird, spricht davon und beeinflusst auch wie der Einzelne mit ihm umgeht.

Für Duchamps Zeit, wie weitestgehend für unsere, ist auffallend, dass es so klar kodierte und so streng geteilte männliche und weibliche Kleidung gibt. Die Kleidung spricht vor allem von einer Eigenschaft des Körpers, dem Geschlecht. Sie schreit zumeist geradezu „Mann!“ oder „Frau!“. Vielleicht kann man sagen, dass sie im Verhüllen der klarsten anatomischen Unterschiede den Menschen jeweils eine ganze soziale Rolle auf den Leib heftet, die aber wiederum als von dem anatomischen Unterschied evoziert verstanden wird. Genau dieses Ausrufen ist doch auch das, was bei Rose durch sein Nicht-Zutreffen persifliert wird. Diese Beziehung der Gesellschaft zum Körper wird entlarvt, dass sie nämlich in der kulturellen Praxis des Verhüllens doch ständig wieder von seiner kreatürlichen Verfasstheit spricht und seine ganze Identität an diese rückzukoppeln versucht.

Mode und Körperlichkeit zeigen sich in einem diffizilen Verhältnis, wenn wir über Rose nachdenken. Warum ist Rose nicht einfach nur ein Mann in Frauenkleidern? Wir wissen, dass es sich um einen Mann handelt, der sich verkleidet hat und dies war für die Fotos auch von Anfang an klargestellt. Wir wissen aber auch, dass Rose eine fiktive Figur ist. Als diese fiktive Figur, ist sie da „einfach“ ein Mann in Frauenkleidern oder eher eine Frau? Ich würde für letzteres argumentieren, denn sie besteht nur aus weiblichen Zeichen. Ihre Fiktionalität halte ich so für entscheidend. Man könnte sagen, sie ist als Figur, als Fiktion real weiblich – in ihrem Bestehen aus Zeichen ist sie wirklich Frau – und nicht als Verkörperung nur eine Fiktion.

²⁰⁷ Vgl. Jones 1994, S.163-164.

Duchamp lässt seinen Körper möglichst außen vor, reduziert seine Präsenz in ihrer Konzeption weitestgehend, denn hier ist ein Bereich mit dem er nicht mehr so leicht spielen kann. Wo der Körper selbst ins Spiel kommt, stößt er an Grenzen der Manipulierbarkeit. So waren die Hände auch nicht seine, sondern die einer Freundin Picabias. Und Roses Fotos wurden etwa auch retuschiert um den Rest an zu deutlich männlicher körperlicher Erscheinung möglichst zu tilgen.²⁰⁸ Duchamp behauptete sich an dieses Retuschieren nicht erinnern zu könne. Hatte er es vielleicht absichtlich „vergessen“ um nicht Aufmerksamkeit auf die Körperlichkeit der Dargestellten zu lenken?

Warum aber dieses Zurückdrängung des Körperlichen, warum etwa ist Duchamp nie als Rose aufgetreten, hat sie nie performt, immerhin war sie seine zweite Identität, wäre das nicht doch nahe liegend gewesen? Vielleicht ging es darum Folgendes zu vermeiden: Wenn ein Mann sich ein Kleid anzieht, wird er ja deswegen nicht zur Frau. Wir nehmen im Allgemeinen, selbst bei einer sehr ausgefeilten Travestie einen Mann in Frauenkleidern war. Die körperlichen Merkmale sind dominant und die Verbindung in den Köpfen zwischen biologischem Geschlecht und sozialer Geschlechterrolle sind so eng, dass es dann heißt: In Wahrheit ist diese Erscheinung doch ein Mann, obwohl sie, was den Definitionsgehalt der sozialen Kategorien Mann und Frau betrifft, weit mehr letzterer entspricht. Sie bewegt, kleidet, spricht, handelt wie eine Frau, oder zumindest das Klischee einer Frau. Ja sogar im Körperlichen gleicht der Verkörpernde einer Frau in vielem. Es wird bei einer Travestie unter Umständen noch festgestellt, was für zierliche Beine zu sehen sind, dass man keinen Bartwuchs entdecken kann, die Brüste so echt wirken. Es reicht aber aus, dass sich im Gesamtbild der Körperlichkeit, dieser doch als anatomisch männlich erraten lässt in dem Sinn, dass die Existenz eines Penis angenommen wird um das Subjekt letztgültig als Mann zu identifizieren, auch wenn es sonst dem entspricht, was die Gesellschaft unter Weiblichkeit versteht. Und so entkommt Travestie nie dem Charakter einer temporären Show mit dem Ergebnis, dass die tatsächliche Lebbarkeit von Weiblichem doch wieder nur den Menschen mit dem anatomischen Merkmal der Vagina zugeschrieben wird.

Rose ist nun gerade keine Performance, sie ist unkörperlich, in ihrem Erscheinen zeichenhaft, ohne biologisches Geschlecht, und funktioniert daher anders als die Travestie, die Verkörperung ist und sich so ständig mit sozialem und biologischem Geschlecht in ihrer Vermengung konfrontiert sieht. Die Verknüpfung von diesen beiden, von sozialem und biologischem Geschlecht, scheint zu diesem Zeitpunkt noch so fest in den Köpfen

²⁰⁸ Vgl. Schwarz 1997, S.693.

verankert, dass Duchamp, wenn er das Konstrukt der sozialen Rolle Frau vorführen will, seinen männlichen Körper zwingend außen vor lassen muss. Das Raffinierte an Rose ist eben, dass sie nur über Fotos (und andere Zeichen, wie Mode, Sprache) existent ist. Körperlichkeit wird möglichst reduziert und vermieden, da diese das Vorführen der sozialen Konstruiertheit von Weiblichkeit in Gefahr bringt. So kann klar bestehen bleiben, dass die soziale Identität „Frau“ durch Zeichen konstruiert wird, sie diesen eingeschrieben ist, und eben nicht notwendig, sondern nur konventionell einer der beiden (häufigsten) Anatomien anhängt. Rose ist meines Erachtens der Versuch in der Konzentration auf reine Medialität die Abkoppelung des sozialen Geschlechterbegriffs vom Körper und seinem biologischen Geschlecht zu erreichen. Dass er die bestehende soziale Definition der Frau ablehnte hat Duchamp auch dezidiert ausgesprochen, als er bestätigte, dass sein Großes Glas, eine Negation der Frau in ihrer sozialen Rolle, das heißt als Gattin und Mutter von Kindern sei.²⁰⁹

Über eine Schaufensterpuppe (Abb.6), die mit seinem Sakko bekleidet bei der Surrealistenausstellung von 1938 ausgestellt wurde, sagte Duchamp „*Das war Rose Sélavy in Person.*“²¹⁰ „Das“ ist aber natürlich keine Person, sondern eine Figur die allein aus kulturellen Formen und Zeichen besteht. Wobei Rose als diese Figur, wie von Jones beschrieben, hier am Höhepunkt ihrer Unentscheidbarkeit hinsichtlich des Geschlechts angekommen ist. Denn hier, im Gegensatz etwa zu Man Rays Fotos, besteht sie aus einander widersprechenden Zeichen aus den Bereichen von Mode, Geschlecht und Körperlichkeit. Sie trägt männliche, nämlich Duchamps, Kleidung. Dabei sind ihre Proportionen stereotyp weiblich, ohne dass sie aber eine anatomisch klar definierte Nachbildung eines Körpers wäre, denn sie hat kein Geschlechtsteil und so gibt es keinerlei fixe Verankerung in einem biologischen Geschlecht. Dieser Umstand ist deutlich ausgestellt, da sie ja nur am Oberkörper bekleidet ist. Die Zeichen passen hier so eklatant nicht zueinander, dass keine geschlechtliche Identifizierung mehr möglich ist.

5.4. TEXTIL UND IDENTITÄT

Während sie nicht Mode, nicht Kleidung im engeren Sinn sind, geht es bei Duchamps *Couple of Laundress's Aprons*²¹¹ (1959, Abb.28) doch auch um Textil und diesem anhaftenden Zuschreibungen. *Das Paar von/aus Wäscherinnenschürzen* sind zwei Topflappen, in die einmal ein männliches, einmal ein weibliches Geschlechtsteil eingenäht

²⁰⁹ Vgl. Cabanne 1973, S.115.

²¹⁰ Cabanne 1973, S.96.

²¹¹ Siehe Schwarz 1997, S.822-823.

ist. Sie betrachtend kommt es einem auf einmal sehr seltsam vor, dass es an diesen Körperteilen hängen soll, wer dazu bestimmt ist in der Küche zu sein – wobei zu Duchamps Zeit die Zuordnungen dieser Küchenutensilien zu Weiblichkeit noch viel stärker gewesen sein dürften. Man möchte fast sagen Duchamp kocht mit seinen Topflappen die soziale Definition der Frau als Hausfrau und Mutter ein, die er so sehr ablehnte.

Dass es sich hier um eine Persiflage dieser sozialen Rollenverteilung handelt legt auch das Verhältnis von Titel und Werk nahe. Im Titel ist das Paar weiblich kodiert, es ist ein Paar von Wäscherinnenschürzen, die Topflappen selbst entpuppen sich dann aber wie gesagt als männlich und weiblich. Für die männliche Variante bedeutet das allerdings, dass sie als weiblich angesprochen ist, entsprechend des Stoffes in den sie verpackt ist, und nicht entsprechend ihrer Anatomie. Textil und Geschlecht sind hier zu einem humorvollen Kommentar über Identität vernäht.

Duchamp hat an Breton auch geschrieben, die Topflappen seien dazu bestimmt die Hände vor der exzessiven Hitze der Töpfe am Feuer zu schützen.²¹² Dies ist eine so unnötige Beschreibung für Topflappen, dass man sich fragen kann ob hier nicht mehr dahinter steckt. Und tatsächlich sind die Geschlechtsteile ja so eingenäht, dass sie im Inneren des Textils versteckt sein können, dass also mehr hinter den Topflappen steckt, als man im ersten Moment vermuten würde. Das, was vor Hitze, wohl übersetzbar als sexuelle Erregung, schützen soll – im übertragenen Sinn also wohl all die Diskurse des Verbots, der sexuellen Mäßigung – ist zugleich vorgeführt als das, was selbst auf versteckte Weise Sexualität und Lust transportiert.

Es verdient auch grundsätzliche Beachtung, dass Duchamp mit Textil arbeitete. Neben *Couple of Laundress's Aprons*, haben auch seine *Waistcoats*, die Herrenwesten, bereits Erwähnung gefunden. Textil galt nun aber lange Zeit als ausschließlich feminines Material in der Kunst. Während männliche Künstler Maler und Bildhauer waren, arbeiteten viele Frauen im Bereich von Tapisserie, Stickerei und Ähnlichem, wobei diese angewandte Kunst tendenziell niedriger bewertet wurde. In den textilen Arbeiten Duchamps kommt es so in gewisser Weise zu einer Entmaskulinisierung seiner künstlerischen Materialien und damit auch zu einer Entmaskulinisierung des künstlerischen Subjekts. Zugleich verlieren andererseits die Materialien auch ein wenig von ihrer eindeutigen Geschlechterzuordnung. Damit werden bis dahin geltende Vorstellungen verändert und männliche Identität für neue Bereiche geöffnet.

²¹² Vgl. Schwarz 1997, S.822-823.

5.5. FOTOGRAFIE

Rose erscheint auf fotografischen Abbildungen, und zwar (abgesehen von der Schaufensterpuppe) nur auf diesen. Auch die Fotografie ist ein wesentliches Werkzeug, ist Medium um Duchamps Alter Ego, diese Veränderung oder Erweiterung seiner Subjektivität zu kreieren. Dieses Werkzeug und sein Verhältnis zu Subjektivität oder Subjektivierung sollte damit in einer genaueren Untersuchung von Rose interessant sein.

Fotografie und die Repräsentation des Selbst, das Ein-Bild-Von-Sich-Geben im Sinne des Vorzeigens einer Identität waren schon von Beginn ihrer Geschichte an verknüpft. Wie Barthes in „Die helle Kammer“ schrieb: „*Die Photographie hat im übrigen, historisch gesehen, als Kunst der Person begonnen: ihrer Identität, ihres zivilen Standes [...]*“²¹³ Die Fotografie führte im 19. Jahrhundert zu einer für die Bourgeoisie neuen Verfügbarkeit von Selbstportraits. Davor war der Besitz eines solchen im Allgemeinen dem Adel vorbehalten. Nun nahm das Portrait den Charakter eines käuflichen Statusobjekts an und das Bürgertum hatte nun ein Mittel um sich selbst zu repräsentieren. Neben seiner Funktion des Abbildens eines Individuums, kann es so als Zeichen mit dem Zweck der Einschreibung sozialer Identität verstanden werden, wie Jones anmerkt.²¹⁴ Insofern scheint das Medium der Fotografie geradezu das prädestinierte Mittel um eine konstruierte Identität, um Rose, vorzuführen.

Die Werbefotografie dagegen spielte insbesondere eine Rolle bei der Definition von Weiblichkeit, der Objektivierung bis hin zu Fetischisierung der Frau und ihrer gleichzeitigen Anvisierung als Konsumentin. Die Fotografie hatte so auch Anteil an der Konstitution bürgerlicher Subjektivität durch Kategorien sexueller Differenz.²¹⁵ Duchamp produzierte mit Rose ein gefälschtes Bild dieser zum Objekt von Werbung und Konsum gemachten Frau, was, so Jones, neben Kritik an diesem Bild, seine eigene Ermächtigung als nicht entfremdeter Produzent dieser Bilder transportiere.²¹⁶

Auch Barthes kam bereits auf das Problem der Objektivierung des Subjekts durch Fotografie zu sprechen, seinerseits unabhängig vom Geschlecht.²¹⁷ Dieser Unterwerfung entzieht sich Duchamp eben indem er sich zum Fotografierenden - im Sinne der Konzeption der Abbildungen – und zum Fotografierten macht. Barthes beschreibt das Dilemma des Auftretens „meiner selbst als eines Anderen“ im Foto. Er sieht den

²¹³ Barthes 1989, S.89.

²¹⁴ Vgl. Jones 1994, S.164.

²¹⁵ Vgl. Jones 1994, S.166.

²¹⁶ Vgl. Jones 1994, S.166.

²¹⁷ Vgl. Barthes 1989, S.21.

Fotografierten im Dilemma des Sich-Abbilden-Wollens, des Sich-Gleichsam-Selbst-Nachahmens für die Kamera, das so oft nicht gelinge, mit dem Ergebnis, dass man sich in seinem Erscheinen auf dem Bild verkannt, fremd vorkomme.²¹⁸ Duchamp hingegen trickst dieses Dilemma von vornherein aus, indem er sich nicht nachstellt, sondern sich im Bild neu erfindet. Er macht ein Foto seiner selbst als eines Anderen anstelle von dem Anderen, der nicht er ist, irritiert zu sein. Genau genommen macht er ja ein Foto von sich als einer Anderen, was die Grammatik der deutschen Sprache sprengt. Auf das Verhältnis von Rose zu Sprache werde ich im Anschluss an die Überlegungen zur Fotografie zu sprechen kommen. Fotografie dient ihm jedenfalls zur Erfindung dessen, was noch nicht da ist an ihm, nicht zur Dokumentation seiner selbst. Seine Selbstinszenierung zielt nicht auf Ähnlichkeit zum, sondern auf Differenz vom Existenten.

Eine weitere wichtige Eigenschaft von Fotografie erwähnen sowohl Barthes wie Susan Sontag in ihren heute schon klassischen Texten zum Thema. Beide sehen den Einsatz von Fotografie zum Zweck von Kontrolle, ihre Existenz „als eine strafrechtliche Sache“²¹⁹ Hier kann man in Duchamps Oeuvre noch einmal auf *Wanted \$2000* hinweisen, das wir bereits mehrfach, so auch hinsichtlich des Kontrollmechanismus des Namens, erwähnt haben. Auch die Fotografie reiht sich hier mit ihren Verbrecherkarteien in das Phänomen der versuchten Festschreibung, des gewollten Habhaftwerdens des Subjekts ein. Wie Barthes schreibt steht „*das konstante Bild gegen das auseinandertreibende Ich*“²²⁰ oder wie er nochmals anders formuliert, auf der einen Seite steht die Identität, auf der anderen Seite der „*Gehalt des Subjekts*“, also seine Veränderlichkeit in der und durch die Zeit.²²¹

Grundsätzlich war das Foto am Anfang seiner Geschichte ein Dokument, das für das tatsächliche Existiert-Haben des Abgebildeten bürgte.²²² Barthes etwa spricht ausführlich über die Vorstellung des tatsächlichen Berührt-Werdens des Abgebildeten durch die auf dem Foto festgehaltenen Lichtstrahlen. Während ihre Fotografien Rose so gesehen einen Grad an Wirklichkeit geben – ihr Dagewesen-Sein bestätigen – unterläuft sie, so Jones, den Anspruch des Fotos auf indexikalische Wahrheit, denn sie ist ja die Abbildung einer körperlich nicht existenten Frau.²²³ In der Figur der Rose ist Fotografie also vehement als

²¹⁸ Vgl. Barthes 1989, S.21.

²¹⁹ Vgl. Barthes 1989, S.113; und vgl. Sontag 2006, S.11 u. S.27.

²²⁰ Barthes 1989, S.20.

²²¹ Barthes 1989, S.21.

²²² Vgl. Barthes 1989, S.97.

²²³ Vgl. Jones 1994, S.168.

Zeichen präsent und dabei nützt Duchamp ihre Bedeutungskonventionen aus und verändert sie zugleich.

5.6. SPRACHE IN BEWEGUNG

„*Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.*“²²⁴, war der Text einer der Disks von Duchamps so genannten „*Rotary Demispheres*“, einer Arbeit aus sich auf einem Gestell durch einen Motor angetrieben, rotierenden Pappmacheschiben. Hier gerät Sprache im doppelten Sinn in Bewegung, physisch als materielles Objekt, aber auch auf der Bedeutungsebene, provoziert durch die Eigendynamik ihrer Klangebene, die Duchamp zu solch skurrilen Wortkonstellationen inspirierte. Im Grunde ist hier bis in die Struktur der Sprache eingegriffen wenn die Satzteile von der Ähnlichkeit ihres Klangs ausgehend zueinander geordnet werden. Das erinnert an Duchamps Erklärung: „*If you want a grammatical rule: the verb agrees with the subject in consonance: For Example the negro-ego, the negress-egress or regress.*“²²⁵

Duchamp hat sich auch anderweitig auf der strukturellen Ebene mit Sprache beschäftigt, was David Antin seine „Metalinguistische Aktivitäten“ nennt.²²⁶ So gibt es etwa Notizen zu einer Arbeit mit dem berühmten französischen Larousse Wörterbuch, in denen es um das Suchen von „Primwörtern“, Wörtern die nur durch sich selbst und Einheit „teilbar“ sind, geht.²²⁷ In der Anweisung alle abstrakten Wörter herauszusuchen, für diese (mittels der Drei Musterfäden) zufällige neue Zeichen zu kreieren und sie dann als die Buchstaben eines neuen Alphabets zu behandeln, klingt die Vorstellung einer neuen Sprache an. Was wäre aber das Ergebnis dieser Prozedur? Es ergäben sich auf abstrakte Einheiten verweisende, durch zufällige Formfindungen entstandene Zeichen, die als Buchstaben zu neuen Worten verschmolzen werden könnten. Worten wofür? Und in welchem Verhältnis würde diese neue Sprache zur „natürlichen“ Sprache stehen? Auch die natürliche Sprache ist von Zufälligkeiten durchwirkt und kennt Zeichen für nicht konkret Existierendes - ein Umstand der von Duchamp eher kritisch betrachtet worden zu sein scheint. So hat Duchamp, wie bereits zitiert, gesagt: „*Ich glaube nicht an das Wort „sein“. Der Begriff*

²²⁴ Duchamp 1973, S.106; Übersetzt ergibt das: „Rose Sélavy und ich umgehen die Blutergüsse der Eskimos mit auserlesenen Worten.“

²²⁵ Duchamp 1973, S.VII.

²²⁶ Antin 1989, S.102.

²²⁷ Siehe Duchamp 1973, S.31.

„Sein“ ist (auch) so eine menschliche Erfindung. [...] Das ist nur ein Begriff, für den es in Wirklichkeit keine Entsprechung gibt, und an den ich nicht glaube [...]“²²⁸

Ist diese neue Sprache also möglicherweise ein Auf-Die-Spitze-Treiben der in Duchamps Augen unsinnigen Elemente der existierenden Sprache? Und, was schwer zu beurteilen ist, ist diese Sprache - oder ist es denn schon eher eine Nicht-Sprache? - nun positiv oder negativ besetzt? Handelt es sich um eine „Nonsense- Sprache“ als einem ironischen Kommentar zu den Schwächen der „ natürlichen“ Sprache, oder um eine bessere Sprache beziehungsweise um etwas Besseres als Sprache – Nichtsprache? Will Duchamp eine verwirrende Sprache erfinden, die letztlich nichts mehr meint als sich selbst? Was er am Ende der Notiz schreibt, nämlich, dass diese Sprache wohl nur mehr für das Große Glas zu gebrauchen wäre, geht zumindest in diese Richtung.

In Duchamps Notizen findet sich auch folgende Überlegung: „*Nominalism [literal] = No more generic, specific numeric distinction between words (tables is not the plural of table, ate has nothing in common with eat). No more physical adaptation of concrete words; no more conceptual value of abstract words.*“²²⁹ Diese Überlegung und sein Kommentar zu dem Begriff „sein“ erinnern doch sehr an Wittgenstein, wenn er schreibt „[...] our language has remained the same and keeps seducing us into asking the same questions. As long as there continues to be a verb „to be“ that look as if it functions in the same way as „to eat“ and „to drink“, as long as we still have the adjectives „identical“, „true“, „false“, „possible“, [...] etc. etc. people will keep stumbling over the same puzzling difficulties [...]“²³⁰ Natürlich wird hier auch der mittelalterliche Streit zwischen Universalisten und Nominalisten aufgegriffen. Meint Duchamps Nominalismus dann eine bessere Sprache in der jedes Zeichen dem was es bezeichnet genau entspricht, und was bezeichnet wird konkret existiert. Was dann eigentlich etwas wie eine wissenschaftliche Sprache wäre? So schreibt Duchamp ja auch, dass in dieser Sprache keine pädagogischen Regeln der Anwendung mehr nötig wären, da strenge Bedeutung die Gruppierungen verbände.²³¹ Will Duchamp eine Sprache, die nicht gleichsam selbst spricht, wie die natürliche Sprache, in der völlig andere Bedeutungen in phonetisch Gleichklingendem mitschwingen können? Ist es also so, dass man in Duchamps Demontieren der nur vordergründigen Logik der existierenden Sprache, die Suche nach einer Art wirklicher logischer Grundstruktur für die Sprache oder sogar das Denken sehen kann, wie Antin sie

²²⁸ Cabanne 1972, S.138.

²²⁹ Duve 1991, S.126.

²³⁰ Zitiert nach Perloff 2001, S.10.

²³¹ Vgl. Duchamp 1973, S.32.

in Duchamps Werk sieht?²³² Allerdings findet sich nirgends in Duchamps Werk ein dementsprechender systematischer Versuch. Handelt es sich also einfach um ein humorvolles Aufmerksammachen auf die Pseudo-Logik der natürlichen Sprachen? Oder aber stellt Duchamp sich eine Sprache vor, in der die Worte gar nicht mehr verweisen, eigentlich gar keine Zeichen mehr sind, und in ihrem eigenen Erscheinen aufgehen? Damit wären wir bei dem, was Thierry De Duve als das Reich des Nichtsprachlichen bezeichnet.²³³ Ich möchte hier als sicher nur gelten lassen, dass es zu einer gravierenden Verunsicherung gegenüber unserer existierenden Sprache kommt.

Sprache spielt in Duchamps Werk insgesamt eine große Rolle. Da sind Wortwitze, oft auch als Titel eingesetzt, Schüttelreime, Anagramme, aber auch Texte, oder genauer Textexperimente, wie *Rendez-vous du 6 février 1916* oder *The*, in denen Duchamp versucht jeglichen klaren Sinn zu vermeiden. Duchamps Verhältnis zur Sprache scheint dabei durch eine gewisse Zweischnidigkeit gekennzeichnet. Während er das Spiel mit den Wörtern offensichtlich liebte, stand er der Sprache wie gesagt in ihrer alltäglichen Form und Funktion scheinbar äußerst skeptisch gegenüber. Im Grunde passen diese zwei Haltungen aber natürlich perfekt zueinander: Das Misstrauen gegenüber der Kommunikationsfunktion der Sprache, und der Versuch im Spiel mit ihr ihre verborgenen Eigenkräfte zum Vorschein zu bringen, sie gleichsam selbst zum Sprechen zu bringen.

5.7. DUCHAMPS WORTSPIELE UND IHRE BEDEUTUNGSFÜLLE

In seinen Wortspielen geht es häufig darum Konstellationen aufzufinden in denen es zu einer regelrechten Bedeutungsfülle kommt. Der Titel des Readymades „*La bagarre d'Austerlitz*“ etwa kann gelesen werden als „la bagarre d'oter lits“, also „das Ringen Betten zu meiden“, oder als „la bague garde d'austères lits, also „der Ring beschützt sittenstrenge (entsagende) Betten“. ²³⁴ Was wiederum mit der Bedeutung des Titels als Schlacht von Austerlitz, die zahlreiche Soldatenfrauen ohne Mann ließ, zusammengeht. ²³⁵ In der gleichen Wendung stecken hier also verschiedene Bedeutungen, die anregen können eine Geschichte zwischen ihnen zu spinnen. Andere Wortspiele Duchamps sind zum Beispiel „*A coups trop tirés*“, was wörtlich „mit zu straffen Zügen, Schlägen oder Stößen“ bedeutet, das aber auch gelesen werden kann als „a couteaux tirés“, also mit gezogenen Messern (oder im übertragenen Sinn sich in Feindschaft zu jedem befinden).

²³² Vgl. Antin 1989, S.109-111.

²³³ Vgl. Duve 1991, S.126-127.

²³⁴ Vgl. Antin 1989, S.115.

²³⁵ Vgl. Antin 1989, S.113 und S.115.

Umgangssprachlich bedeutet „tirer un coup“ außerdem Geschlechtsverkehr zu haben. Auch hier entspinnt sich leicht aus einem Satz ein ganzes Eifersuchtsdrama. Noch ein weiteres Beispiel, dass auf Gleichklang beruht, ist „*Un mot de reine; des maux de reins*“, das klingt wie „Ein Wort der Königin, Wörter der Königin“, wobei die Übersetzung des Schriftlichen „Ein Wort der Königin, Nierenstechen“ ergibt.²³⁶ Hier kann man etwa eine Beschwerde über viel redende Frauen verpackt sehen, ein Spiel mit einem misogynen Klischee, das in dieser so viele zufällige Verbindungen beherbergenden Sprache leicht unterzubringen ist.

David Antin sieht in Duchamps Aufsuchen dieser „Orte“ der Bedeutungsdicke eine Strategie um den Text beziehungsweise dessen Leser in ständiger Bewegung zu halten. Da jegliche einzelne Deutung immer Defizite aufweist, da immer ein ungeklärter Rest bleibt, und ihre Überlegenheit über eine andere mögliche Lesart nicht argumentierbar ist, kann sich der Interpret nicht auf die Richtigkeit einer Auslegung berufen und mit ihr zur Ruhe kommen.²³⁷ Antin bezeichnet in diesem Zusammenhang Duchamps Spracharbeiten als eine Form kinetischer Kunst. Für ihn bricht Duchamp das elegante, kohärente, komplexe System der Sprache auf, um die in ihm enthaltene potentielle Energie freizusetzen.²³⁸

*„I like words in a poetic sense. Puns for me are like rhymes. [...] a play on words [...] can start a whole series of considerations, connotations and investigations. Just the sound of the words alone begins a chain reaction. For me, words are not merely a means of communication. [...] I find [puns] a source of stimulation [...] because of unexpected meanings attached to the interrelationships of disparate words. For me, this is an infinite field of joy – and it’s always right at hand. [...] If you introduce a familiar word into an alien atmosphere, you have something comparable to distortion in painting, something surprising and new. [...]“*²³⁹ antwortete Duchamp 1960 auf die Frage Katharina Kuhs, was ihn so sehr an Sprachspielen interessiert habe. Er selbst also betonte die Momente der Stimulation, der Verzerrung, und überraschender Neuschöpfung – Momente der Bewegung. Zugleich wird hier auch fraglich ob das Konzept einer exakten Sprache wirklich sein Ideal war, wenn er hier in der so viele Ungenauigkeiten, und Möglichkeiten in sich tragenden Sprache eine Quelle kreativer Neuschöpfung sieht.

²³⁶ Vgl. Duchamp 1973, S.108 und 109.

²³⁷ Vgl. Antin 1989, S.113 und 114.

²³⁸ Vgl. Antin 1989, S.114.

²³⁹ Kuh 2000, S.88-89.

Indem Duchamp in den Wortwitzen mit der Eigendynamik der Sprache spielt, reduziert er damit vor allem die Aussagemacht seiner selbst als Autor. Er ist gleichsam nur der, der die Sprach-Maschine in Gang setzt. Die Eigendynamik der Sprache wird hervorgekehrt.²⁴⁰ Autorschaft wird außerdem auch auf den Interpreten übertragen, der die Enträtselungsarbeit leistet und so selbst das Resultat sehr offenkundig mitbestimmt. Er wird deutlich als Mitautor des Werks angesprochen. (Deutlicher als beim „normalen“ Lesen, das ja auch immer schon als Interpretation verstanden werden kann.) Diese Auffassung des Betrachters als Mitautor des Werks hat Duchamp ja auch in seinem bereits erwähnten Vortrag „Der kreative Akt“ geäußert.

Kann man also eindeutig sagen, dass in diesen Sprachspielen die Autorschaft des Verfassers weitestgehend zurückgenommen ist? Oder handelt es sich nicht andererseits bei den Wortwitzen um ein sehr genaues Aufsuchen dieser Schnittstellen in der Sprache, dieser Konstellationen der Bedeutungsfülle, ist der Autor nicht in diesem sehr spezifischen Konstruieren der Wortkonstellation geradezu verstärkt präsent? Vielleicht kann man sagen, dass hier die Figur des Autors als Experimentator, Detektiv oder Archäologe auftaucht, als einer, der die verborgenen Bedeutungsschichten in der Sprache extrahiert, aufspürt, ausgräbt. Der Autor wird hier, anstelle direkter Verfasser des Endergebnisses zu sein, zum Schöpfer einer Versuchsanordnung. Wir sind hier also wieder konfrontiert mit diesem Zusammentreffen von selbstreflexiver Autorschaft, dem genauem Konstruieren von ebendieser und dem Abgeben von Autorschaft an überindividuelle Prozesse im Ausführen des Endprodukts.

5.8. DUCHAMPS TEXTEXPERIMENTE UND IHRE BEDEUTUNGSLEERE

Umgekehrt zu der Vorgehensweise bei den Wortspielen mit ihrer Verdichtung von Bedeutung, finden sich auch Texte Duchamps, die auf eine mögliche Bedeutungsleere abzielen. *Rendez-vous de 6 février 1916* (Abb.29) ist so ein Text, den Duchamp auf vier zusammengeklebte Postkarten geschrieben hat, die er an die Arensbergs adressierte. Ein Text ohne Anfang und Ende, bei dem die Wörter an den Kartenenden einfach irgendwo abgeschnitten sind und in dem es zu keinem Zusammenhang von einer Karte zur nächsten, wie auch zu keinem konventionellen Sinn auf den einzelnen Karten kommt.²⁴¹ Duchamp schrieb grammatikalisch richtige Sätze, eliminierte jedoch bei jedem zugefügten Wort solange seine Wahl bis er keinen Zusammenhang erkennen konnte. De Duve sieht darin

²⁴⁰ Das Interesse an der Eigendynamik der Sprache teilt Duchamp wiederum mit den Strukturalisten, wie Poststrukturalisten. Vgl. Munker 2000, S.28-35.

²⁴¹ Vgl. Perloff 2002, S.95.

die „obsessive Abwehrhaltung eines Autors“, der „Verantwortung ablehnte“ bis zu dem Punkt, wo er selbst von den Gegenständen ausgewählt wurde. Duchamp hatte auf die Frage, wie er seine Readymades wähle ja geantwortet, dass umgekehrt er von seinen Readymades ausgewählt werde. Und als Readymade hat er auch den Text von *Rendez-vous* bezeichnet.²⁴²

Mit diesem Ausgewählt-Werden sieht De Duve aus jedem beibehaltenen Wort einen fabrizierten Versprecher werden. Gehen wir De Duves Auslegung hier genauer nach, so ist zunächst zu sagen, dass der Versprecher seit Freud ja als eine Äußerungsform des Unbewussten gilt. Und wenn also Duchamp jeden bewussten Sinn eliminiert, dabei aber die Wörter, die ihm in den Sinn kommen, ihn also ja auswählen, stehen lässt sobald sie dies nicht tun, lässt er ja gerade das stehen was ihn doch betrifft, nur eben auf einer bewussten Sinnenebene keinen Zusammenhang ergibt. Wir hätten es bei Duchamps Methode hier also mit einem bewussten Herausfordern des Unbewussten zu einer Äußerung zu tun oder zumindest mit einem Inkaufnehmen unbewusster Äußerungen im Ausschalten bewusster Kommunikation. So sagte Duchamp auch es ging ihm bei der Wortwahl in *Rendez-vous* darum, dass der Text ohne jegliches Echo an die physische Welt sei, was einen unwillkürlich fragen lässt, welche anderen Welten möglicherweise in ihm beheimatet sind? Eine offensichtliche Antwort, obiger Interpretation entsprechend, ist hier dass es um die Welt der Psyche geht, als der dem Bewusstsein des Autors, wie Lesers entzogenen Zusammenhänge, die sich mit konventioneller Semantik nicht entziffern lassen. Allerdings kann man bei Duchamp in keinsten Weise von einer Ausdruckspoetik sprechen. Selbst wenn tatsächlich Unbewusstes aus Duchamps Seelenleben vorzufinden ist, so ist es so als das gänzlich Andere des Bewussten präsent, das in seiner Kryptik einem rationalen Verstehen vollständig entzogen ist.

Was andererseits mit *Rendez-vous* auch geschieht, ist, dass Verantwortung oder vielleicht besser (wenn wir Verantwortung als ethischen Begriff der Anwendung auf Menschen vorbehalten wollen) das Ursache-Sein auch auf die Sprache selbst übertragen wird. Duchamp hat damit die Kausalität in Bezug auf Autorschaft umgedreht. Nicht der Autor wählt seine Wörter, seine Sprache, oder eben auch seine Objekte, sondern die Sprache, die Wörter, die Dinge wählen den Autor.²⁴³ Seine Verantwortung wird aber auch dem Leser wieder deutlich vor Augen geführt, wenn er nicht umhin kann auch aus dem Unsinn noch immer wieder einen Sinn zu machen, dem aber dann klar innewohnt, dass es

²⁴² Vgl. Duve 1992, S.97.

²⁴³ Vgl. Duve 1992, S.98.

sein Sinn ist, dass er liest, was so nicht dasteht. Duchamps Texte wirken so auch als Aufforderung sich mit der Instanz Sprache, mit der Instanz Text auseinanderzusetzen, wie mit der eigenen Interpretationsarbeit und sich nicht auf die Instanz des Autors zurückzuziehen. Die Frage ist hier insbesondere was der Text seinem Leser sagt, was er mit ihm macht und umgekehrt, und nicht was der Verfasser sagen wollte. Überraschenderweise scheinen so die Wortspiele mit höchster Bedeutungsichte und die möglichst bedeutungsleeren Texte ähnliche Phänomene in Bezug auf Autorschaft auszulösen.

Perloff findet in *Rendez-vous* aber auch zahlreiche durchaus sinnhaltige Figuren auf, die sie als „interne Anspielungen“ oder Vorboten auf andere Arbeiten Duchamps sieht, als Verweise innerhalb des Duchampschen Sprach- und Bilduniversums. So finden sich etwa die Wendung „étant données“, zugleich der Titel der letzten Arbeit Duchamps, oder „quelque cages“, die Perloff an das Readymade aus einem Vogelkäfig mit dem Titel „*Why not sneeze Rrose Sélavy*“ erinnert.²⁴⁴ Hier wird also eine gewisse Selbstbezüglichkeit der duchampschen Sprache angesprochen. Kann man das verstehen als das Kreieren einer Art eigenen „Ortes“ durch eine gewisse Hermetik nach außen? „*To imagine a language is to imagine a form of life*“, sagte Wittgenstein.²⁴⁵ Kann man für Duchamp von einem Ideolekt sprechen, als Sprachexperiment für seine duchampsche Lebenskunst? Man kann hier auch an Wittgensteins Erklärung „*die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch*“²⁴⁶ denken. Verstehen wir diesen Gebrauch als einen sozialen, konventionellen, ist damit auch klar, warum sich Duchamps Wortspiele immer an der Grenze zur Unverständlichkeit, zur Bedeutungslosigkeit bewegen. Seine Sprachspiele deuten auch immer ein Sprachspiel – im Sinn einer Kommunikationsintention – des gerade Nicht-Bezeichnen-Wollens an, sind paradoxerweise Sprachspiele des Nicht-Sprechens oder besser Nicht-Kommunizierens. Wittgenstein erinnerte auch: „*Vergiß nicht, daß ein Gedicht, wenn auch in der Sprache der Mitteilung abgefaßt, nicht im Sprachspiel der Mitteilung verwendet wird.*“²⁴⁷

5.9. EINE POETIK DER EINZIGARTIGKEIT?

In *The* (1915) setzte Duchamp in einem wiederum sinnlosen Text an die Stelle des englischen Artikels jeweils einen Stern. (Abb.30) Majorie Perloff versteht diese Arbeit als Experiment, was passiert wenn der invariable Artikel „the“, ein Wort, dem man in

²⁴⁴ Vgl. Perloff 2002, S.97-98.

²⁴⁵ Zitiert nach Perloff 2002, S.6.

²⁴⁶ Wittgenstein 2001, S.43.

²⁴⁷ Zitiert nach Perloff 2001, S.9.

Englischen kaum entkommen kann, in Sätze eingebettet wird, die zwar grammatikalisch richtig sind, semantisch aber unsinnig. Für sie kommt es so zu einer Konfrontation der Natur literarischer Sprache selbst.²⁴⁸ Ich verstehe das so, dass Perloff hier die unfreiwilligen Leerstellen auch der poetischen Sprache in ihrem Versuch größtmöglicher Bedeutungsichte hervorgekehrt sieht.

Eine Möglichkeit wäre auch die letzten Zeile mit Duchamps Anweisung „remplacer chaque * par le mot the“ statt als „remplacer chaque etoile“ als „remplacer chaque toile“ zu lesen. Man kann hier einwenden, dass im Französischen das Satzzeichen ein „asterique“ ist, doch was Duchamp in seiner handschriftlichen Version gezeichnet hat sind doch eher richtige kleine Sternchen. Dann würde hier also auch angedeutet sein, dass „jede Leinwand“ vielleicht zugleich auch im Sinn von jedem Bild oder jedem Sprachbild, also jede Metapher durch ein „the“ ersetzt werden sollen, also durch einen bestimmten, dabei aber doch in nichts bestimmenden Artikel. Kann man dieses „the“ als ein reines Hinweisen verstehen, ein Hinweisen auf ein bestimmtes, konkretes, einzelnes ohne es dabei in irgendeiner Form zu definieren? Könnte hier ein reines Hinweisen fast in dem Sinn von: „Look, the!“ , oder aber auch „listen, smell, feel, think about the....“ gemeint sein? Geht es hier vielleicht darum ein Bestimmtes zu zeigen ohne es zu bestimmen über ein außer ihm liegendes Koordinatensystem zur Bestimmung seiner „Identität?“²⁴⁹ Dies würde auch zu Duchamps oben zitierten Überlegungen über Nominalismus passen, wobei noch zu erwähnen ist, dass sich in seinen Notizen, auch der Begriff des „pictorial nominalism“ findet, allerdings ohne weiter kommentiert zu sein.²⁵⁰ Sind wir mit „the“ bei einer Art von Poetik der Einzigartigkeit gelandet? „*We all play a miserable game, and generalities and generalizations are the inventions of amateur magicians,*“ hat Duchamp auch gesagt.²⁵¹ Wollte er vielleicht lieber ein richtiger Zauberer sein?

Oder sollen wir „The“ doch so auslegen, dass jede „toile“, jedes Bild, nur wie ein „the“ ist, nur ein begriffsloses „Da schau!“, und sich in der Banalität des rein Visuellen erschöpft? Womit wir in Übereinstimmung zu Duchamps beständiger Kritik an der retinalen Kunst wären. Duchamp ist ja, um das hier nicht missverstanden zu wissen, gegen

²⁴⁸ Vgl. Perloff 2002, S.95.

²⁴⁹ Hierzu passt noch eine weitere Notiz Duchamps, die unter den Titel „Identifying“ gesetzt ist: „To lose the possibility of recognizing 2 similar objects – 2 colors, 2 laces, 2 hats, 2 forms whatsoever to reach the Impossibility of sufficient visual memory, to transfer from one like object to another the memory imprint. – Same possibility with sounds; with brain facts.“ Duchamp 1973, S.31.

²⁵⁰ Vgl. Duchamp 1973, S.78.

²⁵¹ Duchamp 1973, S.4.

eine begriffslose Kunst, als Kunstwerk ist gerade „the“ aber nicht ohne Begriff, wenn wir in ihm einen Text sehen, der um den Begriff der Einzigartigkeit kreist.

5.10. RROSE UND DUCHAMPS SPRACHE

Die Figur der Rose ist natürlich mit all dem Oben-Stehenden verknüpft, ist ihr Name doch selbst ein Sprachspiel. Das erste Mal findet sich der Name Rose Sélavy wie erwähnt als Signatur auf dem Readymade *Fresh Widow* von 1920. 1921 unterschrieb Duchamp dann Francis Picabias Bild *L'Oeil cacodylate* (Abb.31) mit „En 6 qu'habilla rose Sélavy“²⁵², was phonetisch „Francis Picabia arrose la vie“ wiedergibt, also „Francis Picabia trinkt auf das Leben“. Genauer heißt es „Picabia begießt das Leben“, so wie man im Deutschen auch sagen kann „Das müssen wir begießen!“, wenn man etwas feiern möchte. Später bestätigte Duchamp auch die Lesart von Rose Sélavy als „Eros c'est la vie“, indem er diese dreifach niederschrieb.²⁵³ Die Lesarten „Arroser la vie“ und „Eros c'est la vie“ entfalten zusammen eine gewisse Dynamik. „Arroser“ kann außerhalb der Redewendung auch einfach gießen bedeuten, aber im französischen Argot auch für ejakulieren gebraucht werden, wie ja auch das Deutsche das Abspritzen in dieser Bedeutung kennt. Insbesondere wird der Ausdruck wohl dann gebraucht, wenn der Samenerguss tatsächlich im Körper der Frau stattfindet und so also befruchten kann, etwas entstehen lassen kann, ähnlich der Vorstellung vom Wässern in einem Garten. Hier haben also Arroser und der Eros schon in der ersten Lesart des Namens zusammengefunden. Auf die Figur der Rose hin bedacht, erscheint sie stimmig dazu als Befruchtung, als Vermehrung der künstlerischen Identität Duchamps, ein wenig in dem Sinn wie es in Virginia Woolfs „Orlando“ für die das Geschlecht wechselnde Hauptfigur ausgedrückt ist: „*She had, it seems, no difficulty in sustaining the different parts, for her sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive; nor can there be any doubt that she reaped a twofold harvest by this device; the pleasures of live were increased and its experiences multiplied.*“²⁵⁴ Mit diesem Zitat kann man das „Tragen“ beider Geschlechter wohl als Feiern der Fülle des Lebens verstehen.

In diesem Zusammentreffen der Wendung „arroser la vie“, dem Feiern des Lebens, dem Begriff des Eros und deren Trägerin Rose scheint auch so etwas aufzublitzen wie die Idee der Sprache als welterzeugend. Duchamps Sprache ist ja oft auch inhaltlich eine erotische

²⁵² Vgl. Schwarz 1997, S.899-900.

²⁵³ Vgl. Schwarz 1997, S.888.

²⁵⁴ Woolf 2000, S.211.

oder auch sexuelle – wie in unzähligen seiner Wortwitze.²⁵⁵ Auch darin scheint (darüber hinaus, dass das Sexuelle, Erotische in unterschiedlichster Form ein Thema Duchamps ist) Sprache selbst als zeugende Kraft angesprochen. Passenderweise haben Sanouillet und Peterson einen Abschnitt von Duchamps Schriften mit „texticles“ betitelt²⁵⁶, was stark nach einem Hybridwort aus Text und „testicles“, also Hoden, klingt. Auch ist das durch und durch sprachliche Geschöpf Rose ja eine Figur in der Kunstwelt geworden, ein Stück Welt. Und Rose hat wiederum auch ihre eigene Publikation, eine 1939 unter ihrem Namen veröffentlichter Sammlung von Wortwitzen.²⁵⁷ Rose wurde also als Autorfunktion einer Art von Texten eingesetzt, deren Co-Autorin sozusagen die Sprache selbst ist. Sie - selbst eine Figur der Sprache – ist wohl die ideale Autorfunktion für diese Arbeiten mit Sprache. Wittgenstein sagte *„Um die Rolle der Wörter im jeweiligen Sprachspiel ausfindig zu machen, muss man mitspielen! Denn die Frage: Was ist eigentlich ein Wort? Ist analog der: Was ist eine Schachfigur?“*²⁵⁸ Umgelegt auf Duchamps Sprache lässt einen das denken, dass nur wer sich im Duchampschen Universum bewegt, und darin das Spiel seiner Wörter so gut es geht verfolgt, mit seinen Wörtern etwas anfangen kann. Als der gute Schachspieler der er war, hat Duchamp uns allerdings mit seinen Wörtern, seinen Texten, seinen Werken unzählige Fallen gestellt. Sie scheinen immer beweglicher, immer noch einen Zug mehr offen zu haben – oder einen Zug mehr zur Offenheit – als wir, die wie über sie sprechen. Ähnliches lässt auch der bekannte Satz, den er für seinen Grabstein wählte, denken: *„C’est toujours les autres qui meurent“*.²⁵⁹ Wie Wittgenstein sagte, vom Tod können wir nur als Lebendige in der Sprache der Lebendigen sprechen²⁶⁰, nie können wir daher denken, das Ereignis auch nur annähernd erfasst zu haben. Man könnte sagen „Marcel et/ou Rose“ sind so betrachtet buchstäblich lebendig.

²⁵⁵ Siehe: Duchamp 1973, S.104-119.

²⁵⁶ Vgl. Duchamp 1973, S.VII.

²⁵⁷ Cabanne 1973, S.125.

²⁵⁸ Wittgenstein 2001, S.108.

²⁵⁹ Es sind immer die anderen, die sterben.

²⁶⁰ Zitiert nach: Perloff 2001, S.11.

6. RROSE RESURRECTED - EIN KURZES NACHWORT

Duchamps Produktion einer weiblichen Identität, wie sein Hinweisen auf eine mögliche Übernahme jüdischer Identität, ist eine Identifizierung mit Marginalisierten aus der Position des weißen, männlichen, christlichen, heterosexuellen – kurz dominanten – gesellschaftlichen Subjekts. Duchamp, erfolgreich, gutaussehend, in seinem Alltag heterosexuell lebend, will in die Minderheit absteigen, wie Friedrich formuliert. Er könne sich in der Narrenfreiheit des Künstlers erlauben zu irritieren, zu provozieren, und dabei eine schwächere Position einzunehmen.²⁶¹ An Rose hängt, so Friedrich, kein existentielles Dilemma, nicht die Angst, nicht die Wut eines in seinem Leben täglich mit Marginalisierung und Abwertung konfrontierten Subjekts. Dass Rose angesichts der Verunsicherung der traditionellen Verfasstheit von Männlichkeit, angesichts von Duchamps Junggesellendasein für das sie das wohl notwendige weibliche Substitut war, nicht auch eine existentielle Qualität hat, bezweifle ich. Die existentielle Intensität vergrößert sich aber jedenfalls in den späteren Rückgriffen auf Rose, etwa durch offen homosexuell lebende Künstler.

Eine der ersten direkten Referenzen an Rose Sélavy stammt von Andy Warhol. 1972 ließ er sich mit Dragqueens fotografieren und versah dieses Bild mit einer Widmung an Rose. 1980 entstanden dann jene Fotos die ihn selbst in Drag zeigen. (Abb.32) In den 1980er war Duchamp schon zu einer Instanz geworden. Durch Künstler wie Rauschenberg in den 1960ern für sich entdeckt und als Bezugsfigur, als Vorvater mit Autorität aufgeladen, war er zu einer Legitimierungsquelle künstlerischer Praxis geworden. Rose bot sich dabei als Möglichkeit für einen öffentlich homosexuellen Künstler an um sich mit Duchamp zu identifizieren.

David Hopkins beschreibt die Möglichkeit komplexer Männlichkeitsformulierungen im Prozess dieser Identifizierung Warhols mit Duchamp. Warhols *Thirteen Most Wanted Men* von 1964 (Abb.33) steht für ihn in Verbindung zu Duchamps *Wanted 2000\$* (Abb.4), das ja bereits mehrfach erwähnt wurde. Die Arbeit mit den Karteifotos von Verbrechern deutet durch ihren Titel ein Begehren an, lässt eine Verbindung zwischen Gesetzlosigkeit und Homosexualität entstehen.²⁶² In den Zwanziger, Dreißiger Jahren kam es zur Herausbildung der Vorstellung vom verweichlichten städtischen Mann und der Tendenz eines gewissen Nachtrauerns gegenüber der alten, klar konturierten Männlichkeit – die dabei durchaus auch von Wild West Gangstern verkörpert wurde.²⁶³ Wenn Duchamp in *Wanted* zu diesen Gangstern die Figur der Rose gesellt so kann man mit Hopkins darin eine Anerkennung des

²⁶¹ Vgl. Friedrich 2006, S.98.

²⁶² Vgl. Hopkins 2007, S.138.

²⁶³ Vgl. Hopkins 2007, S.139.

nicht besonders männlichen Status des Avantgarde- Künstlers sehen.²⁶⁴ Die Identifizierung mit Verbrechern spielt dann bei Warhol zusätzlich auf die soziale Marginalisierung von Homosexualität an.²⁶⁵ In der Kriminalpsychologie des 19. Jahrhunderts war die Verbindung von Homosexualität und der Neigung zu Kriminalität durchaus gängig. Affirmativ bezieht sich Warhols *Thirteen most Wanted Men* dagegen wohl auf Duchamps Konstruktion vom Künstler als Gesetzlosem, wobei das Ensemble „Marcel et/ou Rose“ mit seinem uneindeutigen Geschlecht, den idealen Anknüpfungspunkt für ihn geboten haben dürfte. Warhol knüpft an den Diskurs von „Wanted“ an, in dem der Verbrecher durch Roses Namen in seinem Geschlecht und seiner Sexualität undefinierbar geworden ist. In der Identifizierung Warhols mit Duchamp, beziehungsweise mit Duchamp als Frau, geht dabei jegliche Stabilität der Bedeutung von Männlichkeit verloren. Das Paradox das sich ergibt, ist, das Warhol Duchamp als sein femininisiertes väterliches Ideal einsetzt,²⁶⁶ ein Paradox, das nur durch Rose möglich wird. Es lässt sich spekulieren, dass – hätte es sie im duchampschen Oeuvre nicht gegeben – das Anknüpfen an den duchampschen Diskurs für Warhol wohl nicht attraktiv gewesen wäre.

-

Von Yasumasa Morimura stammt die wohl direkteste Neufassung von Rose. In *Doublonage (Marcel)* (Abb.34) von 1988 hat er, wie der Titel schon suggeriert, das Bild von Rose verdoppelt indem er Duchamps Inszenierung mit sich selbst als Darsteller wiederholte. Genauer ist es natürlich ein Wiederaufgreifen und keine Wiederholung; die Neufassung weicht sogar entscheidend von ihrem Vorbild ab. Denn verdoppelt ist nicht nur grundsätzlich das Bild von Rose, sondern auch Elemente im Bild erscheinen zweifach. Es gibt zwei Hüte übereinander, zwei Paare von Armen. Ein absolut neues Element ist dagegen die weiße Schminke, die das Gesicht des Künstlers bedeckt. Morimura ist nicht nur ein homosexueller Künstler, konfrontiert mit der entsprechenden Geschichte sozialer Ausgrenzung , er ist als Japaner, als Asiate, auch mit der Überzahl westlicher Künstler, wie der Übermacht westlicher Kunstgeschichtsschreibung im globalen Kunstdiskurs konfrontiert. Mit der Problematisierung nicht-westlicher Identität erfährt Rose hier also einen Anschluss, mit dem sie auch in die Identitätsdebatten der Postcolonial Studies eintritt.

Die Schminke erinnert natürlich vor allem auch an die traditionelle Form weiblichen Putzes bei den japanischen Geishas, und ist auch darin ein Verweis auf die eigene Kultur Morimuras, ein Überführen von Duchamps Kunst in die eigene Kultur. Außerdem finden sich

²⁶⁴ Vgl. Hopkins 2007, S.139.

²⁶⁵ Vgl. Hopkins 2007, S.140.

²⁶⁶ Vgl. Hopkins 2007, S.146.

auf seiner Inszenierung weiße Arme in Differenz zu dem zweiten Paar von Armen mit einem dunkleren Hautton. Warum aber diese Doppelung der Arme? Zunächst einmal könnte das eine Anspielung auf Duchamps Ersatz seiner Arme durch die einer Frau sein, auf eine Art verborgener Doppelung also. Für Morimuras eigene, offene Doppelung ist die spezifische Konstellation der Arme zu beachten. Die weißen Hände, die in diesem Fall wiederum Geliehenen, nehmen die Stellung der an den Pelzkragen gelegten Hände von Duchamps Rose ein. Sie sind dabei recht eindeutig als fremde erkennbar gemacht, denn in der linken unteren Ecke des Fotos kann man die Innenseite eines Ellbogens erkennen und damit, dass dieser Arm von einem oder vermutlich einer anderen kommt. Während aber bei Duchamp seine eigenen Arme verborgen bleiben, sind – so nehmen wir an – Morimuras Arme ins Bild gerückt und halten die weißen Arme an den Handgelenken. Ist dies als der Wunsch den Mantel auszuziehen, die Verkleidung abzulegen zu deuten? Das scheint angesichts des detailverliebten Zelebrierens von Rolleninszenierungen in seinem Werk als eher unwahrscheinlich. Oder ist es umgekehrt ein Festhalten der Hände an ihrem Ort, ein Verhindern des etwaigen Abtupfens des Gesichts mit dem Mantel, das Begehren ausdrückend, dass Spiel des japanischen Künstlers, seine Maskerade, nicht zu stören? Das mag mitschwingen, immerhin ist der Griff an die Handgelenke doch eine typische Geste des Immobilisierens. Dabei stört allerdings, dass die Geste eher sanft wirkt, der Zeigefinger der (im Bild) rechten Hand kokett abgestreckt ist – hier also kein zupackender Griff ums Handgelenk zu sehen ist, sondern diese Armhaltung sich eher als eine Art von begehrender Umarmung deuten lässt. Wird hier etwas wie eine erotische Beziehung des Künstlers zu diesem Bild thematisiert? Vielleicht steht die Doppelung der Maskerade, neben dem Hinweis auf Morimuras Position im Diskurs (er ist Morimura als Duchamp als Rose), für das Vorhandensein von zwei Begehrensfeldern der Identität, statt des ursprünglichen einen. Einerseits bleibt der Anspruch auf das Feld der Weiblichkeit bestehen, andererseits kommt jener auf die Position westlicher Subjekte im globalisierten Kunstdiskurs hinzu. Hier kommt es, neben einer Aneignung femininer Zeichen, zu einer Aneignung westlicher Kultur, zu ihrem Vermischen und Überschreiben mit asiatischer Identität.

Eine wesentliche Veränderung besteht außerdem in Roses neuer Glamourosität. Ihre Hüte sind mit Strass besetzt, sie ist viel auffälliger geschminkt, ihre Nägel sind perfekt manikürt. Morimura hat sich neben Rose unter anderem auch in zahlreiche Hollywoodstars verwandelt. Möglicherweise drückt sich darin, wie auch in Warhols Hommage an Marilyn Monroe, das Bedürfnis von im Alltag mit Abwertung und Verunsicherung konfrontierten Künstlern nach einer starken, strahlenden Identifizierung aus, wie Friedrich andeutet. Diese trete an die Stelle

der „alten, melancholischen Rose“, wie sie schreibt. Ich denke allerdings, dass es nicht ganz schlüssig ist in Rose die alte, verbitterte Witwe zu sehen. Erstens wurde sie selten als unattraktiv beschrieben, und hätte Duchamp sie glamouröser und vor allem jünger machen wollen, wäre es ihm damit wohl nicht mehr gelungen ihre Weiblichkeit so überzeugend zu suggerieren, sie wäre dann viel betonter Maskerade gewesen. Mit einer männlichen Physiognomie ist es nun einmal nicht einfach angesichts sozialer Schönheitsideale eine schöne, junge Frau überzeugend zu imitieren. Dass Morimuras Rose glamouröser ist, bewirkt ja vor allem, dass die Assoziation zu einer Dragqueen entsteht, der Travestiefaktor viel dominanter ist. Dies kann als durchaus beabsichtigt gelten, ist doch der Titel nicht *Doublonage* (Rose), sondern die Inszenierung eben als Doppelung von Marcel markiert, womit das männliche Geschlecht des Künstlers und dessen Verhandlung hervorgekehrt ist.

Friedrich sieht Morimuras Arbeit der Camp-Kultur verpflichtet mit ihrer Tradition der Übertreibung, in der Parodie und Hommage in eins gehen, in der eine Parodie zugleich ein Liebesbeweis sein kann.²⁶⁷ Seine Rose-Version ist für sie Parodie der fiktiven Identität Rose.²⁶⁸ Vielleicht kann man genauer sagen, worauf sie dabei abzielen könnte. Zum einen könnte sie vermitteln wollen, dass Duchamp eben nicht eine wirklich schwierige männliche Identität, wie etwa homosexuelle Identität, zu verhandeln hatte. Vor allem aber scheint sie auf Rose als einen fruchtbaren Ansatz zurückzublicken, der allerdings zu aktualisieren ist im Bewusstsein neuer Identitätskonflikte, verstrickter Marginalisierungen und noch komplexerer Subjektbildung.

In diesem Nachwort sollte in knappster Form deutlich werden, dass an Rose tatsächlich zahlreiche weitere Künstler anknüpfen.²⁶⁹ Was im ersten Kapitel über die Eingriffe in das Funktionieren der Autorfigur gesagt wurde, wird hier bestätigt. Duchamp et/ou Rose ist es gelungen, jene von Foucault anvisierte, freie Rekombination von Fiktion anzuziehen.²⁷⁰ „*Welche Existenzbedingungen hat dieser Diskurs? Von woher kommt er? Wie kann er sich verbreiten, wer kann ihn sich aneignen?*“ waren Foucaults neue Fragen, die anstelle des Erklärens eines Werks rein aus der Individualität seines Autors treten sollten. Einige ausschnittshafte Antworten hoffe ich auf diese Fragen gegeben zu haben. Dazu habe ich den Hintergrund des Ersten Weltkriegs, der ersten Frauenbewegung und deren spezifisches

²⁶⁷ Vgl. Friedrich 2006, S.98.

²⁶⁸ Vgl. Friedrich 2006, S.104.

²⁶⁹ Abgesehen von direkten Referenzen an Rose, gibt es natürlich auch unzählige Positionen die in allgemeinerer Art und Weise an sein Verhandeln von Geschlecht und Identität anknüpfen. Siehe hierzu: Hopkins 2007, S.109-219.

²⁷⁰ Foucault 2007, S.229.

Einwirken auf die Geschlechterfrage, aber auch eine mögliche Verbindung Duchamps zu einer Traditionslinie der Selbstsorge, befragt.

Es ist aber wohl auch deutlich, dass die Figur des Autors sich immer wieder eingemischt hat, dass sie dabei aber nicht Eindeutigkeit produzierte, sondern in ihrer Einbettung in obige Kontexte nur weitere Lesarten ermöglichte. Auch dort wo vom Verfasser gesprochen wurde, ist dieser immer als kulturell formierte Figur verstanden, wo Duchamps Aussagen herangezogen werden, sind sie im Allgemeinen auch als erst zu interpretierende Zeugnisse verstanden und nicht als unhinterfragbare Erklärungen. So war vor dem zeithistorischen Kontext auch Duchamps individuelle und in vielem sehr spezifische künstlerische Laufbahn zu beachten.

Bleibt noch die Frage nach der Aneignbarkeit des duchampschen Diskurses, und von einem eigenen Diskurs kann hinsichtlich der grundsätzlichen Verschiebung der Parameter von Kunst durch Duchamp wohl gesprochen werden, wie auch angesichts der ausufernden Literatur die sein Werk initiiert hat. Wer also konnte und kann sich Duchamps Diskurs aneignen? – Viele, von den postmodernen Künstlern und Theoretikern, die ihn zu einer Vaterfigur stilisierten, zu einer feministischen Position, wie der Amelia Jones, von homosexuellen Künstlern wie Warhol oder Morimura, bis zu einem Mann, David Hopkins, den die Verhandlung von heterosexueller Männlichkeit interessiert. Und er bot eine Schnittstelle auch für mich an, als jemanden, der an die Möglichkeit individueller Selbstgestaltung glauben möchte, in einer Zeit größter Einbindung in zahllose kulturelle, institutionalisierte Prozesse von Subjektivierung. Marcel et/ou Rose wurden jedenfalls weiter verfasst und zugleich verfassten, übertrugen sie damit Identität. Ich bin gespannt ob und wie in Zukunft an und mit ihnen weiterkonstruiert wird.

Anhang

Men Before the Mirror²⁷¹

Many a time the mirror imprisons them and holds them firmly. Fascinated they stand in front. They are absorbed, separated from reality and alone with their dearest vice, vanity. However readily they spread out all other vices for all, they keep this one secret and disown it even before their most intimate friends.

There they stand and stare at the landscape which is themselves, the mountains of their noses, the defiles and folds of their shoulders, hands, and skin, to which the years have already so accustomed them that they no longer know how they evolved; and the multiple primeval forests of their hair. They meditate, they are content, they to take themselves in as a whole. Woman have told them what is attractive in them, they have forgotten; but now they put themselves together like a mosaic out of what pleased woman in them. For they themselves do not know what is attractive about them. Only handsome men are sure of themselves but handsome men are not fitted for love: they wonder even at the last moment whether it suits them. Fitted for love are the great ugly things that carry their faces with pride before them like a mask. The great taciturns, who behind their silence hide much or nothing.

Slim hands with long fingers or short, that grasp forth. The nape of a neck that rises steeply to lose itself in the forest's edge of the hair, the tender curve of the skin behind the an ear, the mysterious mussel of the navel, the flat pebbles of the knee-caps, the joints of their ankles, which a hand envelops to hold them back from a leap- and beyond the farther and still unknown regions of the body, much older than it, much more worn, open to all happenings: this face, always this face which they know so well. For they have a body only at night and most only in the arms of a woman. But with them goes always, ever present their face. The mirror looks at them. They collect themselves. Carefully, as if tying a cravat, they compose their features. Insolent, serious and conscious of their looks they turn around to face the world.

Rose Sélavy

²⁷¹ Vgl. Duchamp 1973, S.188-189.

Literaturverzeichnis

Antin 1989

David Antin, Duchamp and Language, in: Anne d'Harnoncourt u. Kynaston McShine (Hg.), Marcel Duchamp. A retrospective exhibition, Kat.Ausst., The Museum of Modern Art New York 1989 (Reprint der Ausgabe von 1973) , S.100-115.

Barthes 1989

Roland Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt am Main 1989.

Barthes 2006

Roland Barthes, The language of fashion, hg. von Andy Stafford und Michael Carter, Oxford u.a. 2006.

Barthes 2007

Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2007, S.185-193. -

Butler 1991

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main, 1991.

Burckhardt 1997

Jacob Burckhardt: Die Kulturen der Renaissance in Italien, hg.v.H.Günther, Frankfurt am Main 1997.

Bürger 1974

Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.

Cabanne 1972

Pierre Cabanne, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972.

Calabrese 2006

Omar Calabrese, Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006.

Derrida 1988

Jacques Derrida, Randgänge der Philosophie,hg.v. Peter Engelmann, Wien 1988.

Duchamp 1973

Duchamp, Marcel: The Writings of Marcel Duchamp, hg. v. Michel Sanouillet u.Elmer Peterson, Da Capo Press Reprint. Originally published. Salt Seller. New York: Oxford University Press, 1973.

Duchamp 2000

Marcel Duchamp, Affectionately Marcel: the selected correspondance of Marcel Duchamp, hg.v.Francis M. Naumann u. Hector Obalk, Ghent 2000.

Duve 1991

Thierry de Duve, Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade, Minneapolis u. Oxford 1991.

Duve 1992

Thierry de Duve, Autorschaft nackt, entblößt, sogar, in: H.M. Bachmayer u.a. (Hg.), Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch Duchamp, München 1992, S.91-104.

Duve 1996

Thierry de Duve, Kant after Duchamp, Cambridge, Massachusetts u. London 1996.

Foucault 1989

Michel Foucault, Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2, Frankfurt am Main 1989.

Foucault 1991

Michel Foucault, Die Ordnung der Diskurse, Frankfurt am Main 1991.

Foucault 1999

Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1999.

Foucault 2007

Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2007, 198- 229.

Freud 2006

Sigmund Freud, Werkausgabe in Zwei Bänden. Band 2 Anwendungen der Psychoanalyse, hg. v. Anna Freud u. Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt 2006.

Friedländer 1992

Max J. Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft, Leipzig 1992.

Friedrich 2006

Julia Friedrich, Alles doppelt. Selbststilisierung und Geschlecht in der modernen Kunst, in: Franz Wagner, Kasper König, Julia Friedrich (Hg.), Das achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960, Kat. Ausst., Museum Ludwig 2006, S. 97-105.

Gandelman 1985

Claude Gandelman, The Semiotics of Signature in Painting: a Peircian Analysis, in: American Journal of Semiotics 3, 1985, S.73-108.

Graham 2003

Lanier Graham, Duchamp and androgyny. Art, gender and metaphysics. Berkeley, California 2003.

Greenblatt 2005

Stephen Greenblatt, Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. London 2005.

Hopkins 1998

David Hopkins, Marcel Duchamp and Max Ernst. The bride shared, Oxford 1998.

Hopkins 2004

David Hopkins, Dada and Surrealism. A very short introduction, Oxford 2004.

Hopkins 2007

David Hopkins, Dada's Boys. Masculinity after Duchamp. New Haven and London 2007.

Jones 1994

Amelia Jones, Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp, Cambridge 1994.

Kingsley Kent 1995

Susan Kingsley Kent, Love and Death: War and Gender in Britain 1914-1918, in: Frans Coetzee u. Marilyn Shevin-Coetzee (Hg.), Authority, Identity and the social history of the great war, Oxford 1995, S.153-174.

Kuh 2000

Katharina Kuh, The artist's voice: talks with seventeen modern artists; New York 2000.

Lebel 1972

Robert Lebel, Marcel Duchamp, Köln 1972.

Liebmann 1972

Michael J. Liebmann, Die Künstlersignatur im 15.-16.Jahrhundert als Gegenstand soziologischer Untersuchungen, in: Lukas Cranach. Künstler und Gesellschaft, hg. v. P.H. Feist u.a., Wittenberg 1972, S.129-134.

Lyotard 1987

Jean-Francois Lyotard, Die Transformatoren Duchamp, Stuttgart 1987.

Lyotard 1999

Das postmoderne Wissen, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1999.

McEvelley 1988

Thomas McEvelley, Empyrrichal Thinking (And Why Kant Can't) in: Art Forum XXVII/2, October 1988.

Münker 2000,

Stefan Münker u. Alexander Roesler, Poststrukturalismus, Stuttgart u. Weimar 2000.

Neuner 1998

Stefan Neuner, Signatur bei Albrecht Dürer, phil.Dipl. (ms), Wien 1998.

Nodelman, 2006

Sheldon Nodelman, The decollation of Saint Marcel: evoking Salome and St. John the Baptist, a critically neglected 1937 photo-tableau epitomizes Marcel Duchamp's self-defined roles as perpetual Bachelor, cultural prophet and conceptualist king, in: Art in America, Oktober 2006, S.107-119.

Peirce 1983

Charles S. Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen, hg. v. H. Pape, Frankfurt am Main 1983.

Perloff 2001

Marjorie Perloff, But isn't the same at least the same?" Translatability in Wittgenstein, Duchamp and Jacques Roubaud, in: Jacket #14, July 2001 (3.8.2008)
<http://jacketmagazine.com/14/perl-witt.html>

Perloff 2002

Marjorie Perloff, 21st-century modernism: the „new“ poetics, Malden, Mass. (u.a.) 2002.

Pries 1995

Christine Pries u. Wolfgang Iser, Lyotard, in: Bernd Lutz (Hg.), Die großen Philosophen des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1995, S.300-303.

-

Reckwitz 2006

Andreas Reckwitz, Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Göttingen 2006.

Reeser 2006

Todd W. Reeser, Moderating Masculinity in Early Modern Culture, North Carolina 2006.

Schmaus 2000

Marion Schmaus, Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault, Tübingen 2000.

Schmid 2004

Wilhelm Schmid, Aus dem Leben ein Kunstwerk machen. Versuch über Kunst und Lebenskunst, ausgehend von Foucault, in: Peter Gente (Hg.), Foucault und die Künste, Frankfurt am Main 2004, S.181-202.

Schwarz 1997

Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp (erweiterte Auflage), London 1997.

Smith 1995

Leonard V. Smith, Masculinity, Memory, and the French World War I Novel: Henri Barbusse and Roland Dorgeles, in: Frans Coetzee u. Marilyn Shevin-Coetzee (Hg.), Authority, Identity and the social history of the great war, Oxford 1995, S. 251-273.

Sontag 2006

Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt am Main 2006.

Syson 1998

Luke Syson: Introduction, in: Nicholas Mann u. Luke Syson, The image of the individual. Portraits in the Renaissance. London 1998, S.9-14.

Tomkins 1999

Calvin Tomkins, Marcel Duchamp. Eine Biographie. München 1999.

Welsch 2003

Wolfgang Iser, Ästhetisches Denken, Stuttgart 2003.

Wittgenstein 2001

Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2001.

Woolf 2000

Virginia Woolf, Orlando. A Biography, hg. von Rachel Bowlby, New York 2000.

Abbildungsverzeichnis

- Abb.1** Are You Jewish? (Zeichnung), Schwarz 1997, S. 526.
- Abb.2** Fresh Widow, Schwarz 1997, S. 678.
- Abb.3** Man Ray: Rose Sélavy (alias Marcel Duchamp), Graham 2003, Deckblatt.
- Abb.4** Wanted: \$2000 Reward, Schwarz 1997, S.699.
- Abb.5** Anémic Cinéma, Schwarz 1997, S.715.
- Abb.6** Rose Sélavy (Schaufensterpuppe), Schwarz 1997, S.746.
- Abb.7** Fontaine, Schwarz 1997, S.649.
- Abb.8** Compensation Portrait, Schwarz 1997, S.766.
- Abb.9** Self-Portrait in Profile, Schwarz 1997, S.811.
- Abb.10** With my Tongue in My Cheek, Schwarz 1997, S.820.
- Abb.11** The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even, Schwarz 1997, S.361.
- Abb.12** Schachtel-im-Koffer, Schwarz 1997, S.763.
- Abb.13** Coin de chastete, Schwarz 1997, S.803.
- Abb.14** Feuille de Vigne Femelle, Schwarz 1997, S.797.
- Abb.15** Objet-Dard, Schwarz 1997, S.800.
- Abb.16** L.H.O.O.Q., Schwarz 1997, S.670.
- Abb.17** L.H.O.O.Q. Shaved, Schwarz 1997, S.849.
- Abb.18** Orlando, Woolf 2000, ohne Seitenangabe (zwischen S.166 und S.167).
- Abb.19** Claude Cahun Self-Portrait, Hopkins 2004, S.128.
- Abb.20** RingWrong, Schwarz 1997, S.652.
- Abb.21** Paysage Fautif, Schwarz 1997, S.784.
- Abb.22** Young Man Standing, Schwarz 1997, S.523.
- Abb.23** Mary Reynolds und Marcel Duchamp 1937, Nodelman 2006, S.107.
- Abb.24** Julius Cäsar, Louvre Paris Homepage.
- Abb.25** Paradise, Schwarz 1997, S.296.
- Abb.26** Gradiva Door, Schwarz 1997, S.743.
- Abb.27** Waistcoat, Schwarz 1997, S.808.
- Abb.28** Couple of Laundress's Aprons,, Schwarz 1997, S.822.
- Abb.29** Rendez-vous de 6 février 1916, Schwarz 1997, S.642.
- Abb.30** The, Schwarz 1997, S.639.
- Abb.31** L'Oeil cacodylate, Schwarz 1997, S.385.
- Abb.32** Warhol in Drag, Hopkins 2007, S.141.
- Abb.33** Thirteen Most Wanted Men, Hopkins 2007, S.138.
- Abb.34** Doublonnage (Marcel), Friedrich 2006, S.100.

Inhaltsangabe

Diese Arbeit versucht den Themen von Identität und Autorschaft bei Marcel Duchamp nachzugehen und fokussiert dabei auf die Figur seines weiblichen Alter Egos Rose Sélavy.

Zunächst werden die Verbindungslinien zwischen Duchamps Werk und der späteren Kritik am Autorbegriff bei postmodernen Autoren wie Roland Barthes und Michel Foucault aufgezeigt.

Danach geht es um den Versuch Duchamps Praxis der Selbstgestaltung in der Figur der Rose vor dem Hintergrund anderer Diskurse, die sich dem Einfluss-Nehmen des Individuums auf seine eigene Subjektposition widmen, genauer zu fassen. Hier spannt sich der Bogen vom antiken Diskurs der Selbstsorge, über alchemistische Theorie bis zur postmodernen Position der Ästhetik des Selbst – wiederum bei Foucault.

Im Anschluss wird unter Aufnahme von Stephen Greenblatts Begriff des Self-Fashioning die Beziehung zwischen der Gestaltung der eigenen Identität und den herrschenden Diskursen der Zeit untersucht – und zwar auf dem Feld der Geschlechtsdebatten, auf dem sich die Figur der Rose bewegte, und hinsichtlich von dessen Verschiebungen im Zuge der Frauenbewegung und des Ersten Weltkriegs.

Schließlich wird versucht die Verwendung von und den Eingriff in die Zeichensysteme Mode, Fotografie und Sprache in der Erfindung von Rose zu beschreiben.

Im Nachwort wird in einem kurzen Anreißen auf Neuformulierungen von Rose durch andere Künstler in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts hingewiesen.

Lebenslauf

- 1998 Matura, Gymnasium St. Ursula, 1230 Wien
- 1998 - 2003 Akademie der Bildenden Künste Wien, Diplomstudium Malerei & Graphik,
Meisterklasse für Kunst im öffentlichen Raum: Hubert Schmalix
- 2001 - 2008 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
- 2004 - 2005 Erasmus Studienjahr Lausanne, Schweiz