



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Sherin Hamed:

Die Unsichtbare Farbe. Der Gebrauch und die
Funktion der Titel in dem frühen Werk von Marcel
Duchamp

Magisterarbeit, 2004

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-648-0>

INHALTSVERZEICHNIS

	- Seite -
I. EINLEITUNG	
1.1 Marcel Duchamp, die Worte und die Titel	1
1.2. Ansatz und Ziele der vorliegenden Arbeit	2
II. DER TITEL ALS PARATEXT – EINE THEORETISCHE GRUNDLEGUNG	
2.1. Die Form, der Inhalt und die Funktion des Titels nach Gérard Genette	6
2.2. Titel in der Kunstgeschichte – Aspekte der Paratextualität	10
III. DER TITEL IM WERK UND DANEBEN	
3.1. Der Titel und sein Bezugsobjekt	16
3.2. Der Akt der Inskription	19
3.3. Ergebnisse	25
IV. BEDEUTUNGSSCHICHTEN - DIE POLYSEMIE DER TITEL	
4.1. Die Wörter auf den Dingen. Der Titel, die Inschrift	29
4.2. Wortspiele als Stilmittel	39
4.3. Ergebnisse	45
V. DER TITEL ALS GENERIERENDES ELEMENT EINES 'IMPLIZITEN BETRACHTERS' ?	
5.1. Der Betrachter und das Kunstwerk. Der rezeptionsästhetische Ansatz	51
5.2. Paratextuelle Strategien der Betrachterbeteiligung	57
5.3. Ergebnisse	65
VI. ZUSAMMENFASSUNG	68
VII. Anhang	
1. Bibliographie	82
2. Abbildungsverzeichnis	88

I. EINLEITUNG

„There is a tension set up between my titles and the pictures. The titles are not the pictures nor vice versa, but they work on each other. The titles add a new dimension; they are like new or added colors“¹

1.1. Marcel Duchamp, die Worte und die Titel

Der Titel ist ein heute kaum mehr wegzudenkender Begleiter eines Kunstwerks. Ob er nun beschreibend, poetisch oder schlicht ist – es ist zur Gewohnheit geworden bei der Befragung und Interpretation eines Bildes ganz selbstverständlich auch den Titel zu Rate zu ziehen. So hilft er nicht nur, ein Bildwerk zu identifizieren, sondern beeinflusst in einem erheblichen Maße auch die Einstellung des Betrachters zum Kunstwerk, seine Rezeption.

Marcel Duchamp hat seinen Titeln eine besondere Bedeutung zugeteilt, denn er will, dass sie wirken wie eine ‘unsichtbare Farbe’. Mit diesem Verweis auf eine nicht-sichtbare Komponente, die seine Werke begleiten, ist es nicht mehr möglich diese allein durch den Akt des Sehens zu erfassen. Sie benötigen eine Anbindung an intertextuelle außerbildliche Bezüge. Dieses Auseinandertreten von Konzeption und Erscheinung, das zu einer prinzipiellen Änderung des Kunstbegriffs in der Moderne führt, bestimmt die Kommentarbedürftigkeit der Kunst des 20. Jahrhunderts.² Vor diesem Hintergrund sind auch der Gebrauch und die Funktion des Titels in den frühen Werken von Marcel Duchamp zu betrachten.

1.2. Ansatz und Ziele der vorliegenden Arbeit

Es wird nicht Aufgabe und Ziel dieser Studie sein, einen neuen Deutungsansatz für die Kunst von Marcel Duchamp zu entwerfen, denn die unzähligen Veröffentlichungen zu seinem Werk habe sich „nach Plan totgelaufen“, wie es Hans Belting in seiner Abhandlung über Duchamp treffend formuliert.³

Es wird also auf eine weitere Interpretation des Werkes Marcel Duchamps verzichtet werden, wenn überhaupt noch eine weitere möglich ist, und sich stattdessen der Untersuchung des Gebrauchs und der Funktion eines Instrumentariums zugewandt, das für Duchamp von außerordentlicher Bedeutung ist – seine Titel.

Titel, wie im folgenden aufgezeigt werden soll, suchen im Werk Marcel Duchamps und in der Avantgarde eine eigenständige Kommunikation mit dem Betrachter. Bilder und Kunstwerke sind in der Kunstgeschichte im Laufe ihrer Emanzipation in unterschiedlichem Maße durch Texte und Titel besetzt worden. Bereits im 19. Jahrhundert und besonders in der Avantgarde verlassen sie ihren angestammten Platz der Denotation und werden zu Bedeutungsträgern, die untrennbar mit dem Werk verbunden sind. Durch ihre Sprachlichkeit verfügen sie über eine eminent kommunikative Aufgabe zwischen Werk und Rezipient, wobei das hauptsächliche Anliegen dieser Texte zu den Bildern darin besteht, eine Kommunikation zwischen dem Bild und seinem Betrachter herzustellen und zu steuern.

Für die Einzeltafel eines Retabels ist der durch das Attribut bestätigte Name des Heiligen der Titel, der im Katalog erscheint. Die bewusste Auswahl des Titels durch den Künstler verweist dagegen auf eine erweiterte darstellerische Dimension. Diese wird vom Künstler eingesetzt, um Aspekte zu transportieren und Gedanken in eine bestimmte Richtung zu lenken. Der Titel übernimmt damit eine sinnstiftende Funktion.

Zur Bezeichnung der hier untersuchten spezifischen Kategorie der Textualität und dem Verhältnis von Titel und Werk soll der aus der literaturwissenschaftlichen Texttheorie entlehnte und von Gérard Genette geprägte Begriff 'Paratext' verwendet werden.

In seinem 1987 erschienenen gleichnamigen Werk bezeichnet Genette die um den Haupttext in Erscheinung tretenden subsidiären Texte, wie den Titel, das Vor- und Nachwort, Widmungen, Motti, Kommentare und Briefe als Paratexte.⁴

Der Paratext bildet einen Kommentar zum eigentlichen Text, indem er ihm Informationen hinzufügt, die die Lektüre des Hauptwerkes steuern. Durch ihre Materialisation haben die Paratexte eine festgelegte Grenze sowohl nach innen zum Bild hin als nach außen zum Diskurs über das Bild. Sie bilden also durchaus so etwas wie einen Ort, den man metaphorisch gesprochen als 'Vestibül' bezeichnen könnte. Als wichtigstes Wesensmerkmal des paratextuellen Titels gilt damit sein funktionaler Status als ein subsidiärer Teil des Werkes, der zum Betrachter über das Werk spricht, bevor oder während sich der Rezipient dem Werk zuwendet.

Das an dieser Stelle nur kurz skizzierte Feld der Paratextualität gilt als Ansatz der folgenden Studie, wobei von der Annahme ausgegangen werden muss, dass eine Übertragung dieses literaturwissenschaftlichen Ansatzes auf die Texte zu Kunstwerken möglich und sinnvoll ist, weil er eine präzise Beschreibung der Aufgaben bestimmter Paratexte, in unserem Fall der Titel, zu Bildern erlaubt.

Im Unterschied zu dem Verhältnis zwischen Paratext und literarischen Texten müssen wir uns der Tatsache bewusst sein, dass die Paratexte zu Bildern nicht nur zwischen einem Werk und seiner diskursiven Aneignung vermitteln, sondern auch zwischen zwei unterschiedlichen Systemen – dem Text und einer visuellen Präsentation. Die Komponenten der Paratexte beeinflussen die visuelle Transformation des Werkes in einen Werk-Diskurs. Sie agieren als Vermittler zwischen dem Bild/Objekt und dem Diskurs der Welt, den der Betrachter über das Werk vornimmt.

Legitimiert wird dieser Ansatz durch die Tatsache, dass die Werke bei Marcel Duchamp ausschließlich in Kombination mit Textbestandteilen auftreten und sich die Relevanz einer Untersuchung der Titel auf und neben den Bildern und Objekten allein aus dieser Tatsache ergibt, dass kein Werk ohne einen eingefügten Paratext auftritt. Damit kann es der Behauptung standhalten, dass das Werk nach der Ansicht des Künstlers auf die Präsentationshilfe des Titels angewiesen ist und diese von Duchamp intentional eingesetzt werden. Die Titel sind somit als eine unabdingbare Komponente für das Verständnis seiner Arbeit zu betrachten.⁵

Ich werde in dieser Studie zu Marcel Duchamp von Beginn an bemüht sein, den Blickpunkt auf den Gebrauch und die Funktion seiner Werktitel zu legen, die wohl die eindeutigste paratextuelle Verbindung zwischen Wort und Bild/Objekt darstellt. Notwendigerweise wird die Thematik jedoch auch mit anderen paratextuellen Verbindungen korrelieren, denn wie sich zeigen wird, verwendet Marcel Duchamp sein bevorzugtes künstlerisches Medium der Sprache auf vielfältigste und außergewöhnlichste Weise. Darin findet sich die Präsenz von Wörtern auf seinen Objekten, den sogenannten Ready-mades, die unter Umständen überhaupt keine Titel sind, genauso wie seine Notizen in Form der *Grünen Schachtel*, die er seinem Hauptwerk, dem *Großen Glas* beistellt. Auch dieses wird unter dem Aspekt der Paratextualität zu untersuchen sein.⁶

Der vorbereitende Charakter der Arbeit zeigt sich in dem, was sie versucht, und in dem, was sie aufgrund ihrer Kürze vernachlässigen muss: Versucht wird eine theoretische Grundlegung, die das Phänomen des Titels als Paratext begrifflich fasst und die Voraussetzung einer Anwendung auf die Titelgebung der Werke von Marcel Duchamp schafft.⁷ Zeitlich behandelt unsere Studie die Paratexte in Form der Titel zu ausgewählten Werken aus der Schaffensperiode von 1907 bis 1923, als Duchamp sein *Großes Glas* für „definitiv unvollendet“ erklärt.

Aus dem paratextuellen Zusammenhang zwischen Titel und Werk lassen sich drei Untersuchungsschwerpunkte extrahieren, die als weitgefaste Gliederung dieser Studie verstanden werden dürfen und die den drei klassischen Komplexen von Form, Inhalt und Funktion entsprechen.

Der Komplex der Form des Titels umfasst im wesentlichen die Frage nach der semiotischen Substanz des Titels und nach seiner Positionierung im Werk, d.h. nach der formalen Relation des Titels zu seinem Bezugsobjekt.

Der Komplex des Inhalts behandelt die Paratextualität, d.h. die Frage nach dem spezifischen Status des Paratextes als Text, der den Text seines Bezugsobjektes, also des Kunstwerkes, inkorporiert.

Zur Funktion des Titels stellt sich die Frage nach den Aufgaben, die der Paratext als rezeptionslenkender Vermittler zwischen den Interessen der Größen Künstler, Werk, Kontext und Betrachter begleitet.

Zugeschnitten auf die Dreiteilung von Form, Inhalt und Funktion wird das frühe Werk von Marcel Duchamp in drei Werkgruppen eingeteilt und jeweils mit der Gewichtung auf einen der drei Aspekte untersucht werden: Seine frühen Zeichnungen und seine Malerei bis 1912, seine Ready-mades und als letzten Punkt sein Hauptwerk *Das Große Glas*.

Im Zuge dieser Studie wird es auch ein Anliegen sein, die Frage zu klären, was geschieht, wenn nach Duschampscher Manier Titel in das Bild und auf das Objekt eingeschrieben werden und damit zu einem untrennbaren semantischen Bestandteil des Bildes avancieren. Werden damit die Grenzen der Paratextualität überschritten?

Die Untersuchung dieser vielfältigen kommunikativen Aufgaben des Titels und seiner Interaktion mit der Botschaft des Werkes soll im Zentrum dieser Arbeit stehen.

Die Funktion und der Gebrauch der Titel in dem frühen Werk von Marcel Duchamp ist das Thema dieser Studie. Es soll sich nun dem Werk eines Künstlers zugewandt werden, der zu den wichtigsten Vertretern der Kunst des 20. Jahrhunderts gezählt wird und dessen vielfältiger Umgang mit seinen Titeln eine einzigartige Position in der Kunst der Moderne einnimmt.

II. DER TITEL ALS PARATEXT - EINE THEORETISCHE GRUNDLEGUNG

2.1. Die Form, der Inhalt und die Funktion des Titels nach Gérard Genette

Für die nachfolgende Untersuchung werden wir von einer Konzeption ausgehen, die dem Kunstwerk einen autonomen Status, und zwar den Status eines Textes zuspricht. Das bedeutet, wir postulieren für das bildnerische Werk grundsätzlich die gleiche Autonomie als primärer Erzeuger von Bedeutung wie für den Sprachtext.⁸

Der Paratext bildet einen Kommentar zum eigentlichen Text, indem er ihm Informationen hinzufügt, die die Lektüre steuern können. Hinsichtlich seiner räumlichen Nähe zum Buch gliedert sich der Paratext für Gérard Genette zum einen in den 'Peritext', der – wie Schutzumschlag, Titel, Gattungsangabe, Vor- und Nachwort oder auch verschiedene Motti – relativ fest mit dem Buch verbunden ist. Zum anderen gibt es den 'Epitext', der Mitteilungen über das Buch enthält, die in der Regel an einem anderen Ort plziert sind – wie Interviews, Briefwechsel oder Tagebücher.

Die Botschaft des Textes erscheint dem Leser also einerseits in einer bestimmten materiellen Gestalt (Buchgestaltung, Typographie, usw.) und wird von subsidiären Texten (Titel, Vorwort, Nachwort etc.) flankierend begleitet. Andererseits wird sie von einer unendlichen Anzahl von Diskursen kommentiert (Kritiken, Kommentaren, Interviews usw.) und durch eine Reihe von Fakten (Autor, Ort, Zeit, Thema, Stil usw.) mit der umgebenden Welt verbunden, die den Kontext für sie herstellt, der wiederum Eingang in die Diskurse über die Botschaft findet.

Nach diesem Modell ist die Paratextualität als gemeinsames Merkmal der angeführten Phänomene die Tatsache, dass zwischen der Botschaft eines Textes und der Art und Weise ihrer Präsentation, ihrer Kommentierung und ihres Kontextes ein Informationsfluss besteht. Der Botschaft wird eine Information beigefügt, die den Diskurs des Rezipienten mit dem Werk beeinflusst.

Bezüglich der Erscheinungsform des Paratextes und seiner übergeordneten Funktion als Vermittler zwischen 'Sender' und 'Empfänger' besteht das Werk folglich aus einem Paratext und seinem eigentlichen Kern (dem Kunstwerk), den wir in dieser Untersuchung als Bezugsobjekt des Paratextes bezeichnen.

Der Titel, den Genette unter der peritextuellen Kategorie einordnet, unterhält sowohl besondere formale wie inhaltliche Eigenschaften, die sich auf die rezeptionssteuernde Funktion des Titels zu seinem Bezugsobjekt beziehen.⁹ Die Positionierung des Paratextes im Werk kann damit nicht völlig losgelöst von seinem Inhalt, d.h. von der mittels seiner Textgestalt transportierten Botschaften und seiner Funktion betrachtet werden, wie unsere spätere Analyse in Punkt III. zur semiotischen Substanz des Titels und seiner formalen Relation im Werk von Marcel Duchamp zeigen wird.

Genettes Ausführungen zur materiellen Form und Stellung des Titels gehen selbstverständlich von der Erscheinungsform eines Buches aus. In diesem Sinne erwähnt er die redundante Stellung des Titels auf der ersten Umschlagseite, dem Umschlagrücken, auf dem Titelblatt und den Schmutztitel.¹⁰

Würde sich unsere Untersuchung mit der Kunstform des Buches beschäftigen, könnten wir uns Genettes Definition der Örtlichkeit des Titels uneingeschränkt bedienen.

Da wir jedoch von anderen Gegebenheiten ausgehen, ist es wichtig für den Fortgang unserer Arbeit herauszustellen, dass die Bestimmung der Erscheinungsform des Paratextes nach Genette als werkimmanenter, aber räumlich getrennter Peritext und beigestellter Epitext nicht vollständig übernommen werden kann.

Als Voraussetzung für die Untersuchung der peritextuellen Komponente der Werke nach Genette setzen wir im Gegensatz zu ihm voraus, dass der Paratext ein Teil des Werkes sein muss, indem wir für unsere Studie festlegen, dass der Paratext als Titel räumlich mit seinem Bezugsobjekt verbunden sein muss, 'stofflich' jedoch aus einer anderen semiotischen Substanz als dieser besteht. In der bildenden Kunst entsprechen dieser Definition in erster Linie alle Arten der Titel, Legenden und Beschriftungen, die im Bild/Objekt, am Bild/Objekt oder direkt neben diesem angebracht sind.

Aus der räumlichen Gebundenheit und seiner stofflichen Andersartigkeit bleibt das Formkonzept der Paratextualität damit werkgebunden und werkorientiert, denn die Einheit von Paratext und Bezugsobjekt bildet das Gesamtwerk.

Über die Funktion der Titel herrscht in der Literaturwissenschaft weitgehend Einigkeit darüber, dass der Titel drei Funktionen begleitet, die Genette spezifiziert: Die Aufgabe des Titels gegenüber dem Werk als eine Bezeichnungs- oder Identifizierungsfunktion, eine deskriptive Funktion mit zwangsläufig angeschlossenen Konnotationen und eine Verführungsfunktion.¹¹

Bezüglich der inhaltlichen Aspekte unterscheidet Genette zwei Klassen von Titeln: 'Thematisch' bezeichnet er diejenige, die ihre Ausrichtung auf den Inhalt des Werkes einnehmen. Darunter fasst er die wörtlichen Titel, die symbolischen Titel und Antiphrasen und Ironietitel zusammen. Bezeichnet der Titel hingegen eine Gattung, wie beispielsweise Oden, Elegien oder Novellen, handelt es sich bei den Titeln um 'rhetorische Titel', die das Kunstwerk in seinem Objektstatus betrachten und nach seinen Gattungen bezeichnen.¹²

Die Gegenüberstellung der zwei Typen bedingt keine Opposition zwischen den Funktionen. Das Ziel des Paratextes ist es eine Interaktion mit dem Betrachter zu etablieren, die innerhalb eines Kontextes die materielle und symbolische Aneignung des Werkes und seine Integration in diesen Kontext vorbereitet.

Der Paratext ruft das im Rezipienten vorhandene kulturelle Wissen auf, in dessen Zusammenhang das Werk integrierbar ist, und erweitert dieses Wissen durch seine Aussage über das Werk. Er schafft damit als funktionaler Hilfsdiskurs einen semantischen Raum, in dem das Werk, bzw. ein Teil davon, sich in Form seiner paratextuellen Vertretung sprechen und sich dem Betrachter präsentieren kann.

Genette weist dem Paratext die allgemeine Funktion zu, als Vertreter des Produzenten im Akt der Vermittlung zwischen einem Wertobjekt (Werk) und seinem Konsumenten (Betrachter) zu transferieren.¹³

Das Ziel des Paratextes ist es also eine Interaktion mit dem Betrachter zu etablieren, die innerhalb eines Kontextes die materielle und symbolische Aneignung des Werkes und seine Integration in diesen Kontext vorbereitet.

2.2. DER TITEL IN DER KUNSTGESCHICHTE - ASPEKTE DER PARATEXTUALITÄT

Obwohl der Buchtitel im Gegensatz zu dem Bildtitel seit seinen Anfängen als Aufschrift auf Schriftrollen und Inkunabeln vorrangig Kopisten und Bibliothekaren als Ordnungshilfen diente, spiegelt seine stilistische Entwicklung herrschende literarische Strömungen und künstlerische Auffassungen von Literatur wieder. Die gleiche Beobachtung trifft auf die Gattung der Titel für Kunstwerke zu, wenngleich sich wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Titelsystemen ergeben. Allein Herkunft und Tradition weichen voneinander ab. Aufschriften und Schriftrollen sind bereits in vorchristlicher Zeit zu finden, und die ersten mit einem Titel versehenen Inkunabeln wurden bereits Ende des fünfzehnten Jahrhunderts verbreitet¹⁴, während der Bildtitel, seinerseits hervorgegangen aus der belehrenden mittelalterlichen 'Inscription' und dem höfischen 'Widmungstitel' erst mit der vermehrten Verbreitung der Druckgrafik im achtzehnten Jahrhundert von Bedeutung wird.¹⁵

Dennoch sind die funktionalen Parallelen der beiden Titelsysteme mit ihrer Identifizierungs- und Appellfunktion nicht von der Hand zu weisen: Titel haben schon immer einen notwendigen Bestandteil für das Kunstwerk gebildet. Blickt man auf die Geschichte und Entwicklung der Titel im Laufe der Jahrhunderte findet sich diese Behauptung bestätigt.

Der Ursprung der Notwendigkeit für die Benennung eines Kunstwerks hängt eng mit dessen Vereinzelung, dem Herauslösen aus dem ursprünglichen Kontext zusammen. Im Zuge der Säkularisierung waren seit dem Mittelalter das Herauslösen des Werkes aus seinem architektonischen Umfeld, die Entdeckung der Ölmalerei und die Verwendung von Leinwand wichtige Stimulanten für die Generierung der Titel. Noch in der Kirche benötigt das mittelalterliche Altarbild keinen offiziellen Titel, erschloß sich doch die Bedeutung seiner Motive aus einem allgemein bekannten Kanon – der Bibel und seinem architektonischen Kontext. Eine Deskription des Bildinhaltes war damit nicht nötig. „*Der 'Blick hinter die Bilder' ist der Blick auf die Texte*“ hat es treffend Martin Kemp in seiner Untersuchung zum Verhältnis von Text und Kunst in der italienischen Renaissance formuliert und es erscheint klar, dass die Benennung der Bilder aus der ikonographischen Entschlüsselung erfolgt.¹⁶

So zeigt sich beispielsweise in dem Bildtitel des bekannten Werkes von Massacio „Trinità“ in dem architektonischen Umfeld der florentinischen Kirche Santa Maria Novella der referenzielle und identifikatorische Verweis der visuellen Repräsentation auf seine ikonographische Quelle, die Bibel.¹⁷

Der Inhalt des Bildes und damit der Name ist allgemein bekannt, denn die Bezeichnung des Heiligen oder die dargestellte Szene und damit der Titel wird aus seinem Umfeld oder aus den Attributen der dargestellten Person erschlossen. Jeder Heiliger ist schliesslich durch ein oder mehrere Objekte charakterisiert: die heilige Barbara durch einen Turm, häufig auch ergänzt mit einem Palmwedel, Petrus durch einen Schlüssel, Hieronymus durch ein Buch und einen Löwen. Bei den Märtyrern wird häufig das Marterinstrument oder der gemarterte Körperteil hinzugefügt.¹⁸ Die Grafik der Renaissance, die mit ganz neuen mythologischen und humanistischen Bildinhalten aufwartet und diese Themen bildwürdig macht, arbeitet nicht nur mit dem referenziellen Verweis auf religiöse Schriften oder Legenden. Ungebunden an ein strenges religiöses Bildprogramm, lassen die Künstler nach dem Prinzip von Alberti der ‘inventio’ in dem Medium der Grafik freien Lauf. Die Druckgrafik, die nicht mehr in einen architektonischen Rahmen eingefügt ist, vielmehr völlig ihrem Kontext enthoben und häufig an private Sammler verkauft wird, integriert zunehmend erklärende Inschriften; diese sind zwar meist keine Titel, werden aber oft – wie bei Albrecht Dürers *Melancholia I* – als solche geläufig.¹⁹

Titel werden also umso wichtiger, je mehr sich die Kunst einem breiten Publikum gegenüber sieht, sich neue Themen erobert und in die Autonomie strebt. Je mehr nun über ein Werk geschrieben wird, je mehr sich ein Kunstwerk allein behaupten muss – als transportables, gar für den freien Markt oder für die Ausstellung hergestelltes Einzelstück –, desto dringender wird ein Titel zur Identifizierung und als Anregung zum Kauf benötigt. Die Entwicklung der Druckgrafik als eigenständiges Medium der Bilderzählung und die dadurch rege Verbreitung und Verfügbarkeit generieren eine Notwendigkeit der Titelgebung als Unterscheidungs- und Identifizierungsmerkmal.

Zur Form des Titels ist zu bemerken, dass er, von Ausnahmen abgesehen, nie im Werk selbst steht. Ein Titulus, eine Devise, ein Lemma, eine Legende oder eine Inschrift auf einem Rahmen oder in einem Kupferstich sind in der Regel keine Titel.²⁰

Die Überlieferung des Titels bedarf in der Regel externen Quellen. Dies können Nachlass- und Sammlungsinventare oder Werkverzeichnisse sein. Hier finden sich, ebenso wie in den Listenkatalogen der früheren Akademieausstellungen, eher lapidare Kurzbeschreibungen als pointierte Titel, wie man sie heute kennt. Dennoch waren Ausstellung und Kataloge, Kunstmarkt und Kunstkritik, vor allem aber das Museum mit seiner Objektbeschilderung und die kunstgeschichtliche Forschung ebenfalls entscheidenden Auslöser für die Betitelung eines Werkes.

Die Inhalte der Titel und damit die Thematik des Dargestellten wandeln sich mit dem Puls der Zeit. Treten im Bereich der Genremalerei im 17. Jahrhundert oft noch ironisch gefärbte, aperçuhafte Titel auf, in der der Titel die Möglichkeit hat Pointe zum Bild zu werden²¹, so kann im 19. Jahrhundert die Benennung eines Bildes zum symbolischen Ausdruck eines bestimmten Weltgefühls werden. Der *Mönch am Meer* oder *Das Kreuz im Gebirge* von Caspar David Friedrich spiegeln in ihrer Thematik und ihrem Empfindungsgehalt Symbole romantischer Welterfahrung wieder.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts lassen sich zwei Hauptströme in der Titelgebung unterscheiden. Der französische Impressionismus brachte in seinem Bestreben, ein optisches Erlebnis wiederzugeben und das Bild auf das rein Malerische zu beschränken, den Fortfall literarischen Sujets. Die Impressionisten hielten sich an einfache landschaftliche Motive, die sie in der freien Natur malten, und fügten der topographischen Benennung gelegentlich Angaben über die Tageszeit oder die Beleuchtung hinzu, z.B. Claude Monet: *Impression – Soleil levant*, Alfred Sisley: *Tagesanbruch in Paris* oder Camille Pissarro: *Apfelbäume und Pappeln bei Sonnenuntergang*.²²

Im Spätwerk Monets finden sich mit dem Titel *Bassin aux nymphéas – harmonie rose* von 1900 zum erstenmal Versuche, den bildnerischen Vorgang zugleich mit dem Motiv, das ihn auslöst, zu bezeichnen.

Daneben werden die symbolistischen Titel immer verschlüsselter. Der Symbolgehalt in Edvard Munchs *Asche* 1894 oder Odilon Redons *Sumpflume* von 1885 ist nicht mehr allgemein verbindlich, sondern nur noch individuell erfahrbar.

Um die Jahrhundertwende erfolgt jedoch ein Umschlag ins hintergründig Groteske, der sich in entsprechenden Titeln ausdrückt, wie beispielsweise James Ensors: *Skelette spielen Billard* oder Th. Th. Heines: *Entführung durch den Teufel*.

Die Konnotation, die für unsere Studie im Zeitbereich der Avantgarde eine ausschlaggebende Rolle spielen wird, findet ihre Anklänge bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit den Salons werden sich die Künstler ihrer Macht über die rezeptionslenkende Wirkung ihrer Titel bewusst und beschränken sich nicht mehr nur auf eine sprachliche Wiederholung dessen, was das Bild zeigt. Vielmehr verwendeten sie den Titel zunehmend als Instrument, die Wahrnehmung und Einstellung des Publikums und damit die Interpretation und die Rezeption eines Werkes gezielt zu beeinflussen.²³

So zeigt Théodore Géricault sein *Floß der Medusa* im Salon von 1819 als bloßen 'Schiffsbruch', da der konkretere Titel die antiroyalistische Tendenz des Bildes unterstrichen und dessen Ausschluss aus dem Salon provoziert hätte.

1865 dagegen erhöht Édouard Manet seinen Skandalerfolg noch, indem er das Aktbild einer Halbweltdame mit dem hehren mythologischen Titel *Olympia* versieht.

James Abbott McNeil Whistler legte zeitgleich mit Titeln wie *Symphonie in Weiß Nr.1*": *Das weiße Mädchen* den Schwerpunkt zunächst auf den abstrakten Farb-klang, dann erst auf das Motiv.²⁴ Auch die Impressionisten wählen betont einfache Titel wie *Landschaftsstudie*, um nicht vom formalen Experiment ihrer Werke abzulenken. Wenig später jedoch tendiert der Symbolismus dazu, einfache Motive mit einer universalen Bedeutung zu versehen: Aus einem Mädchenreigen wird bei Edvard Munch *Der Tanz des Lebens* oder bei Henri Matisse *Le Bonheur de Vivre*. Poetische oder metaphorische Titel sollen nun synästhetische Erfahrung auslösen oder zumindest beflügeln.

Festzuhalten gilt: die Titelgebung war bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts kein bewusst künstlerischer Akt. Die meisten Bilder tragen heute keinen vom Künstler gewählten Titel. Das Thema wurde vom Auftraggeber vorgeschrieben und das Bild nach seiner Fertigstellung so genannt. Dies kann sich auch aus der abgebildeten Szene oder den mit Attributen versehenen Heiligen ergeben. Fast alle Titel sind nur eine Wiedergabe des tatsächlich im Bild Dargestellten in sprachlicher Form. Daraus ergibt sich eine völlige Identität von Bild und Titel.

Damit dient der Gebrauch der Titel bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts entweder als Bezeichnung des Inhaltlichen, oder er ist reines Unterscheidungsmerkmal. Bilder sind nach rhematischen Komponenten, d.h. nach ihrer Gattung als Landschaft, Bildnis oder Stilleben benannt. Sie lassen sich nach ihrem Typus bezeichnen, beispielsweise als Pietà. Bei häufig vorkommenden Bildgegenständen fügt man ein charakter-istisches Merkmal hinzu, in mittelalterlichen Bildern handelt es sich dabei meist um ein äußerliches Attribut, beispielsweise *Madonna mit den Nelken* oder ein stilistisches Kennzeichen im Manierismus (*Madonna mit dem langen Hals* von Parmigianino).²⁵ In der Renaissance tritt dem religiösen Bildprogramm die antike Mythologie zur Seite. Historische und literarische Themen nehmen im 19. Jahrhundert eine vorrangige Stellung ein.

Auch wenn der Titel sich auf einen gedanklichen, allegorischen oder symbolischen Gehalt bezieht, wie es beispielsweise bei Albrecht Dürers *Melancholia I* der Fall ist, ist die deskriptive Funktion von Dargestelltem und Bezeichnetem nicht aufgehoben, obwohl sie nicht mehr vordergründig ist. Der 'Totentanz' des Spätmittelalters ist ein Gleichnis der Vergänglichkeit und der Gleichheit aller Menschen vor dem Tode. Raffaels *Schule von Athen* gehört in den Sinnzusammenhang eines humanistischen Programms. Die Titel manieristischer und barocker Allegorien wie Giovanni da Bolognas: *Der Sieg der Tugend über das Laster* oder Bartholomäus Spranger: *Der Sieg der Wissenschaft über die Unwissenheit* bezeichnen den abstrakten Begriff, den das Bild veranschaulichen soll.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Titel in der älteren Kunstgeschichte den gegenständlichen oder einen intendiert gedanklichen Inhalt des Bildes auf sprachlicher Ebene wiederholt. Er dient dem Betrachter als klärender Hinweis zur schnelleren Erfassung des Dargestellten oder als Unterscheidungs-merkmal. Die bildliche Darstellung ist in sich geschlossen. Dem Titel kommt keine eigene Bedeutung zu und demnach keine erweiterte Funktion für das Bild. Erst in der zweiten Hälfte und gegen Ende des 19. Jahrhunderts beginnen die Titel von der Identität mit dem Bild abzurücken. Sie akzentuieren eine Ebene, die jenseits von Thema und Motiv liegt und damit die Titelgebung der Moderne einleiten.

III. DER TITEL IM WERK UND DANEBEN: DIE ZEICHNUNGEN UND DIE MALEREI

3.1. Der Titel und sein Bezugsobjekt

Das wichtigste Wesensmerkmal des Paratextes als Titel ist sein funktionaler Status als der Teil des Werkes, der die Kommunikation mit dem Betrachter evoziert, die der Rezeption des Bezugsobjekts im Regelfall vorangeht. Die semiotische Substanz eines Paratextes und ihre Formulierung, Gestalt und Positionierung im Werk wird von seinem Funktionalitätsanspruch gegenüber dem Betrachter bestimmt.

Wenn man das Werk als eine Kombination aus dem Paratext und seinem Bezugsobjekt versteht und ihre Interaktionen aus der Perspektive einer werkorientierten Rezeptionslenkung untersucht, dann muss man sich insbesondere mit der Frage nach der semiotischen Substanz, der Erscheinungsform und dem Anbringungsort des Paratextes im Werkzusammenhang befassen. Grundsätzlich stellt sich in diesem Punkt die Frage, ob der Paratext in Form des Titels vom Werk formal und inhaltlich ablösbar ist oder zum immanenten Teil des Werkes gehört.

Betrachten wir die Erscheinungsformen und -orte des klassischen Paratextes in der bildenden Kunst: Titel des Werkes, Signatur, Entstehungsjahr u.s.w. Nach unseren bisherigen Ausführungen der formalen Aspekte des Buchtitels nach Gérard Genette müsste die semiotische Substanz dieses Paratextes schriftsprachlich sein und das Bezugsobjekt als Hülle umgeben, ohne es direkt zu berühren oder in es integriert zu sein.

Diesen Standardfall finden wir bei den Werken, auf denen der Paratext (Titel, Name des Künstlers, Entstehungsdatum) auf einem Schild auf dem Rahmen des Gemäldes angebracht oder der Titel in den, meist kunstvollen Rahmen, eingeschnitzt ist, wie es sich beispielsweise bei Franz von Stucks *Die Sünde* von 1893 vorfinden lässt. Die bemalte Leinwand ist das Bezugsobjekt, der Rahmen mit dem darauf vom Künstler angebrachten Paratext ist die zwischen Werk und Kontext vermittelnde Instanz, und gemeinsam bilden sie das Kunstwerk.²⁶

Befindet sich der Paratext dagegen auf einer Tafel an der Wand neben dem Bild platziert, findet eine Öffnung zum Museumskontext statt. Das Werk strahlt in diesem Fall mittels seines Paratextes auf doppelte Weise in den Kontext aus: Zum einen bekommt der Paratext durch seine Anbringung auf die Museumswand, die als kontextloser, reiner und objektiver Raum fungieren soll, einen im übertragenen Sinne wissenschaftlichen Status einer objektiven Information und zum anderen stellt er zwischen seinem Bezugsobjekt und den benachbarten Werken, bzw. in der Sammlung eines Museums kontextuelle Bezüge her. Diese Integration des Werkes in den musealen Kontext kann im Paratext selbst verankert sein, beispielsweise wenn der Raum, in der sich das Werk befindet, als „Niederländische Schule“ bezeichnet ist.

Diese deutliche räumliche Trennung von Paratext und Bezugsobjekt wird jedoch durchbrochen, wenn sich der Titel nicht auf einem kleinen Täfelchen neben dem Bild befindet oder auf dessen Rahmen, sondern in das Bild eingeschrieben wird, wie es bei Marcel Duchamps *Akt, eine Treppe hinabsteigend, No.2* [Abb. 1] von 1912 der Fall ist, was zu einer Verwischung der Grenzen von Text und Bild führt.

Dies ist ein für die weitere Studie wichtiger Punkt und erfordert an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit, denn es lassen sich hierbei zwei Fälle einer Grenzverwischung unterscheiden. Der Paratext kann ins Bezugsobjekt integriert, aber semantisch kein Teil von ihm sein, sondern als aufgetragenes und gestalterisches Element fungieren oder aber er kann semantisch ein Teil des Bezugsobjektes sein.

Betrachten wir beide Möglichkeiten getrennt voneinander und wählen für diese formale Betrachtung der Inskription als Beispiel die Position der Signatur, die vornehmlich in der linken oder rechten unteren Ecke eines Gemäldes angebracht ist und nur aus dem Entstehungsjahr und den Initialen des Künstlers besteht. Die Signatur wird vom Betrachter in der Regel nicht als Teil der Malerei wahrgenommen, sondern als ein applizierter Bestandteil, eine semantische Enklave, die mit der Darstellung nichts zu tun hat.

Doch lassen sich bereits im 15. Jahrhundert Signaturen vorfinden, die nicht nur die Urheberschaft bekunden, sondern als integraler Bestandteil der Komposition des Bildes zu bezeichnen sind. In Carravagios *Enthauptung des Täufers*²⁷ bildet sich die Signatur aus dem Blutstrom, der aus dem abgeschlagenen Haupt des Täufers rinnt und wird damit gestalterisch in das Werk eingebettet.²⁸

Findet sich die Signatur über diese gestalterischen Prinzipien hinausgehend in einer sprachlich außergewöhnlichen Form und wird sie mitten in das Bild platziert, dann wird sie als Teil einer Bedeutung der Darstellung verstanden. Ein prominentes Beispiel einer derartigen semantischen Verknüpfung von Paratext und Bezugsobjekt ist beispielsweise der Satz „Johannes de Eyck fuit hic“, den van Eyck in seinem bekannten Arnolfini-Bildnis in kunstvoller Schrift unterhalb des Spiegels mitten im Bild anbringt.²⁹

Svetlana Alpers weist in ihrer Abhandlung „Kunst als Beschreibung“ in dem Kapitel über die Darstellung von Texten in der holländischen Kunst darauf hin, dass die ungewöhnliche Signatur von van Eyck aus einer künstlerischen Motivation erfolgte, die mittels der präzisen kalligraphierten Schrift eine „Steigerung des ikonischen und bildmäßigen Charakters der Darstellung“ zu erreichen versuchte.³⁰ Diesen Akt wählte er zudem, „um damit zu belegen, daß er bei der Vermählung des Paares als Zeuge zugegen war“.³¹ Die Signatur ist also neben gestalterischen Gesichtspunkten auch durch ihren Verweis auf die Präsenz des Künstlers in die Darstellung verankert worden und hat die Semantik des Bildes auf diese Weise ‘unsichtbar’ erweitert.

In gleicher Weise verankert Marcel Duchamp häufig seine Titel direkt in die Bedeutung der Darstellung, womit die Grenzen der Paratextualität und deren Status der reinen Inkorporation von Text auf sein Bezugsobjekt überschritten werden: die Titel werden semantisch direkt mit der Darstellung verknüpft und sind nicht nur räumlich, sondern auch für den Inhalt des Bildes von entscheidender Bedeutung.

Mit diesen allgemeinen vorbereitenden Überlegungen über das formale und semantische Verhältnis von Paratext und Bezugsobjekt soll sich nun dem ersten Untersuchungsschwerpunkt über Form und Position des Titels in der ersten Werkgruppe des frühen Œuvres von Marcel Duchamp zugewandt werden.

3.2. Der Akt der Inskription

Die Titel im Werk von Marcel Duchamp sind von ihrer ikonischen Darstellung untrennbar. Sie sind nicht, wie im klassischen Sinn, neben dem Werk als Titelschild angebracht, sondern sie parasitieren die Werke, die gleichzeitig die Grundlage ihrer Legitimation bilden.

Zieht man die frühe zeichnerische und malerische Werkgruppe von Marcel Duchamp heran, seine Zeichnungen und seine Münchner Bilder, dann lässt sich interessantes in Bezug auf die Form seiner Inschriften und seiner Titel feststellen.

Die Witzzeichnung *Femme Cocher* [Abb. 2] von 1907 ist eine der frühesten mit Legenden versehenen Zeichnungen Duchamps. Die Droschken-Frau, um die es hier dem Titel zufolge geht, ist nicht zu sehen, die Droschke steht leer vor ihrem Hotel. Dem heruntergeklappten Schild des Zählapparates nach zu urteilen ist die Kuscherin bzw. die Droschke auch nicht mehr frei. Die örtlichen Umstände des Witzes – durch den Hinweis der eingeschriebenen Legende – der völlig abwesenden Person, macht die ‘femme cocher’ durch die Klangähnlichkeit der Worte zur ‘femme coucher avec’.

In den frühen Zeichnungen von Marcel Duchamp ist mit wenigen Ausnahmen die Situation im Bild nicht karikierend wiedergegeben, sondern der Moment des Witzes, der Unsinn, der Einfall ist in der Legende rein sprachlich zu finden. Die Legende stellt also bereits in seinen frühen Zeichnungen das entscheidende Element dar, das vom Betrachter durch die Positionierung am unteren Bildrand aufgenommen wird.³²

Handelt es sich bei den Zeichnungen noch um die paratextuelle Legendenform, die als beigefügter Text den Einfall und den Witz des Bildes steuert, werden diese in der formalen Praxis der Positionierung sprachlicher Elemente durch das Einschreiben des Titels in das Werk ersetzt. Dadurch überträgt Duchamp das rezeptionslenkende Prinzip der „Zeichnungen“ auch auf seine Malerei. Wie gezeigt werden soll, wird dies jedoch nicht durch rein inhaltliche Elemente erreicht, sondern durch die besondere formale Verbindung, die das Verhältnis von Titel und Bezugsobjekt betrifft.

Instrument dafür ist nicht die Legende, die Duchamp seinen Zeichnungen als erklärenden Text zufügt, sondern, wie er es selbst sagt, die „non-descriptive titles“, die er in das Werk einzuschreiben pflegt. Ab 1911, mit seiner ersten Fassung *Akt, eine Treppe hinabsteigend*³³, beginnen die Titel Einzug auf die Bildfläche zu halten und Duchamp gesteht diesen eingeschriebenen Titeln von nun an eine wichtige gestalterische Rolle zu, sie sollen wirken ‘wie eine nicht sichtbare Farbe’.

Ähnlich wie bei den Witzzeichnungen, bei denen sich der wichtige sprachliche Einfall an der Situation im Bild erst entzündet und dann der Situation eine besondere Färbung gibt, fügt er als dominierende „Farbe“ dem Gemälde oder der Zeichnung ein sprachliches Element hinzu. Es handelt sich also bei den „nicht-beschreibenden Titeln“ um ein zusätzliches aber wesentliches, ein Thema anschlagendes Assoziationselement für die Rezeption der Bilder.

Betrachten wir das bereits erwähnte Bild *Akt, eine Treppe hinabsteigend, No.2* von 1912 genauer. Das Gefüge aus winkligen und senkrecht verlaufenden Linien-zeichnungen verdeutlicht eine aufragende, sich in Bewegung befindliche Figur. Die verschiedenen Bewegungsmomente sind nacheinander abgebildet und ineinander verschmolzen. Die dadurch entstehende Dynamik wird durch die maschinell wirkenden und auf ihre Grundformen reduzierten Elemente verstärkt. Am unteren linken Bildrand ist der Titel mit Druckbuchstaben auf das Bild eingeschrieben: AKT, EINE TREPPE HINABSTEIGEND.

Bild und eingeschriebener Titel scheinen sich nicht in einer annähernd gleichen Sinnebene aufeinander zu beziehen, sondern ihre Bezogenheit zerfällt bei der Rezeption. Dass, was der Betrachter, durch den Titel angewiesen, sehen soll, ist ganz deutlich in dieser Weise im Bild nicht vorhanden. Ein Akt ist nicht erkennbar.

Vergleicht man das frühe Münchner Bild von Marcel Duchamp mit einem kubistischen Werk von Pablo Picasso aus demselben Jahr, dann lassen sich mit den einleitenden Vorgaben von Punkt 3.1. interessante Gesichtspunkte für die besondere formale Stellung der Duchampschen Titel herauskristallisieren.

Pablo Picasso schreibt im Winter 1911 die Worte des gleichnamigen Bildtitels „Ma Jolie“ auf das Gemälde *Ma Jolie (Frau mit Gitarre)* [Abb.3].³⁴ Die Schrift, die den einen Teil des Titels auf der Bildoberfläche wiederholt, wird in der Mitte des unteren Bildrandes eingefügt. Offensichtlich verwendet Picasso die Buchstaben in seinem Werk aus kompositorischen Gründen, als abstrakte Formelemente, denn der Schrifttypus erinnert an eine schwere Groteskschrift, die zu dieser Zeit das gängige Schriftbild des Massendesigns von Werbeanzeigen bildet.

Tatsächlich ist die Botschaft des Textes in mehrfacher Hinsicht Bestandteil des Bildes. Es ist nicht nur als Material, als Form oder als Farbfeld eines druckzeilenweise geschwärtzen abstrakten Tonwertes gemeint, sondern auch als Text. Entscheidend für die Bedeutung der Wortfragmente in den Werken von Picasso und Braque ist nach 1910 ihre Plurivalenz, d.h. ihr kompositorisches Auftreten als Farbwert und als Ausriß oder Ausschnitt der realen Alltagswirklichkeit und ihre Ausstrahlung auf eine Bedeutung hin im Sinne der mit der in der Collagentechnik entwickelten „papiers collés“.³⁵

Der Deutungsspielraum der Sprachelemente und des Titels bei Picasso besitzt damit zwei Schwerpunkte: Zum einen wird auf die grafische Qualität aufmerksam gemacht, zum anderen auf die referenzielle Funktion des Sprachzeichens als Verweis auf die Realität.³⁶ Indem die Wörter in das Bild eingeschrieben sind, weisen sie im Kubismus auf die mediale Eigenständigkeit von Sprache im Bild. Der Bezug zur Schrift innerhalb der Gebrauchskunst, insbesondere zu Plakaten ist deutlich.³⁷

Doch während Sprache in der Gebrauchskunst in einer benennbaren Zweckrelation sowohl zu den Bildelementen wie zur Außenwelt steht, bezieht sich die Sprache im kubistischen Bild auf sich selbst zurück. Durch die Einfügung von Sprache ins Bild wird das sukzessive „Lesen“ des Bildes als visuell-verbale Einheit erfahrbar.

Die Aufforderung zum „Lesen“ des Bildes wird durch das sprachliche Element der kubistischen Werke verstärkt, dass sich weiterhin außerhalb der Bildfläche befindet, den Titel. Zum Titel kubistischer Bilder merkt Henry Kahnweiler 1920 in seiner Schrift „Der Weg zum Kubismus“ an, dass die Titel stets beschreibend sein sollen, „da dadurch der von H.G. Lewes „Preperception“ genannte Zustand hervorgerufen wird und die mit dem Titel zusammenhängenden Erinnerungsbilder sich auf die Reize im Gemälde viel leichter einstellen“.³⁸

Überprüfen wir diese Feststellung an einem direkten Vergleich des Aktes von Duchamp mit Picassos Werk *Ma Jolie (Frau mit Gitarre)*.

Bei diesem Werk von Picasso handelt es sich dem Titel nach zu urteilen um eine musizierende Frauenfigur. Im Hochformat wird diese durch ein Gefüge aus winkligen, durch Linienzeichnung umgrenzten und durch Tonwechsel differenzierten Flächen dargestellt. Ihre Form und Anordnung vermitteln Einsicht zur Statur und Haltung der Figur und verdeutlichen durch die im Bild senkrecht verlaufenden Flächen das Aufragen der wohl sitzenden Figur. In diagonalen Plänen drückt sich dagegen eine durch den Körper gehende Bewegung aus. An ihnen zeigt sich die Wendung der Figur sowie des Kopfes nach links und, in Verbindung mit bestimmten grafischen Details, beispielsweise dem Notenschlüssel, auch ihre Aktion.

Durchqueren bei Picasso die zersplitterten Flächenkompartimente die Leinwand mit einer gewissen Rasanz, ist Duchamps maschinelle Figuration die Kehrseite der Geschwindigkeit. Gebündelt bewegt sich Duchamps Figur im Raum, nimmt Gestalt an und widerlegt die Bewegung mit der Verlangsamung, die Verlangsamung mit der Ironie.

Auf den ersten Blick scheint der Titel 'Akt, eine Treppe hinabsteigend' das Ergebnis gedanklicher Beschäftigung, das eher der der Futuristen gleicht [Abb.4]³⁹, das Streben, die Bewegung darzustellen, die segmentäre Sicht des Raumes, das Maschinen-Zeitalter. Die Chronologie gestattet es jedoch nicht, an einen solchen Einfluss zu denken: Die erste Ausstellung der Futuristen in Paris fand 1912 statt, und schon ein Jahr vorher hatte Duchamp eine erste Fassung mit eingeschriebenem Titel des Aktes angefertigt.

Bei genauerer Betrachtung ist die Ähnlichkeit zudem oberflächlich: Die Futuristen wollen die Bewegung mittels einer dynamischen Malerei suggerieren; Duchamp wendet auf die Bewegung den Begriff der Verlangsamung – d.h. die Analyse an. Dazu bedient er sich der statischen Formzerlegung des Kubismus und dynamisiert diese durch die Bewegungsimpulse.

Duchamps Vorhaben erscheint zudem objektiver: Er will nicht die Illusion der Bewegung geben – wie es die Futuristen versuchen – sondern sie aufgliedern und die statische Darstellung eines sich verändernden Gegenstandes bieten. Zwar ist auch der Futurismus gegen die Konzeption des unbeweglichen Gegenstandes, aber Duchamp geht über die Unbeweglichkeit und Bewegung hinaus, er verschmelzt sie, um sie besser aufzulösen.

Auch benutzen sie verschiedene Farben: Die Futuristen gefallen sich in einer leuchtenden Malerei, überschwenglich und fast immer knallig; in Duchamps Farbwahl ist der Einfluss vom Kubismus spürbar. Seine Farben sind weniger lyrisch, sind nüchterner und kompakter: nicht Glanz, sondern Strenge herrscht in seinen Bildern vor. Der Futurismus ist in das Gefühl verliebt; Duchamp in die Idee.

Akt, die Treppe hinabsteigend ist ein Antimechanismus. Dieser ist auch in dem Titel aufgegriffen. Die Ironie der Benennung eines Aktes, der die Treppe hinabsteigt, besteht in erster Linie darin, dass wir nicht einmal wissen, ob es sich um einen nackten menschlichen Körper handelt.

In den formalen Aspekten des Titels und der damit verknüpften funktionalen Bedeutung steht Duchamp einem Zeitgenossen aus seinem direkten künstlerischen Umfeld wesentlich näher.

Francis Picabia, ein enger Freund Duchamps in seinen New Yorker Jahren, verwendet eingeschriebene Bildtitel, die bewusst sehr weit von dem entfernt sind, was das Bild zeigt.

Hier erscheint es nicht wichtig, dass der Titel in Bezug zur Leinwand steht, um einem verlorenen Erscheinungsbild nachzuspüren, vielmehr liegt der Weg in der Benennung selbst. So wie zwei aus unterschiedlichen Sprachbereichen entnommene Wörter in einem Gedicht, so entzündet sich der Funke einer neuen Bedeutung beim Zusammenstoß eines Bildes und eines auf den ersten Blick etwas ganz anderes bezeichnenden Titels.

Keinerlei Weg einer zunehmenden Entfernung von den konventionellen Vorstellungen eines Modells verbindet die Maschine, die das Aquarell von 1915 *Voilà la Femme* [Abb.5] zeigt, mit dem auf den oberen Teil eingeschriebenen Titel.

Liest man den Titel *Voilà la Femme*, tauchen in der Vorstellung die unterschiedlichsten bildnerischen Darstellungen auf, die die Einbildungskraft versucht, mit der visuellen Darstellung und dem Begriff einer Maschine in Einklang zu bringen.

Das Gelingen ist jedoch zum Scheitern verurteilt, denn dem Betrachter ist es nicht möglich den Titel mit der Darstellung einer Maschine zu verbinden oder ihn als erweiterte sprachliche Funktion, im Sinne einer erweiternden Legende zu begreifen. Der eingeschriebene Titel verleiht dem Bild also einen Darstellungswert, der nie gemalt worden ist, selbst wenn die Maschinendarstellung zweifelsfrei ein vertrautes Objekt zeigt.

Diese Kontiguität von Bild und eingeschriebenem Titel ist offensichtlich eine Metapher, die auf die untrennbare semantische Einheit von Sprache und Bild bezogen ist. Wie bei Duchamp verweist die Inskription des Titels auf eine übergeordnete Ebene und als letzten Verweis auf die Einbildungskraft des Rezipienten. Würde der Paratext das Bild nicht besetzen und sich der Titel an einem Schild neben dem Werk befinden, würde der Betrachter die Verbindung von Titel und Bild nicht direkt wahrnehmen, das Schild oder den Katalog nicht beachten, vielleicht sogar an einen Irrtum glauben, und es würde sich weiter nichts ereignen.

3.3. Ergebnisse

In den Werken des Kubismus ist der Abstand zwischen dem gewohnten Aspekt des als Modell gewählten Objekts und dem rezeptiven Ergebnis der Titelgebung gerade deshalb so bedeutsam, weil dadurch die Spur des zurückgelegten Weges bewahrt wird. In diesem Fall ist nicht die Ähnlichkeit zwischen dem dargestellten Objekt und dem beschreibenden Titel interessant, sondern gerade die Unähnlichkeit. Der Titel wird damit zum Zeugen eines verlorenen Erscheinungsbildes.

Die eingeschriebenen Wörter und Zeitungsfragmente werden von den Kubisten als rein formale Gestaltungselemente zur Strukturierung der Oberfläche genutzt und sind keine Titel oder eingefügte Kommentare. Das plan aufgetragene Textelement verweist auf die von den Kubisten explizit herausgestellte Zweidimensionalität der Fläche.

Während die Kubisten die Integration von Schrift vor allem noch als Möglichkeit nutzen, um damit auf das Trägermaterial zu verweisen, bedient sich Marcel Duchamp der sprachlichen Begrifflichkeit des Titels, um über das formal-ästhetische Arrangement hinaus die Bildkomposition durch eine inhaltliche Bedeutungsebene zu ergänzen.⁴⁰ Bei Duchamp werden die Wörter auf der Bildfläche nicht als grafisches Element, sehr wohl aber aus gestalterischen Mitteln eingesetzt, denn der Titel soll wirken wie eine 'unsichtbare Farbe'.

Dem Ausfall der „natürlichen“ Begründung des Kunstwerks im Abbild steht damit ein Paratext beiseite, der dem Ausfall einer klassischen Begründung der Kunst im Sehen mithilfe des erklärenden Titels entgegenwirkt. Der Betrachter kann das Werk im Akt der Reflexion durch den Zusammenhang von Bild und Titel erschließen. Steht der Titel im Kubismus nicht im Bezugsobjekt selbst, scheint Duchamp durch die Inskription seines Paratextes auf die Notwendigkeit der Positionierung der Titel zu verweisen, den er als integralen Teil in die Bedeutung der Darstellung verankert. Die Rezeption wird durch den Titel gelenkt, der durch seine Positionierung auf der Bildoberfläche gewährleistet ist.

Der Titel fungiert in der frühen Malerei Marcel Duchamps damit weder als grafisches Element oder als reine Applikation im Sinne einer einfachen Signatur, sondern verweist durch seine Form und Positionierung auf die Aktivierung des Betrachters, denn wie Marcel Duchamp es zu seiner Prämisse macht, „wird das Bild erst von demjenigen gemacht, der es betrachtet“.⁴¹

IV. BEDEUTUNGSSCHICHTEN - DIE POLYSEMIE DER TITEL

„Die etymologische Erklärung eines Wortes vermeiden und sich seinem gegenwärtigen Sinn nähern“⁴²

Der besondere inhaltliche Textstatus des Paratextes besteht darin, dass er als Text von dem Text, in unserem Fall des Werkes, dem er in dienender Funktion zugeordnet ist, handelt. Der Titel ist ein Text, der in direkter Nähe zu seinem Bezugsobjekt steht und gleichzeitig von diesem Bezugsobjekt zu dem Betrachter spricht. Damit steht er sowohl in einer materiellen Nähe zu seinem Werk, aber in einer inhaltlichen Kontiguität zu seinem Bezugsobjekt, mit dem er das Werk bildet.

Der Paratext und das Bezugsobjekt existieren als semiotische Substanz und symbolisch als voneinander abgegrenzte manifeste Texte. Er macht in der Regel sprachliche bzw. sprachlich paraphrasierte Aussagen über den Text seines Bezugsobjekts. Man kann den Paratext folglich als einen Text beschreiben, der die Repräsentation seines Bezugstextes inhaltlich inkorporiert.⁴³

Der Titel erzeugt durch seine Aussage über das Bezugsobjekt eine Erwartungshaltung des Rezipienten, die dieser im Aneignungsvorgang in eine Übereinstimmung mit seiner Wahrnehmung des Bezugsobjekts und seinem kulturellen Wissen zu bringen versucht. Der klassische Paratext nach Genette begleitet inhaltlich die Aufgaben der Werbung für das Werk, das den Konsumenten zum Kauf anregen soll, die Benennung eines Werkes, um es zu identifizieren und diskursiv handhabbar zu machen und letztendlich beinhaltet es die Aufgabe eine inhaltliche Beschreibung zu liefern, die dem Rezipienten ermöglicht in einen Diskurs über das Werk einzutreten.⁴⁴

Diese grundsätzliche Konvention lässt den Leser oder Betrachter erwarten, dass der Titel eine in ihrer Richtigkeit später durch das Werk bestätigte Aussage über den Inhalt und den Aufbau des Werkes macht. Er wird eine Übereinstimmung zwischen der Ankündigung des Titels und dem Werk erwarten. Diese klassische Aufgabe des Titels, das Werk zu bezeichnen, und die Aufgabe, es zu beschreiben, koexistieren bekanntermaßen in den meisten Fällen der älteren Kunstgeschichte. Für den Betrachter ist eine Identität von Bild und Titel feststellbar.

Ob der Inhalt der untersuchten Paratexte bei Marcel Duchamp diese Kongruenzerwartung erfüllt und in welchem Maße es ihm gelingt mit unterschiedlichen Mitteln den Inhalt des Paratextes für sein Vorhaben zu funktionalisieren, um genau mit dieser Erwartungshaltung des Betrachters zu spielen soll im folgenden untersucht werden.

4.1. Die Wörter auf den Dingen. Der Titel, die Inschrift

Die Praxis des in die Bilder eingeschriebenen Titels setzt Marcel Duchamp in seinen Ready-mades weiter fort. Diesbezüglich kann eine deutliche Kontiguität der Werke Duchamps zwischen den Jahren 1910/1911 und 1923 festgestellt werden. Es ist eine Werkkontiguität, die die einheitliche Behandlung der Relation von Bild und Titel bzw. Gegenstand und Inschrift als gemeinsamen Nenner hat.

1914 schreibt Duchamp in das Bild einer Winterlandschaft mit zwei farbigen Punkten den Titel *Pharmacie* [Abb.6] hinein. Die Entstehungsgeschichte dieses Werkes legt offen, in welchem Maße sich das Werk von den vorhergehenden seiner malerischen Phase unterscheidet und gibt Auskunft über die neuen Elemente.

Duchamp greift auf einen kommerziellen Druck einer bereits gemalten Landschaft zurück, den er sich auf einer seiner Reisen nach Rouen in einem Künstlerbedarfsladen gekauft hat.⁴⁵ Er fügt zwei kleine Farbflecken in rot und blau, den Titel und schliesslich seinen Namen und das Datum hinzu. In einem Interview gibt Duchamp später an, dass die Farbflecken als Flaschen zu identifizieren seien, nämlich als solche, die in den Schaufenstern von Apotheken stehen. Die Farbflecken und der Titel sollen „aus dem Bild eine Apotheke machen“.⁴⁶

Bei diesem Werk von 1914 kommt eine neue Komponente in das Werk Duchamps. Er greift das erste Mal auf einen bereits vofabrizierten Gegenstand, auf die Reproduktion eines angebotenen Motivs und fügt dem wenige farbliche Veränderungen und einen Titel hinzu. Dieses Ready-made ist Duchamps erstes dieser Werkgruppe.⁴⁷ Es entspricht dem Kriterium, dass das gekaufte bereits fertige Objekt ein 'manufactured object' sei.

Die Objektkunst, die Bezeichnung für diese am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte Kunstform, findet mit Duchamp einen ihrer wichtigsten Protagonisten. Sie ist darauf angelegt statt des Abbilds eines Gegenstandes diesen selbst in veränderter oder unveränderter Form, im Sinne eines 'objet trouvé', in ein Kunstwerk miteinzubeziehen oder es selbst als Kunstwerk zu proklamieren.

Der Beginn der Objektkunst mit der in Collage- oder Assemblagetechnik ausgeführten Objektbilder und -plastiken ist sicherlich im Kubismus und Futurismus vorzufinden und hat sich im Dadaismus und Konstruktivismus weiterentwickelt.

Indem Marcel Duchamp jedoch vorgefertigte, gezielt ausgewählte Gegenstände zu Ready-mades erklärt und mit dem Einsatz von Sprache in Form der Paratexte Titel und Inschrift scheinbar inhaltlich erweitert, gewinnt die Objektkunst mit Duchamp eine neue und einzigartige Dimension.

Mit Duchamp und Picabia im Geiste des Dada in New York stehend, schafft Man Ray 1921 das wohl bekannteste Objekt der Dada-Bewegung. Er macht ein Bügeleisen nutzlos, indem er auf dessen Sohle eine Nagelreihe befestigt, es signiert und es mit dem Namen *Cadeau* betitelt [Abb.7]. Mit diesem Akt ist der Einfluss Duchamps nicht von der Hand zu weisen. Man Rays Objekte zeigen deutlich die geistige Handschrift seines Freundes.⁴⁸

Im Zusammenhang mit einem früheren Objekt, der 1918 gefertigten *Skulptur durch sich selbst*⁴⁹ spiegelt für Man Ray der Titel „die Tatsache wider, daß diese [...] Assemblage sich fast buchstäblich ‘von selbst‘ geschaffen hatte“⁵⁰. Mit diesem Titel wird deutlich, dass der Akt der Fertigung deutlich hinter der Eigenfaszination der Dingfragmente zurücktritt, die auch Duchamp für seine Werke in Anspruch nimmt.

Was Man Ray aber zugleich von seinem Vorbild unterscheidet sind seine dadaistischen Zurichtungen und ausdrücklichen Verfremdungen. Aus dem normalen Bügeleisen wird durch das Aufkleben einer Reihe von Nägeln an der Unterseite ein nutzloser, absurder und zugleich poetisch verrätseltes Gegenstand geschaffen, dessen aufrauende Wirkung der glättenden Funktion eines Bügeleisens in grotesker Weise widerspricht.

Bei dem dadaistischen Geschenk (für den Komponisten Eric Satie) handelt es sich um eine Sinnkonstitution, die dem von Lautréaumont formulierten Beispiel „der zufälligen Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Operationstisch“ entspricht.⁵¹

Erreicht Man Ray diese Sinnveränderung indem er Objekte in einen ungewöhnlichen Zusammenhang stellt, benutzt Duchamp vornehmlich das Medium der Sprache um mit rätselhaften und anzüglichen Titeln solche ‘Begegnungen’ zu inszenieren.

Mittelpunkt der Inszenierung seines wohl umstrittensten Ready-mades *Fountain* von 1917 ist die Ironie, einen alltäglichen Gegenstand auf eine Weise zu präsentieren als ob es sich um ein objet d'art handele. Das Pissoir ist seitlich gekippt, wie ein Springbrunnen an die Wand montiert, betitelt und signiert – wenn auch mit dem Pseudonym R. Mutt [Abb.8].⁵²

Duchamp erklärt dazu später: „Ob Mr. Mutt die Fontäne mit eigenen Händen gemacht hat oder nicht, ist unwichtig. Er WÄHLTE sie aus. Er nahm einen gewöhnlichen Artikel des Lebens, stellte ihn so auf, daß seine nützliche Bedeutung hinter dem neuen Titel und dem Standpunkt verschwand – er schuf einen neuen Gedanken für dieses Objekt.“⁵³ Der neue Titel, d.h. die neue Bezeichnung des Alltagsgegenstandes bedeutet, dem Gegenstand gegenüber auch einen neuen Gesichtspunkt ins Spiel zu bringen.⁵⁴

Eine solche Bedeutungsveränderung durch Kontextwechsel mittels der Paratexte des Titels kann man mit Claude Lévi-Strauss als „semantische Spaltung“ bezeichnen.⁵⁵ Die Herausnahme des Gegenstandes aus seinem ursprünglichen Kontext und die Integration in den Kunstkontext ist gleichbedeutend mit einer Veränderung der Beziehung von Bezeichnetem und Bezeichnendem (Signifikat und Signifikant). Der „semantischen Spaltung“ folgt die „semantische Fusion“, die Verbindung des Zeichens mit einem neuen Bezeichneten.⁵⁶

Neben den evidenten, kunstimmanenten Bezügen solcher Akte der Betitelung⁵⁷, wird zugleich eine werkimmanente Ambivalenz erzeugt, die zwischen dem reinen Wiedererkennen des Gegenstandes und der durch den Titel ausgelösten Bildhaftigkeit eines Springbrunnes hin- und herschwingt.⁵⁸ Da beide Ebenen nicht deckungsgleich sein können, aber weiterhin gleichzeitig nebeneinander stehen, wird eine Spaltung der Semantik hervorgerufen, die ihre Dynamik im Betrachter entwickelt. Die spezifische Relation von Text und Gebrauchsgegenstand erzeugt beim Betrachter einen interpretatorischen Leerlauf.

Wie es besonders bei den Dadaisten und in den folgenden Jahren bei den Surrealisten der Fall ist, spielt Duchamp mit zwei Repräsentationen (einer visuellen und einer textuellen), die inhaltlich in keinem Verhältnis zueinander zu stehen scheinen.⁵⁹

Paul Nougé, ein belgischer Dichter mit engen Verbindungen zu René Magritte, dachte ebenfalls darüber nach, wie Begriffe mit Dingen in Verbindung stehen.⁶⁰

Magritte selbst greift ab 1927 sowohl Duchamps und Man Rays Faszination für das Objekt als auch ihre Frage erneut auf, wie Sprache die Bedeutung eines Objekts verändern kann. Seine Bilder sind Rätsel, die die Beziehung zwischen dem Erscheinungsbild eines Gegenstandes und dessen poetischer Bedeutung untersuchen. Neben eingefügten Wörtern, die er in seine Bilder einschreibt, um zu testen, wie Sprache das Denken vernebelt, verwendet er rätselhafte Titel, die auf andere Realitäten verweisen und Gedankenbilder willkürlich heraufzubeschwören vermögen. Sein Werk *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)* von 1928-1929 ist dabei der Dreh- und Angelpunkt seiner visuell-verbale Rätsel.⁶¹

Eine Begleiterscheinung von Magrittes Art der Verwendung ist das „mysteriöse“ Denken, das an sich eine Funktion des Erschauens angesichts unterschiedlicher Zeichensysteme ist.⁶²

Das Mysteriöse entsteht sowohl bei Magritte wie auch bei Duchamp im Moment des Aufeinanderprallens von Bedeutungen am Schnittpunkt unterschiedlicher Codes. Vor allem durch den visuell wahrgenommenen und den präziser definierten Sprachcode, dem Paratext als Titel. Der Bruch zwischen den Sinnebenen, geht über die klassische deskriptive Funktion des Titels hinaus. Es ist die Darbietung eines sichtbaren, in den Bildern materialisierten Bruchs der Dingwelt.

In diesem Jonglieren des Austausches wird „Denken“ zum unverzichtbaren Moment. So spricht Magritte davon, seine Titel seien 'Wort-Bilder'⁶³, die er über seine Gemälde stülpt: „Le titre 'La Durée Poignardée' est lui-même une image (avec) le mots réunie à une image peinte“⁶⁴ [Abb.9].

Durch den Topos der „verkehrten Welt“, die sowohl über die rhetorischen Konventionen (Metonymie, d.h. Namensvertauschung und schwache Metapher) als auch über die Bildkomposition hinausreichen, kommt durch die Korrelation von Titel und Bild unentwegt das zustande, was die Surrealisten „image-collision“, Bildzusammenstoß nennen: die erste Bedeutung eines Wortes verschwindet, wird von dem visuellen Bild überlagert und bringt die kausale Wortverbindung zum Entgleisen. Der Titel führt über die Bilder, und die Bilder über den Titel hinaus. Es kommt nie zu einer illustrativen Abhängigkeit des Bildes vom Titel oder vice versa.⁶⁵

Vielmehr entreißt der Diskurs, den der Surrealismus liefert, den Dingen ihre ursprüngliche sachliche Bedeutung und beide, Titel und Bezugsobjekt, sind als selbstständige, komplementäre Teile der surrealistischen Argumentation zu betrachten. Zusammen ergeben sie den surrealistischen Übertext, der an die Stelle der verachteten, diskursiven Narration tritt.

Dank dieser Operation stellt sich plötzlich das ein, was der entscheidende ästhetische Begriff André Bretons „konvulsivistische Schönheit“ nennt. Diese Wirkung beruht auf dem Zusammenstoß unerwarteter Zustände. Das Wort sucht seine Transgression im Bild und das Bild im Wort. Beide laufen ohne offensichtlichen Bezug nebeneinander her.⁶⁶

Tritt dies auch in der inhaltlichen Verbindung von Paratext und Objekt bei Marcel Duchamp zu Tage? Dies scheint der Fall zu sein. Titel und Inschrift formulieren in den Ready-mades keinen Sinnzusammenhang, sie destruieren vielmehr jede Bedeutungsebene.⁶⁷ In dieser Form der Rätsel sind visuelles Bild und sprachliche Referenz ebenfalls völlig getrennt.

Dennoch, vergegenwärtigen wir nochmals das Ready-made *Fountain*. Titel und Bezugsobjekt laufen nicht völlig getrennt nebeneinander her. Vielmehr versucht Duchamp dem Objekt mittels des Titels seine Funktion zu entrauben und dem Betrachter aufzuerlegen das Urinoir als Springbrunnen zu imaginieren. Nun wird deutlich, dass Duchamp sehr wohl und dazu noch einige Jahre früher als die Surrealisten, einen bildhaften Titel wählt, ihn aber dahingehend funktionalisiert, dass er den Begriff des visuell wahrgenommenen Alltagsgegenstandes in frappierender und ironischer Weise zu überlagern scheint.⁶⁸

Ähnlich wie bei dem Ready-made von 1917 entsteht ein semantisches Umfeld, etwa, um ein weiteres Beispiel zu nennen, wenn Duchamp eine Schneeschaukel an der Decke aufgehängt und mit dem Titel *In Advance of a Broken Arm* versieht [Abb. 10]. Der Paratext erweitert nicht nur den ursprünglichen Kontext – Schneeschaukel –, sondern löst darüber hinaus eine Assoziationskette aus, die sich einer eindeutigen Festlegung entzieht.

Die Titel sind sowohl bei Magritte als auch bei Duchamp an die geistige Haltung des Betrachters gebunden. Dennoch gibt es wichtige formale Abweichungen von Magrittes Ausrichtung der Bedeutung seiner Titel auf das 'Denken' des Betrachters gegenüber Marcel Duchamp.

Als außerhalb des Bildes stehendes Pendant des Visuellen besitzen die Titel bei Magritte eine beschwörend poetische Kraft, die diejenige des Bildes ergänzen.⁶⁹ Im Unterschied zu Duchamps Titel, die oft in das Werk eingeschrieben sind, bleiben diejenigen Magrittes außerhalb des Werkes. Dies erlaubt den verbalen Bildelementen ein selbständiges und gleichwertiges Existieren neben dem Visuellen. Sie können nicht als später eingefügter Titel oder Kommentar missverstanden werden.

Ziel der Titelgebung ist nach Magritte nicht eine erhellende Benennung des Dargestellten, das Liefern eines Schlüssels für die Bilder, sondern ein zusätzlicher poetischer Impuls, ein aus Worten gemachtes Bild, das nicht erklären, sondern die Irritation des Visuellen verlängern soll.

Duchamps Leistung hingegen besteht darin, dass er in seiner Kunst die Möglichkeiten zur Herstellung sprachlicher Mehrdeutigkeiten einbringt und hierzu mittels des Inhalts und der formalen Erscheinung des Paratextes Formen erfindet, Alltagsgegenstände in den Kontext von Kunst integrieren. Er schafft sich das Ziel Kunst aus Nicht-Kunst zu schaffen und er thematisiert als 'Werk' mit den (schon hergestellten) Dingen seine Überlegung zur Produktion innerhalb des Kunstkontextes: „Kann man Werke schaffen, die keine Kunstwerke sind?“⁷⁰ Im Ready-made wird das Ding seinen alltäglichen Beziehungen entnommen und gerade durch den Akt der Betitelung und Signierung in den Kontext von Kunst integriert.

Marcel Duchamp betont mit diesem Kunstgriff den Vorgang des Denkens in seinen Werken. Dafür verwendet er nicht nur den Paratext als Titel, um sich auf Vorstellungen zu beziehen oder diese zu untergraben. Er geht in seinen Experimenten noch weiter und fügt nicht irgendwann nur eine Signatur oder einen Titel hinzu, sondern setzt den Einfall ab 1914 in die Tat um, 'Inschriften an Objekten anzubringen'.

Anders als bei Gemälden und Zeichnungen, bei denen der Betrachter von einem Titel nicht überrascht ist, ist allein das Vorhandensein einer Inschrift auf einem Gebrauchsgegenstand irritierend. Dies umso mehr, da bei einem Gebrauchsgegenstand dessen Gebrauch und Bedeutung allgemein bekannt und festgelegt ist, die quasi-erklärenden, in den meisten Fällen dazu noch absurden bis sinnlosen, in anderen Fällen zum Gebrauchsgegenstand völlig beziehungslosen Texte und Inschriften für den Verstand wie für die betrachtende Auseinandersetzung abwegig erscheinen.

In einer später in der *Grünen Schachtel* veröffentlichten Arbeitsnotiz formuliert Duchamp erste und wichtige Gedanken zum Moment der Inschrift. Darin nimmt er sich vor, die Ready-mades zu einem auf die Minute genau festgelegten Zeitpunkt auszusuchen, den er sich wie ein 'Rendezvous' vormerkt.⁷¹

Die Idee einer eingeschriebenen 'Auskunft' über das Datum des „Rendezvous“ von Gegenstand und Inschrift führt Duchamp 1916 mit dem Ready-made *Kamm* [Abb. 11] tatsächlich aus. Er schreibt auf die Kante eines grauen Hundekamms aus Stahl den Satz : „3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR N'ONT RIEN A FAIRE AVEC LA SAUVAGERIE“ – in Deutsch etwa: ‚3 oder 4 Tropfen Höhe haben nichts zu tun mit der Wildheit‘. Dann setzt er seine Initialen und das Datum: „FEB 17 1916 11 A.M.“.

Weder die Worte noch die Inschrift und der Gegenstand gehen miteinander eine Verbindung ein. Dieser Satz, wie Duchamp selbst sagt, ist 'nonsensical', er besitzt und bezweckt keinen Sinn. Auf diese Art der Bedeutung der Gegenstandsbeschriftung weist Duchamp in seinem „Apropos of Ready-mades“ ausdrücklich hin: „Ein wichtiges Charakteristikum war der kurze Satz, den ich gelegentlich auf ein Ready-made aufschrieb. Dieser Satz sollte das Objekt nicht wie ein Titel beschreiben, sondern die Gedanken des Betrachters in die Region des Verbalen führen.“⁷²

Duchamp besteht darauf, dass die Aufschrift keinen eindeutigen semantischen Bezug zwischen Gegenstand und Text herstellt. Das heißt aber, dass die Beschriftung dem Gegenstand zum einen die Eindeutigkeit seiner Gebrauchsfunktion entzieht, zum anderen aber keine neue, eindeutige Bedeutung zuweist.

Die Inschrift löst damit den ursprünglichen Funktionszusammenhang auf und verleiht dem Gegenstand eine neue Bildhaftigkeit. Wichtig ist dabei nicht die Betrachtung des Gegenstandes, des Titels oder der Inschrift als einzelner Elemente, sondern die Interaktion, die der Paratext mit seinem Bezugsobjekt eingeht.

In dieser Zeit beschäftigt sich Duchamp viel mit der Sprache, und die kryptographischen Versuche seines New Yorker Mäzens Arensberg über Dante und Shakespeare scheinen bei diesem Ready-made ihr Echo gefunden zu haben, als „lightheaded comments not only on Arensberg's technique, but also on the elaborate meaning he derived from it“, wie Francis Naumann in seinem Artikel über den Kreis um Walter Arensberg in New York schreibt.⁷³

Interessanterweise äußert sich Duchamp später ablehnend über Arensbergs Versuche: „Sein System bestand darin, im Text spätestens in jeder dritten Zeile Anspielungen auf alles Mögliche zu entdecken.“⁷⁴ Duchamps Anliegen besteht vielmehr darin den Sätzen und ihren Bezugsobjekten ihre Bedeutung zu entrauben.⁷⁵

Dies gelingt ihm, nachdem er sich auf dem Weg über die Erfindung eines unkonventionellen Bilderrätsels mit Sprache und ihrer Bedeutung befasst. Das Ergebnis ist ein Text, der zwar auf den ersten Blick verständlich erscheint, aber inhaltlich völlig absurd ist. Der nicht zu überbrückende visuell-sprachliche Gegensatz verlangt vom Betrachter den Inhalt zu erfassen. In diesem Text, der den Titel *The* trägt [Abb. 12], ist jeder bestimmte Artikel durch ein Sternchen ersetzt. Der Text ist grammatikalisch korrekt, aber ohne sinnvollen Inhalt. Die Vermeidung von Sinn sah Duchamp als Möglichkeit, dass der Text „frei von jedem Echo der physischen Welt“ gelesen werden kann.⁷⁶

Duchamps differenzierte Art, Inschriften in seine Ready-mades einzusetzen, ist das Ergebnis dieses Experimentierens.

Ein weiteres dieser Ready-mades besteht aus zwei Stahlplatten, zwischen denen sich ein Garnknäuel befindet, in dem ein kleiner Gegenstand verborgen ist, der ein Geräusch erzeugt, sobald man das montierte Werk bewegt. Das Ready-made trägt den Titel *A Bruit secret* [Abb. 13].

Ist die Funktion des Objekts durch diese Aufschrift des Titels nur allzu offensichtlich, führt ein weiterer eingeschriebener Text wieder zu Verwirrung. Dieser lautet:

P.G. . ECIDES DEBARRASSE.
 LE D.SERT F. URNIS.ENT
 AS HOW.V.R. COR.ESPONDS
 Convenablement choisie dans la même colonne

.IR CAR. ELONGSEA
 F.NE, HEA., O.SQUE
 TE.U S. ARP BAR RAIN
 Remplacer chaque point par une lettre

Duchamp schreibt dazu, dies seien „drei kurze Sätze, in denen gelegentlich Buchstaben fehlen, so wie bei einer Neonschrift das Wort unleserlich wird, wenn ein Buchstabe nicht aufleuchtet.“⁷⁷ Die Bedeutung dieser Sätze bleibt im Dunkeln, auch wenn man die Wörter vervollständigt und die fertigen Sätze nicht nur von links nach rechts, sondern auch vertikal liest. Duchamp, in den

sechziger Jahren nach der Aufschrift befragt, behauptet, man könne den Text als eine Fusion aus Englisch und Französisch lesen.⁷⁸

Die Inschrift ist jedoch praktisch nicht zu entziffern und dazu absurd. Sie scheint inhaltlich für das Kunstwerk irrelevant. Sie demonstriert, wie in Duchamps Werk fassbare Bezüge absichtlich von ihm verschleiert werden. Von den Ready-mades soll offen bleiben, wodurch sie zum Kunstkontext gehören. Diese Offenheit musste sich Duchamp durch die Verhinderung eines benennbaren Sinns für das Ready-made durch die Beschriftung erkaufen.⁷⁹

Für andere vor 1920 geschaffene Ready-mades wählt Duchamp eine direktere Sprache. Sein *Traveler's Folding Item* von 1916 [Abb. 14] besteht aus der Staubabdeckung der Schreibmaschinenfirma Underwood, die auf einem Pfosten steht. Die Versuchung, die Duchamp hier noch verstärken will, ist die des Voyeurs: der Wunsch das Verborgene zu sehen. Underwood, der Name der Schreibmaschinenfirma ist Teil des Werkes. Ob sich Underwood auf „under wood“ (unter Holz)⁸⁰ bezieht oder mit den unterschiedlichen Konnotationen von „unter“ spielt, wie ein Blick unter die rockähnliche Schreibmaschinenabdeckung, hat Duchamp jedoch nie erläutert.

4.2. Wortspiele als Stilmittel

Das Spiel mit der Sprache, wie es zeitgleich den Dadaismus in Europa bestimmt, ist ein integraler Bestandteil des gesamten künstlerischen Schaffens von Marcel Duchamp. In der „Privatheit des Spielerischen“ wirkt eine intensive Lektüre neuer Bezugssysteme, denn diskursive Elemente spielen in Marcel Duchamps Ready-mades eine große Rolle, die ihre Titel und Inschriften brauchen, um die vom Künstler intendierte Ironie zu vermitteln.

Dabei nimmt das Sprachrätsel im Werk Marcel Duchamps eine zentrale Stellung ein.⁸¹ Es gewährt eine Unbeschwertheit, die durch die ontologische Bedingung des Spiels – Ambivalenz und offene Determination – unterstützt wird. In diesem Freiraum findet die Auseinandersetzung mit Kunst eine neue, schöpferische Form. Wie es Robert Lebel hervorhebt macht sich bei Duchamp seit Anfang der zehner Jahre des 20. Jahrhunderts der zunehmende Wille bemerkbar, „à faire des mots la source de ses nouvelles expériences picturales“.⁸²

Augehend von den Sprachexperimenten Brissets und Raymond Roussels, interessieren Duchamp Möglichkeiten einer Entleerung der Zeichen, die, einmal ihrer festgelegten Bedeutung entledigt, in einen neuen Sinnzusammenhang gestellt werden können.⁸³

Roussel, mit dem sich Duchamp besonders in den Entstehungsjahren seiner Ready-mades eingehend beschäftigt, entwickelt eine literarische Technik, die aus dem Prinzip besteht Anfang und Ende einer Erzählung aus Sätzen mit gleichlautenden oder sich ähnelnden Wörter zu bilden. Diese sollen möglichst einen völlig neuen Sinn heraufbeschwören zwischen dem die Geschichte mittels des ausgebildeten Assoziationsverfahren ausgelegt wird.

In einem seiner Romane „Locus Solus“ spielt Roussel mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „demoiselle“ (junges Mädchen), à prétendant (Freier, der um seine Hand anhält). Daraus wird: „demoiselle (Handdramme der Pflasterer) und à reître en dents (Haudegen aus Zähnen).⁸⁴

Der Rebus, Calembourg und insbesondere Schüttelreime sind Sprachspiele, die tabuisierte Themen geistreich anzudeuten vermögen.⁸⁵ Der Calembourg, wörtlich ‘Wortwitz’, ist dabei das Wortspiel mit ähnlich – oder gleichlautenden Wörtern, dessen einzige Regel darin besteht, ein Wort durch ein gleiches oder gleichklingendes Wort unterschiedlicher Bedeutung zu ersetzen⁸⁶: Duchamps weibliches Synonym ‘Rose Sélavy’ wird so zu eR-rose = Eros ist das Leben.⁸⁷

Die Contrepèterie besteht aus einer willentlichen Vertauschung einzelner Buchstaben oder Silben in einem Wort oder einer Gruppe von Wörtern. Sie beruht ausschließlich auf dem phonetischen Lapsus, wobei allein der Klang, nicht die Orthographie sinngebend ist.

Unter dem Anschein des Harmlosen dienen die Inhalte der Wortspiele dazu, jene Dinge zu thematisieren, die nicht direkt ausgesprochen werden dürfen. Indem der Humor das behandelte Thema scheinbar nicht ernst nimmt, grenzt er es aus den Dingen des 'ernsten' Lebensvollzugs aus. Der dadurch gewonnene Freiraum ähnelt dem des Spiels, auch wenn der Humor sich nicht notwendig zum Spiel gesellt, so sind beide doch miteinander insofern verwandt, als sich ihnen eine primordiale Lebensfreude äußert.⁸⁸

Eines dieser Ready-mades, das zugleich den Auftakt für Duchamps „Rectified Ready-mades“ bildet, ist das Werk *Belle Haleine: Eau de Voilette* von 1921 [Abb. 15].

Dabei handelt es sich um eine Fotografie, die Man Ray von seinem Freund herstellte und die dieser zu einem Ready-made weiterverarbeitete.

Auf Anhieb erscheint dieser Gegenstand oder schon allein das Etikett dem Betrachter als Parodie eines Flakons, das aus den zwanziger Jahren stammen könnte. Das Etikett und die Bezeichnung „Eau de“, möglicherweise auch das Markenzeichen „RS“, scheinen den Gegenstand als kosmetisches Erzeugnis zu identifizieren. Die etwas altmodische Fotografie im Medaillon und das, was sie darstellt (ein mit einem Augenschleier („voilette“) bedecktes Gesicht), sowie Typografie und Erscheinungsbild des Werbetextes scheinen dem Betrachter Zuordnung, Identifikation und Datierung erleichtern zu wollen.

Auf den ersten Blick passen Produktbezeichnung und Titel allerdings nicht zusammen. Handelt es sich doch weder um „Eau de Violette“ („Veilchenwasser“), noch um „Eau de Toilette“ („Gesichtswasser“), sondern um „Eau de Voilette“ („Augenschleierwasser“), auch nicht um „Belle Hélène“ („Schöne Helene“), sondern um „Belle Haleine“ („Schöner Atem“).⁸⁹

Diese irreführenden Wortkombinationen lassen vermuten, dass wir es mit einer Parodie zu tun haben. Produktbezeichnung und Titel sind offensichtlich abwegig, werden nicht im üblichen Sinn gebraucht, sondern spielen mit ihrer Homophonie (Klangähnlichkeit).

Nur auf Grund der Wortform, ihres fast identischen Klangs, oder ihrer fast identischen Konnotationen. Mit „Belle Haleine/Belle Hélène“ und „Eau de Voilette/Toilette“ werden so Wörter von höchst unterschiedlicher, ja sogar gegensätzlicher Bedeutung in einen Zusammenhang gebracht.

Seine Spracherfahrung lässt den Betrachter den bekannten festen Begriff „Eau de ...“ denken und ihn im Geist in einem Sprachraum ansiedeln, wo er sich zwangsläufig mit „Violette“ und „Toilette“ verbindet. Der Betrachter kann sich weder seinen gewohnheitsmäßigen Gedankenverbindungen noch seinen sprachlichen Wertmaßstäben, noch den zahlreichen in seinem Gedächtnis als Formen verankerten Assoziationen entziehen.

Dieser Hinweis ist wichtig, findet sich doch vielleicht hier der Schlüssel zu einer möglichen Dechiffrierung des Gegenstandes. „Voilette“ ist ein Hinweis, und dies umso mehr, als eine andere Irreführung auf dem Etikett den Hinweis noch verstärkt. Statt der erwarteten „Belle Hélène“ ist dort von „Belle Haleine“ die Rede.

Es ist ein Spiel mit der Wortähnlichkeit zwischen „Haleine/Hélène“ einerseits und der von „Voilette/Violette/Toilette“ andererseits. In seiner homophonen Verkleidung tritt sozusagen der Vorgang des Ver- und Enthüllens hervor.

Wir haben zwar den Vorgang vor Augen, er liegt klar zutage, aber wir nehmen ihn nicht unbedingt wahr. Genau diese Funktion aber hat der Gesichtsschleier, der verbirgt, aber doch sehen lässt, und vor allem Aufmerksamkeit erregt. Dieselbe Funktion hat das Wort „Voilette“ auf dem Etikett: Das scheinbar unangebrachte Wort erweckt Aufmerksamkeit. Es wurde also nicht ganz so unangebracht verwendet, da es im wörtlichen Sinne seine Definition verwirklicht: Es findet in seiner besonderen Verwendung auf dem Etikett eines kosmetischen Erzeugnisses wie zu seiner eigentlichen Bedeutung als Unterscheidungsmerkmal zurück.

„Voilette“ verhüllt hier „Violette“ ebenso wie „Toilette“, trotzdem wird der linguistische Prozess nicht abgebrochen, weil der Ausdruck „Eau de ...“ den Betrachter zwangsläufig auf die „wörtliche Bedeutung“ und die Begriffe „Eau de Violette“ und „Eau de Toilette“ verweist. Sollte immer noch ein Zweifel bestehen, kann der Betrachter sich auf die Bedeutung des Begriffs „Voilette“ verlassen: Denn im Medaillon trägt die Dame auf der Fotografie ein leichtes Tüllgebilde, einen Gesichtsschleier. Der verbale Hinweis wird durch die visuelle Anspielung verstärkt.

Ebenso wie ein Wortspiel dem Adressaten entgehen kann, manchmal auch einer Erklärung bedarf oder aber auf Anhieb verstanden werden muss, kann es auch passieren, dass der zufällige Betrachter eines Duchampschen Werkes dieses nicht wahrnimmt, d.h., dass er es nicht versteht. Er mag in seiner Verwirrung dann nach einem dahinterliegendem Witz suchen. In diesem Fall wird er dem Werk mehr Aufmerksamkeit widmen, ja versuchen, es zu entschlüsseln: er macht sich also zum Beobachter und beginnt vielleicht zu begreifen, dass er damit in die Poesie des Gegenstandes eindringt.

Ein weiteres treffendes Beispiel eines Werkes, dessen Sprachspiel im Titel explizit mit der Erwartungshaltung des Betrachters spielt, ist Marcel Duchamps Ready-made *Fresh Widow* von 1920 [Abb. 16].

Die visuelle Präsentation des Französischen Fensters und die Kraft der Suggestion verleitet den Betrachter dazu den Titel als 'French Window' anstelle von 'Fresh Widow' zu lesen. In der reinen Anschauung deckt sich die visuell wahrgenommene Form eines Fensters in unserer Vorstellung mit dem Begriff, den wir mit der dargestellten Form verbinden, nämlich Fenster. Der gedachte Titel 'French Window' erscheint dem Betrachter auch gleich viel logischer, schließlich zeigt das Dargestellte ganz deutlich alle Merkmale auf, die ein Fenster besitzt. Doch ist es der Titel, der den Betrachter in die Irre führen möchte.⁹⁰

Die bei Brisset und Roussel vorgefundene Technik des Sprachspiels macht Duchamp die Möglichkeit der Bedeutungsveränderung eines scheinbar in seiner Bedeutung eindeutig festgelegten Materials, der Sprache, klar. Die Reflexion auf die Mehrdeutigkeit sprachlicher Elemente führt Duchamp von einer „normalen“ Sprachverwendung zur mehrdeutigen Verwendung in Sprachspielen. Seine Sprachspiele thematisieren dabei ein aufschlüsselbares Verfahren, das an die Stelle konventioneller semantischer Beziehungen neue phonetische Beziehungen setzt.⁹¹

Diese Beispiele der Schaffung einer neuen Welt durch Sprache und die Zerstörung alter Wahrnehmungsraster in der Demontage abgegriffener Sprachbilder ist Grundlage sowohl dadaistischer wie auch surrealistischer Sprachspiele.

Die sprachliche Logik wird aus den surrealistischen Werken verbannt und die konventionelle Syntax ist tabu mit der Absicht, dass Wörter niemals zwingend das bedeuten, was sie normalerweise aussagen. Das Unbewusste, das automatische Schreiben und die Träume sollen die Oberhand gewinnen.⁹² Max Ernst als ein weiterer ihrer Protagonisten war ein Meister der verdeckten Anspielungen, der ebenfalls die Polysemie sprachlicher Klanggebilde zur Erweiterung des semantischen Gehalts seiner Bildschöpfung auszunutzen verstand.

Neben dem Titel *Der Kaiser von Wahaua* für ein Ölbild von 1920, der einen prächtig gekleideten Negerfürsten zeigt, lässt Max Ernst anspielungsreich die Silben für kindliche Schmerzensrufe „Aua“ und ein Morphem von „hauen“ zu einem Wort verschmelzen, der den Klang eines afrikanischen Namens imitiert.

Für eine andere Homonymie bietet Werner Spies gleich vier Interpretationsmöglichkeiten. Sie betrifft den Titel des Collagen-Romans *La Femme 100 Tête* von 1929: la femme cent têtes = die hundertköpfige Frau; la femme sans tête = die kopflose Frau; la femme s'entête = die Frau, die ihren Kopf hat, also die Starrsinnige. Die Homonymie von 100 und sang = Blut, in Verbindung mit der Auslegung von tête als 3. Pers. Sgl. des Verbs téter = saugen, die femme-sang-tête = die blutsaugende Frau, der Vampir.⁹³

Marcel Duchamps Faszination an der Sprache ist vornehmlich intellektueller Art: Die Sprache ist das vollkommenste Instrument, um Bedeutungen zu schaffen, wie auch, um diese zu zerstören. Das Spiel mit Worten ist ein wunderbarer Mechanismus, weil wir in ein und demselben Satz das Bedeutungsvermögen der Sprache preisen, nur um es gleich darauf in Frage zu stellen.

Duchamp veröffentlicht 1934 in der *Grünen Schachtel* zahlreiche Notizen, die sich bereits in der Schaffensphase seiner Ready-mades mit den Möglichkeiten der Erfindung einer neuen Sprache auseinandersetzen. Mittelpunkt der Überlegungen ist die Umwandlung der Sprache von Wörtern in Zeichen, „in einen visuellen Ausdruck des Wortes, ähnlich den Idiogrammen der chinesischen Sprache“.⁹⁴ Duchamps Notizen beschäftigen sich mit der Erfindung eines Alphabets (Notiz 26), mit der Suche nach „Primwörtern, die nur durch sich selbst teilbar sind“ (Notiz 22), den Bedingungen einer Syntax (Notiz 25) usw.⁹⁵ Besonderes Gewicht wird auf die Bildung eines Wörterbuchs der neuen Sprache gelegt.

Für Duchamp gehorchen seine Ready-mades dem gleichen Gesetz: Die Meta-Ironie, die ihre eigene Negation negiert und auf diese Weise affirmativ wird. So liegen „zunächst fast alle sprachlichen Verhaltensweisen auf der Ebene des unbewußten Denkens“⁹⁶, sie sind also einer regulierenden Bewusstheit nicht zugänglich.

Marcel Duchamp steht wie seine literarischen Vorbilder Raymond Roussel, wie Brisset – und was Werner Spies auch für Max Ernst geltend macht –, „in einer weiteren literarischen

Tradition“.⁹⁷ Sie alle arbeiten mit einer wesentlichen Tendenz ihrer Sprache, mit „Homonymketten, die von den verschiedensten etymologischen Herkünften absehend, sinngemäß Auseinanderliegendes durch eine ‘Logik des Klangs‘ koppeln“.⁹⁸

4.3. Ergebnisse

Das Gemeinsame, das hinter den unterschiedlichen inhaltlichen paratextuellen Ausformungen steht, lässt sich als Verfremdung und Verrätselung des Realgegenstands bezeichnen. Die verschiedenen Formen der Paratexte als Titel und Inschrift können dabei miteinander kombiniert sein, so dass sich eine Vielzahl unterschiedlicher Variationen ergibt. Diese sprachlichen Modifikationen stellen jedoch keine Vernichtung des realen Objektes dar; der Gegenstand bleibt stets als solcher erkennbar.

Bei den Ready-mades reichen die Veränderungen von der quasi-reinen Dingpräsentation und deskriptiven Beschreibung durch den Titel z.B. *Kamm* bis zum Aufbau komplexer Objektakkumulationen, in denen, wie z.B. *A Bruit Secret*, die Verrätselung durch ein Sprachspiel auf dem Gegenstand vollzogen wird.

In den Wortspielen und theoretischen Überlegungen geht es Duchamp hauptsächlich um die Schaffung neuer Zeichen durch die Auflösung tradierter Zuordnungen von Signifikat und Signifikant. Duchamp thematisiert dabei, dass die Bedeutung durch den kontextuellen Gebrauch entsteht und die sich wandelnde Wirklichkeit nicht durch ein System fixierter Zeichen ausreichend erfasst werden kann.

Der außerordentlich feine und geistreiche schwarze Humor, den Marcel Duchamp an den Tag legt, erhebt das Wortspiel auf die Höhe des poetischen Bildes, wobei er zugleich die Fundamente von Sprache und ästhetischen Konventionen untergräbt.

An der Lingualisierung des Ready-mades wird deutlich, dass es Duchamp nicht primär darauf ankommt, einen Gegenstand der alltäglichen Umgebung im tradierten Kontext von Kunst zu akzeptieren, sondern darauf, die Möglichkeiten einer Bedeutungsveränderung von Gegenständen zu thematisieren. Dies erreicht er durch die teilweise rätselhaften und absurden Inhalte der Paratexte, die seinen Ready-mades angehören.

Die Reflexion aus der Mehrdeutigkeit sprachlicher Elemente führt Duchamp von einer ‚normalen‘ Sprachverwendung zur mehrdeutigen Verwendung in Sprachspielen und setzt an konventionelle semantische Beziehungen neue phonetische Anschlüsse. Nutzt das Sprachspiel phonetische und semantische Mehrdeutigkeiten aus, so thematisiert Duchamp auch das Verhältnis von „langue“ et „parole“ durch das Spiel der Semantiken.

Solche Möglichkeiten der Bedeutungsverschiebungen durch Transformation von Worten zu einem neuen Sinn gehören grundsätzlich zu den experimentellen Voraussetzungen in der Kunst, die Marcel Duchamp seinerseits angetroffen und wahrgenommen hat.

Die formalen und inhaltlichen Vorgaben gelten ebenso für die Entwicklung der Kunst der Dada-Bewegung wie auch für den Surrealismus. Im Dadaismus tritt an die Stelle der visuellen und textuellen, im kubistischen Porträt noch lesbaren „Erkennungs-Sememe“⁹⁹ eine disperate Sammlung von Text- und Bildfunktionen.¹⁰⁰

Auch René Magritte, der als Beispiel genannt wurde, löst die Gegenstände und sprachlichen Begriffe aus ihrer eben nur scheinbar zwanghaften Einheit, fügt sie neu zusammen und evoziert so eine geheimnisvolle, rätselhafte Atmosphäre.

Die Surrealisten und Dadaisten wollen Bedeutungen erweitern – häufig auch völlig vernichten, indem sie künstlerische Konventionen manipulieren oder verletzen. Sie wollen die traditionellen Methoden der Titelgebung und der Integration von Sprache in ein Kunstwerk in Frage stellen.

Duchamp begründet mit seinen Ready-mades eine Möglichkeit der Verbindung von Gegenstand und Sprache, die insbesondere von den surrealistischen Dichtern aufgenommen und zur Form des ‘poème-objet’ umgebildet wurde.¹⁰¹

Allerdings beziehen sich die Surrealisten auf eine fest umrissene Konzeption, das Surrealistische Manifest, die Theorie des ‘objet trouvé’ und der ‘écriture automatique’.

Bei Duchamp dagegen fehlt eine benennbare Konzeption. Dadurch wird der Rezipient auf sich selbst verwiesen als derjenige, der die Offenheit des Symbolmodus selbst legitimieren muss. Indem Duchamp erklärt: ‘Es sind immer die Betrachter, die das Kunstwerk machen’, bestimmt er den Anteil des Rezipienten aus der Formulierung des Kunstkontextes. Das für die Kunst der Moderne charakteristische Auseinandertreten von Konzeption und Erscheinung wird bei Duchamp dahingehend akzentuiert, dass auch die sprachliche paratextuelle Konzeption neben dem Werk den Charakter der Offenheit erhält.

Dabei sind Duchamps Titel durchaus literarisch. Duchamp hat sich zeitlebens und nicht nur bei Wortspielen als Autor betätigt. Es sind von ihm erfundene Titel, keine Themen der klassischen Ikonographie oder deskriptive Beschreibungen des Inhaltlichen. Auch begreift Duchamp die Literatur als wichtige Inspirationsquelle für seine Werke.¹⁰²

Interessant ist die Widersprüchlichkeit zwischen der Auswahl des Paratextes und des Gegenstandes der Ready-mades. Während Duchamp die Kunstproduktion auf die Auswahl eines fertigen Gebrauchsgegenstandes reduziert, das Objekt also allein durch den Akt des Wählens zum Kunstwerk macht, bleibt er bei der Titelerfindung, die ja komplementär erst das Werk mitvollendet, traditionell schöpferisch.

Er erfindet den Titel *In advance of a Broken Arm*. Anders ausgedrückt, der Objektauswahl beim Ready-made müsste eigentlich konsequent eine entsprechende, bereits fertige Titelauswahl folgen, also beispielsweise das Durchblättern einer Zeitung und die Festlegung einer Überschrift als passenden Titel für das Ready-made.

Picabia und auch den Surrealisten dient das Petit Larousse als bevorzugte Quelle für ihre Titel, das sie an unbestimmter Stelle aufschlagen und damit den Zufall entscheiden lassen. Bei Inschriften und Titeln bleibt Duchamp aber immer traditionell schöpferisch und wortverliebt.

Man kann also die inhaltliche Bedeutung des Titels und damit seine Funktion nicht ohne weiteres auf einen Erklärungsschlüssel subsumieren. Duchamp verwehrt dem Titel und der Inschrift die traditionelle paratextuelle Funktion des Benennens oder Erklärens und unterläuft mit seinen Wortspielen die konventionellen Lesarten und Erwartungshaltungen des Betrachters.

Für Duchamp ist es die wichtigste Prämisse, die Kunst in den Dienst des Geistes zu stellen. Dabei kommt es ihm besonders darauf an zu ergründen, was sich bei der ersten Begegnung zwischen Betrachter und Werk ereignet. Es geht also darum sich über die Art seiner Erkenntnis Rechenschaft abzulegen. Um diese Haltung des Rezipienten zu erreichen, aktiviert Duchamp die Erwartung des Betrachters durch die rätselhafte Verbindung zwischen Paratext und Bezugsobjekt.

Homophonien und Mehrschichtigkeit der Bedeutungsebenen finden sich in allen Sprachspielen und Rätseln, die sich nicht eindeutig lesen bzw. raten lassen. Immer jedoch verfügt es über die für das Spiel charakteristische offene Determination, die wesentliches Merkmal jener 'modernen Rätselhaftigkeit' zu sein scheint, die den Betrachter beschäftigt.

Es wird deutlich, dass Wortspiel und 'jeux d'esprit' durch ihre strukturelle Ambivalenz befähigt sind, auf mehreren Ebenen zugleich zu wirken. Sie vermögen eine unausgesprochene Botschaft zu formulieren, den Betrachter zum Komplizen oder Kontrahenten zu machen und ein Lösungsbegehren auszulösen, das sich in einer aktiven Auseinandersetzung äußert.

V. DER TITEL ALS GENERIERENDES ELEMENT EINES 'IMPLIZITEN BETRACHTERS'?

„Jedes Kunstwerk ist ein zwei-poliges Produkt, wobei der eine Pol derjenige ist, der es macht und der andere, der es betrachtet“¹⁰³

In der Kunstbetrachtung des 20. Jahrhunderts sind für diese ‚moderne Rätselhaftigkeit‘ zwei Begriffe geprägt worden, die dem Freiraum, dem ‚potential space‘ des Spiels verwandt sind: Zum einen Wolfgang Kemp's Ausführungen über die Leerstelle, die den Bildraum in den Betrachtterraum öffnet¹⁰⁴, und zum anderen Umberto Eco's Terminus des offenen Kunstwerks, das durch seine Ambivalenz einer offenen Determination bestimmt ist.¹⁰⁵

Die Berücksichtigung des Rezipienten und eine Abgrenzung zur darstellungs- oder produktionsästhetischen Theorie in kunsttheoretischen Modellen hat sich zuerst die Literaturwissenschaft zu eigen gemacht. Der Grundstein hierfür wurde in Konstanz gelegt. Dort stellt Robert Jauß 1967 erstmals sein neues literaturwissenschaftliches Konzept vor. Dieses konzentriert sich ganz auf das „dialogische Verhältnis von Werk und Publikum“.¹⁰⁶

Wolfgang Iser, der diesen Ansatz drei Jahre später weiterentwickelt und den Begriff des ‚impliziten Lesers‘ einführt, verweist auf die Funktion des Lesers im Werk. Einen Transfer dieses rezeptionsästhetischen Ansatzes auf die Kunstgeschichte übernimmt Wolfgang Kemp in seinen Büchern „Der Anteil des Betrachters“ und „Der Betrachter ist im Bild“ von 1983 bzw. 1985.¹⁰⁷

Dieser letztgenannte Ansatz stellt – und darin liegt auch der Grund dafür, dass diese rezeptionsästhetischen Ausführungen von Wolfgang Kemp in diesem Zusammenhang beleuchtet werden – eine Möglichkeit dar, den Titel in einem werkorientierten Sinnzusammenhang auf seine Funktion zu überprüfen. Dieser vermag auf Duchamps immer wieder betonte Prämisse einzugehen, dass es der Anteil des Betrachters sei, ‚der das Bild mache‘ und damit deutlich auf die Betrachterfunktion im Werk referiert.

In diesem letzten Punkt der Studie wird also nach dem Komplex gefragt, der sowohl die Ergebnisse der Untersuchung über die Form wie auch über den Inhalt des Titels in Marcel

Duchamps Werken subsumieren und abschließen wird. Es ist die entscheidende Frage nach der Funktion des Titels und anderer paratextueller Formen, die Duchamp dem *Großen Glas* zur Seite stellt.

Welche Funktion kann ein Titel begleiten, der auf den ersten Blick für den Betrachter aus scheinbar unabschließbaren Sinnzusammenhängen besteht und mit Entstehungs- und Wiederherstellungsdatum erst mehr als zehn Jahre später auf das Werk angebracht wird?

Und welche Funktion erfüllt die *Grüne Schachtel*, die mit ihren zahlreichen Notizen zum *Großen Glas* ebenfalls als ein Paratext verstanden werden muss und offensichtlich als eine Art Kommentar oder Bebilderung des Handlungsablaufs des *Glases* zu verstehen ist. Generieren diese paratextuellen Komponenten die Funktion eines 'impliziten Betrachters'?

Diese Frage und die Untersuchung, inwieweit der Titel als Paratext dem Projekt einer rezeptionsästhetischen Theorie im Sinne von Wolfgang Kemp zugeordnet werden kann, wird nun im folgenden aufgezeigt werden. Dabei kann die Theoriebildung des Paratextes im Sinne einer 'kunstgeschichtlichen Hermeneutik' nicht völlig ohne Ausschluss der Praxis des Interpretierens vorgenommen werden.¹⁰⁸ Aus diesem Grund wird zuerst eine Darstellung des rezeptionsästhetischen Ansatzes von Wolfgang Kemp erfolgen, der im Anschluss unter dem Gesichtspunkt unserer Fragestellung am *Großen Glas* überprüft wird.

5.1. Der Betrachter und das Kunstwerk. Der rezeptionsästhetische Ansatz

Wolfgang Iser versuchte 1970 mit dem Konzept einer literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik der Frage nach der Funktion des Lesers zu begegnen, die er in den 'Konstanzer Universitätsreden' unter dem Titel „Die Appellstruktur des Textes“ vorstellte.¹⁰⁹

Iser's Ausführungen gelten den Kommunikationsstrukturen, welche sich an der Vermittlung des Subjekts zwischen Fiktion und Wirklichkeit ergeben. Iser scheint es wenig hilfreich, bei der Aufdeckung dieser Bedingungen die Untersuchungen auf die realen, sozial definierten Leser zu konzentrieren. Der Schlüssel für den Rezeptionsvorgang liegt für ihn vielmehr im Werk selbst, so dass sich sein Ansatz einer werkimmanenten Betrachtung nähert. Eine solchermaßen werkorientierte Rezeptionsästhetik analysiert zuerst die Elemente des zu untersuchenden Werkes und konzentriert sich dabei auf die Strukturen, die der Einleitung und Gestaltung des

Rezeptionsaktes dienen. Der theoretischen Fassung dieser Elemente dient das Konstrukt des 'impliziten Lesers', der „den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens“¹¹⁰ bezeichnet.

Der implizite Leser ist damit als jene Instanz definiert, über welche jegliche Vermittlung zwischen werkinternem und externem Bereich verläuft. Er stellt die Umschlagsstelle zwischen im Werk Dargestelltem und die Betrachterrealität zwischen Text und Leser her. Ziel des Interesses ist die Erforschung jener Appellstruktur, die für die Steuerung der Leseraktion verantwortlich ist.

Diese wesentlichen Elemente des literaturwissenschaftlichen Ansatzes übernehmend, stellt Wolfgang Kemp bei seiner Untersuchung des wechselseitigen Vorgangs zwischen Werk und Rezipient die Frage nach der Funktion des Betrachters im Kunstwerk. Der Gegenstand der von Wolfgang Kemp für die Kunstwissenschaft zugänglich gemachten literaturwissenschaftlichen Methode, die sich von „herkömmlicher Produktions- und Darstellungsästhetik“¹¹¹, welche auf den Künstler beziehungsweise „auf das Werk“¹¹² konzentriert ist, abheben will, ist „der Ort des Rezipienten im Werk, der ins Werk einkomponierte Betrachterbezug“.¹¹³

Wenngleich in der Vergangenheit dazu tendiert wurde, Betrachter und Kunstwerke zu polarisieren, so stehen diese beiden in der rezeptionsästhetischen Theorie nicht mehr isoliert zueinander. Für den Funktionszusammenhang setzt Kemp vielmehr eine grundsätzliche Kommunikationssituation voraus, in der sich Künstler und Betrachter gegenüberstehen.

Die Rezeptionsästhetik will feststellen, wie sich das Werk auf den Betrachter bezieht, also wie der Künstler das Werk unter Berücksichtigung des Rezeptionsverhaltens konzipiert hat. Ihr zufolge ist der Rezipient „Konstitutionsfaktor des Kunstwerks“¹¹⁴, weil „das Werk auf Rezeption hin angelegt“¹¹⁵ ist. Für diese Werkposition wird der Begriff des „impliziten Betrachters“¹¹⁶ eingesetzt; dessen Konzept bezeichnet „eine Werkstruktur, durch die der Betrachter immer schon vorgedacht ist“.¹¹⁷ Das methodische Interesse besteht darin, die Wirkstrukturen des Werkes herauszuarbeiten, „durch die der Empfänger zum Werk situiert und mit diesem durch die von ihm ausgelösten Erfassungsakte verbunden wird“.¹¹⁸

Die Rezeptionsästhetik analysiert diese Wirkstrukturen unter Berücksichtigung der „(inneren) Rezeptionsvorgaben“ sowie der „(äußeren) Zugangsbedingungen“¹¹⁹ eines Kunstwerks. So werden die Bildelemente zunächst ihrer zugeordneten Funktion nach innerhalb des Rezeptionsvorganges definiert. Die „Wand“, der „Tote“ und der „Zurückblickende“ des von

Wolfgang Kemp besprochenen Gemäldes „Der Tod des Marshall Ney“ (1868) von Léon Gérôme werden zum Beispiel – in der Reihenfolge ihrer Erwähnung – rezeptionsästhetisch als „Leerstelle“, als „Handlungsträger, genauer ein Objekt der Handlung“, und als „Perspektivträger“¹²⁰ umschrieben.

Die inneren Rezeptionsvorgaben betreffen damit alle Aspekte, welche die Bedingungen der Erscheinung eines Kunstwerkes ausmachen. Wolfgang Kemp wirft damit konkret die Frage auf, inwiefern der Künstler den Betrachter aufgrund allgemeiner ästhetischer Regeln in das Werk einbezieht und welche Mittel er dazu anwendet. Es kann demnach von Kommunikationslinien gesprochen werden, die im Kunstwerk angelegt sind und vom Betrachter genutzt werden.¹²¹

Zudem muss davon ausgegangen werden, dass der Künstler darauf aus ist, sich durch und in seinem Kunstwerk auszudrücken und das bedeutet ebenfalls einen Kommunikationsversuch.

Hier zeigt sich die Grundannahme des rezeptionsästhetischen Denkens, nämlich dass der Künstler in der ästhetischen Kommunikation eine „Abstraktionsleistung“ erbringt und dem Werk eine vom Betrachter diskursiv zu erschließende Künstlerintention zugrunde liegt. Er setzt folglich Mittel und Zeichen ein, um sein Kunstwerk für den möglichen Betrachter zu formen. Auf diesem indirekten Weg wird eine Kommunikation zwischen Betrachter und Kunstwerk in Gang gesetzt und „die inneren Rezeptionsvorgaben sind in die Macht des Kunstwerks gelegt“. „Durch Perspektive, Komposition und inhaltliche Elemente wie Identifikationsträger nimmt das Kunstwerk den Kontakt zum Betrachter auf“.¹²²

Äußere Zugangsbedingungen hingegen sind jene Rezeptionsvorgaben, die nicht von vornherein im Kunstwerk angelegt sind, sondern in ihrer Bewegungsrichtung von außen an das Kunstwerk herangetragen werden. Die äußeren Zugangsbedingungen korrespondieren mit der Position des Betrachters und dem institutionellen Rahmen, in dem sich das Werk befindet.¹²³

Wie innere Rezeptionsbedingungen und äußere Zugangsbedingungen sich im Gegenseitigkeitsverhältnis bedingen, so verfahren auch der Betrachter und das Kunstwerk. Der Rezipient bildet die Grenze und die Übergangsform zwischen den inneren und äußeren Rezeptionsbedingungen aus. Betrachter und Kunstwerk ergänzen sich damit in einer bestimmten Weise, die darin besteht, im Zusammenhang Vollständigkeit zu erzeugen. Fehlende, bzw. „leere oder unbestimmte Stellen“ auf der Seite des Werkes werden durch den Betrachter ergänzt.

Diesem Ergänzungsakt liegt die wohl vieldeutigste sprachliche Figur, die zur Beschreibung innerer Rezeptionsvorgaben und äußerer Zugangsbedingungen herangezogen wird zugrunde: die ‚Leerstelle‘ oder ‚Unbestimmtheitsstelle‘.

Hiermit sind innertextliche Schnittstellen gemeint, die zwischen den einzelnen aneinandergereihten Ansichten liegen, „den Gegenstand schrittweise hervorbringen und ihn gleichzeitig für die Anschauung des Lesers konkret machen“. ¹²⁴

Leerstellen, die sich an der konkreten Bestimmtheit mehrerer aufeinander folgender Ansichten ergeben, sind für die weite Fächerung des Auslegespektrums innerhalb des Leseakts verantwortlich. Sie „gewähren einen Anteil aus der Sinnkonstitution des Geschehens“ und erweisen sich als „elementare Bedingungen für den Mitvollzug“¹²⁵ eines Textes. Im kunstwissenschaftlichen Kontext kann die Leerstelle als ‘Nahtlinie’ zwischen Betrachter und Kunstwerk gelten. ¹²⁶

Die gegenseitige Bedingtheit von äußeren Zugangsbedingungen und inneren Rezeptionsvorgaben lassen dabei eine je für sich stehende exakte Definition unmöglich werden. Die Unschärfe jeder möglichen Definition mag einer der Hauptgründe dafür sein, dass die Literatur- und Kunstwissenschaft gleichermaßen einen Begriff der „Leerstelle“ benutzt, um damit auszudrücken „[...] daß Kunstwerke punktuell unvollendet sind, um sich im Betrachter zu vollenden. Diese Unvollendetheit ist eine konstruktive, intendierte [...]. Das Kunstwerk erhebt den Anspruch auf Kohärenz – das macht seine ‘Leerstellen’ zur wichtigen Gelenkstellen oder Auslösern der Sinnkonstitution.“¹²⁷

Es geht damit bei der Funktion der Leerstelle für den Betrachter um den Appell zur Vervollständigung eines Teilsinnes zu einem in sich geschlossenen und verständlichen Sinnzusammenhang.

Dabei liegt gerade in der Unterlassung von Information die strukturelle Möglichkeit der Rezeptionssteuerung. Das bewusst angestrebte Informationsdefizit regt die Fantasie des Rezipienten zur eigenen Komplettierung an. Der temporäre Informationsentzug steigert die Suggestivwirkung anderer Details und mobilisiert die kreative Vorstellungskraft des Betrachters. Ein solches Modell überführt den im Werk bestimmenden Anteil der Darstellung entschieden von der Seite des Werkes in den Verantwortungsbereich des Rezipienten. ¹²⁸

Was im Zusammenhang der Paratextualität daran interessiert, sind die funktionalen Eigenschaften der Leerstellen als innere Rezeptionsvorgaben, die denen der rezeptionsauslösenden Funktion des Paratextes im Hauptwerk Marcel Duchamps gleichen. Wie wir es bereits in unserem Ansatz zu dieser Studie festgehalten haben, ist der Paratext in seiner Funktion als „Vestibül“ ebenfalls als ein Mittler zwischen dem Werk und seinem Betrachter anzusehen.

Es muss sich also bewusst gemacht werden, und dieser Punkt ist für Duchamp zu postulieren: Der Künstler arbeitet aus einer Kenntnis des Rezeptionsverhaltens heraus. Er weiß, wie er den Betrachter lenken muss.¹²⁹ Der Künstler, der – im Fall von Gérôme – zum Beispiel als Regiekünstler „eingefahrenen Erwartungshaltungen mit gezielten Schocks und dosierten Diskontinuitäten begegnet“¹³⁰, formuliert sein Werk so, dass der Betrachter zunächst disponiert, dann stimuliert und aktiviert und schließlich am Aufbau des Werkes beteiligt wird.¹³¹

Die konstruktive Rolle des Betrachters in einer Ästhetik und einer Kunst, der es um Wirkung geht – Wirkungen, die von der Kunst „tangential“ ausgehen¹³², so Duchamp, ist selbstverständlich immer schon gesehen und formuliert worden. Neu ist jetzt, dass der Betrachter in Duchamps Werk in einer Weise einbezogen ist, dass es zu einer Rekursivität zwischen den Aktionen des Künstlers und der Rezeption des Betrachters kommt. Beide reagieren zirkulär aufeinander und bringen das Werk geradezu hermeneutisch hervor.¹³³

Marcel Duchamp hat sich mehrmals selbst explizit zur Funktion des Betrachters in seinen Werken geäußert. Sowohl in seinen vielen Interviews, wie exklusiv in einer kurzen Rede in Houston im Jahr 1957¹³⁴, wie auch während eines Symposions in San Francisco im Jahr 1949¹³⁵ hat Duchamp selbst auf die stetige konstitutionelle Rolle des Betrachters im „schöpferischen Prozess“ hingewiesen. Er spricht von einer „Dreieinigkeit“¹³⁶, also einem notwendigen Zusammenspiel der drei Entitäten von Künstler, Kunstwerk und Betrachter. Seit seiner ersten öffentlichen Äußerung im Jahr 1915 fasst Duchamp diese dritte Position in immer neue Definitionen und versucht immer wieder auf die entscheidende Funktion hinzuweisen, die dem Betrachter in seinem Werk zukommt.¹³⁷

Mit diesem Vorwissen ist es nun an der Zeit in das Beziehungsgeflecht zwischen Rezeptionsästhetik und dem *Großen Glas* von Marcel Duchamp einzusteigen, um den Kommunikationslinien nachzuspüren, die Duchamp mittels des Paratextes in sein Hauptwerk eingewoben hat.

Es sollen die Strukturen herausgearbeitet werden, die für eine intendierte Betrachterfunktion im Werk Marcel Duchamps sprechen und eine Antwort auf die eingangs gestellte Frage geben, ob der Paratext in Form des Titels und *Die Grüne Schachtel* die Funktion eines ‘impliziten Betrachters‘ generieren.

5.2. Paratextuelle Strategien der Betrachterbeteiligung

Zweifellos stellt sich das *Große Glas* [Abb. 17] weit eher als ein Ready-made als ein originäres, einmaliges Werk dar, auch wenn es, wie Octavio Paz feststellt, „die Negation des modernen Begriffs von Werk“ sein mag.¹³⁸

Die Ausarbeitung des *Großen Glas* nimmt Marcel Duchamp mehr als zehn Jahre in Anspruch. Sie beginnt 1912 und findet ihr vorläufiges Ende in dem 1923 gefassten Entschluss, das auf zwei Glasplatten entstandene Werk 'definitiv unvollendet' zu lassen.

Die ersten Skizzen und das Ölbild *La Mariée* [Abb. 18], das später zu einem Bestandteil des *Großen Glas* wird, entstehen 1912 während seines mehrmonatigen Aufenthalts in München.¹³⁹

Zurück in Paris folgen weitere Studien und die ersten Arbeiten auf Glas, die einzelne Motive des Objekts bereits detailliert vorwegnehmen: *Broyeuse de Chocolat* (1914), *Neuf Moules Mâlic* (1914) und *Glissière contenant un Moulin à Eau (en métaux voisins)* (1913-15) [Abb. 19-21].

Nach seinem Umzug nach New York beginnt Duchamp 1915 auf der Grundlage der in Paris entstandenen Vorstudien die Arbeit an den beiden großen Scheiben zitathaft aufzunehmen und Uniformen, Zylinder und Kaffemühlen miteinander in Beziehung zu setzen.¹⁴⁰

Dass der Betrachter es als Werk identifiziert, liegt einerseits daran, dass es Elemente herkömmlicher Malerei aufweist (Rahmen, Bestandteile mit perspektivisch darstellendem Charakter) und dass es andererseits gegenständlich identifizierbare und nicht-identifizierbare Elemente in einer neuen, nur in ihm vorzufindenden Art und Weise miteinander kombiniert.

Das *Große Glas*, das sich heute als feste Installation im Museum of Art in Philadelphia befindet, erhebt sich als vertikal gerahmtes Gebilde und ragt aus der begehbaren, realen Umgebung heraus. Zugleich hebt es sich von den an den Wänden hängenden Kunstwerken ab.

Das insgesamt 227,5 cm hohe und 178,8 cm breite Glasbild präsentiert sich heute ca. 10 cm über dem Fußbodenniveau installiert auf weiß lackierten Metallträgern. Ein Rahmen aus

Stahlleisten hält die beiden in Metallrahmen gefassten Einzelplatten, die wiederum im Sandwich-Verfahren zwischen jeweils zwei Platten eingespannt sind.

Der heutige Rahmen überschneidet den Glasträger oben etwas stärker als es der von offizieller Seite für die Ausstellung von 1926/27 errichtete Holzrahmen¹⁴¹ tat. Dennoch endet die Aufhängung der „pendu femelle“ unterhalb der oberen Bildabgrenzung; der „weibliche Gehängte“ schwebt also frei im Raum und wird nur noch durch die drei Ösen gehalten, die der Befestigung der drei „Pistons de courant d’air“ in der „Milchstraße“ dienen.¹⁴²

Dem Betrachter sind weiter die zitathafte Apparenz des „Fresh Widows“ gegeben: also die verschiedenen Figuren, Formen und Maschinen aus Duchamps zeitgleich entstandenen Werken. Die Junggesellen sind in Gestalt einfacher, maschinenhafter Formen, ähnlich der Schokoladenreibe, im unteren Bereich des *Glases* angesiedelt. Über den Junggesellen schwebt die Braut, dargestellt durch amorphe gebündelte Wellenlinien. Duchamp teilt das *Große Glas* in der Mitte durch ein Scharnier, das die „bioplastische Darlegung“ der unberührten Braut in der oberen Hälfte von der „mechanischen Manie“ der frustrierten Junggesellen trennt. Wie Richard Hamilton in seinem Aufsatz „The Large Glas“ vermerkt, ist es Duchamps Absicht, dass die „Braut entblößt und doch unberührt in ihrem Glaskäfig sitzt, während die Junggesellen unten ihre Schokolade mahlen“.¹⁴³

Besonders plakativ ist die auf der Rückseite der *Broyeuse* aufgelötete Bleifolie, deren raue Oberfläche die präzise, in Man Rays *Staubzüchtung* von 1920 plastisch festgehaltene Struktur der rückseitig aufgelegten Drähte der Schokoladenreibe verdeckt.¹⁴⁴ Hier befindet sich, entgegen der ironisch-skeptischen Stellungnahme Duchamps gegenüber Serge Stauffer die siebenzeilige Inschrift, die den Titel, Signatur, Datierung und Angabe zur Werkgenese umfasst:¹⁴⁵ „La Mariée mise à nu par ses célibataires, même“, gefolgt von der Signatur und der Datierung „1915-1923“, erweitert um die Bemerkung „inacheré, cassé 1931, réparé 1936“, also „unvollendet, zerbrochen und repariert“¹⁴⁶ [Abb. 22].

Die Idee des Titels lässt sich ebenfalls nach München zurückverfolgen. Während seines mehrmonatigen Aufenthaltes entsteht, neben den Zeichnungen und dem Öl-gemälde der *La Mariée* auch die *Zeichnung, La Mariée mise à nu par les célibataires* [Abb. 23], die dem *Großen Glas* später seinen Namen gibt.¹⁴⁷

Der Inhalt des Titels des *Großen Glases, La Mariée mise à nu par les célibataires, même*, erscheint wie die algebraische Beschreibung eines Vorgangs. Das hinter das Komma gesetzte ‘même’ ist eine grammatikalische Anomalie. Dieses ‘même’ klingt darüber hinaus noch gleich wie ‘m’aime’, ist damit eine Homonymie. Das Wortspiel im Titel ist ein höchst ungewisse Anleitung,

um das angebliche Thema zu verstehen. Er bezieht sich aufgrund von keinerlei Indizien auf die visuelle Darstellung auf der Glasscheibe, auf das Figuren- und Maschineninventar.¹⁴⁸

Dass es sich, wie behauptet wurde, um eine „Leidensmaschine“¹⁴⁹ oder eine „erotischere Maschinerie“¹⁵⁰ handeln soll, wie es der Titel verspricht, ist den mechanisch wirkenden Figuren der unteren Hälfte wohl ebensowenig anzusehen wie den teils rund-harmonischen, teils bizarr-grotesken Formen des oberen Bereichs. Der Titel des Werkes kündigt seine Handlung an, aber die Komposition bildet die Handlung nicht ab, sondern simuliert einen maschinellen Vorgang.¹⁵¹

Duchamps Werk besteht neben einem visuellem Teil, dem Glasbild auch aus einem konzeptuellen, den Notizen zum Bild. Diese stellt er dem Werk erst elf Jahre nachdem er das Glas 1923 für unvollendet erklärt, hinzu. In der *Grünen Schachtel*, die ebenfalls den Titel *La Mariée mise à nu par les célibataires, même* trägt, hat Duchamp seine Aufzeichnungen sowohl zum *Großen Glas* wie zum Ready-made versammelt¹⁵² [Abb. 24 A u. B].

Laut Duchamp sind die „vorbereitenden Notizen für das Große Glas nicht in der endgültigen Form entstanden, „die ich mir ähnlich wie einen Sears-Roebuck Katalog vorgestellt hatte, der das Glas begleitet und ebenso wichtig wie das visuelle Material ist“.¹⁵³

Vielmehr hat Duchamp sich letztlich entschieden, statt des ursprünglich ambitionierten Katalogs die Entstehung des *Großen Glases* und der Ready-mades begleitenden Notizen in Faksimile zu reproduzieren: Zettel und Zettelchen in verschiedensten Formen, auf unterschiedlichen Papierqualitäten, mal auf dem Briefpapier einer Brasserie oder der Rückseite einer Rechnung, mit Streichungen, Ergänzungen, unleserlichen Kritzeleien, Skizzen, farbigen Hervorhebungen, geschrieben in verschiedenen Tinten oder mit Bleistift, manche datiert, die meisten nicht. All diese marginalen Details der Originalnotizen sind in der Faksimileedition *der Grünen Schachtel* minuziös reproduziert.¹⁵⁴ [Abb. 25].

Die genaue Übertragung der Form des Manuskriptfaksimiles ist der Beweis dafür, dass hier nicht eine nachträgliche Deutung geliefert wird, sondern es sich um die authentischen Gedanken handelt, die zu der Entstehung des Werkes geführt haben.

Die Notizen zum *Glas* belegen seine komplizierte bildnerische Konstruktion und den Hermetismus seiner Bedeutung.¹⁵⁵ Die Elemente des *Großen Glases* werden in Planskizzen, Konstruktionszeichnungen und Erklärungen vorgestellt: die „Neuvermählte“, die „Junggesellenmaschine“, die „Augenzeugen“ und die „elektrische Entkleidung“ sind zu identifizieren. Auch der Umriss der Geschichte, die Darstellung einer Liebesmaschine, ist benannt und doch verborgen.

Obwohl die *Grüne Schachtel* und der Titel die Elemente deuten und eine Geschichte zu erzählen scheinen, die im *Glas* zu sehen ist, ergibt sich kein aufschlüsselbares, allgemeines Beziehungssystem, wie etwa eine ikonographische Erklärung. Alle Elemente des *Glases* besitzen mehrere Bedeutungen. Sie sind polyvalent, oft antithetisch und damit nicht fixierbar. Die Mitteilung der Konzeption neben dem Werk verstärkt eher seine individuelle Metaphorik, als dass sie hierdurch aufgeklärt würde.

Die Spannung zwischen dem Objekt, dem Titel und den Notizen zieht den Betrachter an, gibt ihm jedoch keinen befriedigenden ästhetischen Genuß, denn jede Lesart des Werkes zeigt sich als Verengung.¹⁵⁶

Die Schriftstücke der *Grünen Schachtel* und der Titel sind insofern 'poetisch' zu nennen, als sie den Betrachter in eine produktive Haltung zwingen, statt einen rezeptiven Nachvollzug zu erlauben. Damit wird zwar das Sinnbedürfnis des Betrachters permanent duiert, dennoch erfährt dieser in der Reflexion über dieses Scheitern eine Positivität, die seine Beschäftigung weiter anregt.

Der angeregte Aktivierungszirkel erzeugt mit den verschiedenartigen Diskrepanz-erfahrungen zwischen Paratexten und Bezugsobjekt eine Spannungssteigerung, die als Anregungspotential für den Betrachter dient. Dazu zählen Überraschung, Verwickeltheit oder Konflikt, denn die Mechanik des *Großen Glases* funktioniert nicht: Weder zündet der Motor, noch werden die Freier der Braut je habhaft.

Die Verwickeltheit bezeichnet dabei jegliche Art von problemlösender Beschäftigung, die insbesondere durch die Rätselhaftigkeit der Paratexte ausgelöst wird. Das Rätsel als Denkaufgabe ist eine Stimulierung des Aktivierungszirkels par excellence, die nach einer Lösung verlangt.

Durch die Unabschließbarkeit der Logik des Titels entsteht ein Informationsentzug, der den Rezipienten dazu veranlasst eine Beziehung zwischen Dargestelltem und dem Inhalt des Titels zu suchen. Er erwartet die Informationslücke mit Hilfe des Paratextes schließen zu können und appelliert an sein eigenes Wissen, um ein kohärentes Bild vom Ganzen zu bekommen.¹⁵⁷ Das bringt ihn dazu, die Anschlüsse selbst produzieren zu wollen. Dabei dringt er in die Strukturen des *Glases* ein, um das Werk zu entschlüsseln.

Duchamp, der für sein gesamtes Werk immer wieder die besondere Rolle des Betrachters hervorhebt, hat hier ein Objekt geschaffen, das den Betrachter durch die Paratexte in eine Verflechtung unentschlüsselter Zusammenhänge hineinzuziehen vermag. Wenn, wie Duchamp erklärt, 'ein Werk vollständig von denjenigen gemacht wird, die es betrachten', dann findet eine Veränderung in der Kunst nicht dadurch statt, dass Künstler neue, andere Werke schaffen, sondern dadurch, dass diejenigen, die die Werke betrachten, dies auf eine neue Weise tun.¹⁵⁸

Und eben dazu veranlasst Duchamps Objekt. Die im *Großen Glas* geforderte Modifikation rezeptiver Bezugnahme durch den Einsatz von Paratexten und Selbstzitate¹⁵⁹ verlangt erstens die Einbeziehung einer Reflexion auf die werkkonstitutive Funktion der Paratexte und zweitens die Erkenntnis und die Wahrnehmung der eigenen Partizipation, die durch diese Funktion eingeleitet werden.

Die von Kemp übernommene literaturwissenschaftliche Definition der Leerstelle eines Werkes als „Besetzbarkeit einer unbestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers“¹⁶⁰, exemplifiziert diese Partizipation des Betrachters am Kunstprodukt.

Duchamp fordert den Betrachter ebenfalls mittels des Paratextes auf, mit seiner eigenen Vorstellung und aus seinem eigenen Vorwissen heraus am Werk mitzuarbeiten, das heißt die Leerstellen des Kommunikationsangebots, die das Werk offeriert, selbstständig zu schließen. Je größer die Leerstelle, die Informationslücke oder der Mangel an Zeichen, desto stärker die Imaginationsleistung, die freie Ergänzung der Information, der 'kreative Prozess' zwischen Werk und Publikum, wie Duchamp es formuliert.¹⁶¹

Letztlich ist eine befriedigende Auflösung dennoch nicht möglich. Das Werk ist voller offener Anschlüsse und kann von seinem Betrachter auf unendlich viele Weisen in der Vorstellung ergänzt oder komplementiert werden.

Doch die Offenheit des *Großen Glases*, das sei hier betont, betrifft keineswegs nur die inneren Rezeptionsvorgaben allein.

Vielmehr bezieht diese Offenheit die *Braut*, die *Junggesellen*, die *Schokoladenmühle* und die übrigen Teile der komplizierten Maschinerie im Kontext ihrer Umgebung mit ein: Nicht nur ihre Bedeutung und ihr Sinn hängen vom jeweiligen Rezipienten ab, sondern auch die perzeptive Gestalt baut sich im Wechselspiel mit der Umgebung, im aktuellen Wahrnehmungserlebnis immer wieder neu, immer wieder anders auf.

Der materielle Werkcharakter, den es gleichwohl besitzt, setzt der Offenheit gewisse Grenzen. Die gegebene Präsentation und Realisation des *Glases* ergibt sich durch die wechselnden Betrachter, durch die sich immer wieder neue Ansichten des Ortes ergeben. Das kann ebenfalls als ein deutlicher Hinweis auf die Funktion des Rezipienten bei der Konstitution des künstlerischen Werkes gedeutet werden.¹⁶²

Gerade im Zusammenspiel der während der Betrachtung des Werkes erlebbaren Plastizität offenbart sich der für jede Rezeption von Kunst zu konstatierende produktiv-konstitutive Anteil des Betrachers.¹⁶³

Dass der Betrachter einen aktiven Anteil an der Bildung und Umbildung von Bedeutung hat, indem er ein künstlerisches Artefakt immer wieder neu zum ästhetischen Objekt konkretisiert, gehört zu den Grundlagen der Rezeptionsästhetik. In der Moderne ist diese allgemeine Voraussetzung eines produktiven Verstehens von 'offenen' Kunstwerken jedoch mehr und mehr explizit geworden. Vom Rezipienten werden poetische Eigenleistungen erwartet, die über eine kontemplative Passivität hinausgehen.¹⁶⁴ Der Betrachter wird zum kreativen Teilnehmer und Mitgestalter des Werkes. Er muss seinen Zuschauerstatus aufgeben, um in eine Interaktion mit dem Kunstwerk zu treten. Dieser Ansatz beruft sich auf ein Hervorrufen der Erfahrungen des Rezipienten.¹⁶⁵

Oskar Bätschmann räumt in seinem Aufsatz „Der Künstler als Erfahrungsgestalter“ ein, dass das rezeptionsästhetische Dreieck zwischen Künstler, Werk und Betrachter einen neuen fruchtbaren Ansatz für die Kunstgeschichte darstellt, aber gleichzeitig treten neue Relationen zwischen den Protagonisten hervor, die für ihn im Werk Marcel Duchamps ihren Anfang finden.¹⁶⁶

Es handelt sich also nicht mehr nur um die hegelianische These, dass Kunstwerke des Betrachters bedürfen, um 'zu leben oder Selbstbewusstsein' zu erhalten.¹⁶⁷ Vielmehr wird von dem Rezipienten erwartet, dass er den genussvollen kontemplativen Betrachterstatus aufgibt

zugunsten einer Interaktion mit den Installationen oder Objekten. Wagen die Betrachter diesen Schritt werden sie durch die inneren und äußeren Rezeptionsvorgaben in einem neuen Erfahrungsgehalt beeinflusst.¹⁶⁸

Als Beispiel nennt Bättschmann das kleine Glasbild von 1918 [Abb. 26], das nicht nur durch seine Materialität in direkter Nähe zur Genese des *Großen Glases* angesiedelt werden kann. Diese Arbeit auf durchsichtigem Glas versieht Marcel Duchamp während eines mehrmonatigen Aufenthalts in Buenos Aires mit der auf einem metallenen Streifen geschriebenen Betrachteranweisung, die den Rezipienten dazu auffordert: „À regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure“. Duchamp macht den Betrachter durch die Aufforderung des eingeschriebenen Titels darauf aufmerksam, dass das Werk erst durch dessen aktives Teilnehmen entsteht. Zugleich appelliert der Paratext an den Voyeurismus des Rezipienten.¹⁶⁹

Lässt man die vielen Interviews und Gespräche Duchamps noch einmal Revue passieren, entdeckt man darunter einen bemerkenswerten Komplex von Äußerungen, in denen Duchamp das Verstehen seiner selbst sowie das Verstehen dessen, 'was der Geist eigentlich macht', an den Horizont seiner Untersuchungen und Interessen stellt.¹⁷⁰ Richtet der Künstler seine Zielsetzung auf eine Kunst im 'Dienste des Geistes', dann können seine Kunstwerke als Träger für Gedanken oder als Indikatoren mentaler Prozesse angesehen werden.

Die Äußerungen vermitteln darüber hinaus, dass für Duchamp nicht nur das Machen von Kunstwerken, sondern auch das Spielen von Schach die exponierten Mittel sind, den Geist zu verstehen. Das Schachspiel ist für ihn die sichtbare Mechanik des eigenen Geistes und vor allem dessen des Gegners.¹⁷¹ Er spricht von der Unbegrenztheit des menschlichen Geistes, die er mit seinen Werken aufzeigen will und die sich jenseits von Verstand und Logik erstreckt.¹⁷²

In der Manier gesprochen lässt sich zweierlei feststellen, um den Geist arbeiten zu sehen. Zum einen die Konstruktion¹⁷³ des Künstlers und zum anderen die Reaktionen und Interpretationen des Betrachters. Ein zentrales Thema des *Großen Glases* ist demnach das Verhältnis zwischen Kunst und Rezipienten, das Verhalten des Betrachters zur Kunst.

5.3. Ergebnisse

Das Prinzip des Paratextes als Rezeptionlenker des Betrachters, das bereits für Duchamps Malerei und seine Ready-mades festgestellt werden konnte und deren Sinn sich zunächst nicht mit Hilfe des Titels aufdecken lässt, führt zu einem Bedürfnis der Entschlüsselung durch den Betrachter.

Diese Tatsache ist bereits in den vorangegangenen Untersuchungen zu Tage getreten. Der Titel des Werkes *Pharmacie* verweist zwar ohne Zweifel auf eine Apotheke, im Bild ist jedoch nichts davon zu erkennen. Es gibt nichts zu entziffern, die Darstellung nähert sich, wie Duchamp sagt, einem Diagramm.¹⁷⁴

Wenn sich die Ready-mades als besonders geeignet erweisen, die inhaltlichen Komponenten des Paratextes und die daran angebundene Funktion im Sinne einer 'Offenheit' des Kunstwerks zu erläutern, so ist es möglich, beim *Großen Glas* noch einen Schritt weiterzugehen und sowohl die formalen Aspekte des Titels wie auch seine inhaltlichen unter dem Komplex der Betrachterfunktion zusammenzuführen.

Ausgehend von Erkenntnissen über das Zusammengehen oder Nicht-Zusammengehen von Werk und Titel, beginnt Duchamp auf die kategoriale Fremdheit zwischen Schrift und Bild bestimmte Strategien in Bezug auf die Arbeit des Betrachters aufzubauen.

Im *Großen Glas* ergibt sich dazu ein ganzes Geflecht möglicher Verbindungen, deren Reiz darin besteht, dass der Betrachter die nicht ausformulierten Anschlüsse selbst herzustellen beginnt. Angesichts des temporären logischen Informationsentzugs steigern sich die Suggestionenwirkung des Titels und die Details der *Grünen Schachtel*. Diese mobilisieren wiederum die Vorstellung von möglichen Lösungen und die Paratexte bewirken dann, „dass der Betrachter die Lebendigkeit der erzählenden Geschichte nahezu selbst zu produzieren [...]“¹⁷⁵ versucht.

Doch die Sinnfixierung durch logische Anschlüsse entzieht sich ihm permanent – ohne jedoch den Rezipienten der bloßen Negativität zu überlassen. Vielmehr wirkt dieses Wechselspiel zwischen beiden Seiten produktiv – geben doch die Paratexte Sinnmomente an die Hand, die dazu ermutigen, weiter zu suchen und andere Zugangsformen zu wählen.

Letztlich gelingt es jedoch nicht mittels der inneren Vorgaben von Titel und *Schachtel* einen befriedigenden narrativen Anschluss an die Darstellung des *Großen Glases* zu finden. Die Geschichte lässt sich nicht stringent erzählen und nach einigen Mühen steht der Betrachter vor einer unabschließbaren Erzählung.¹⁷⁶

Der Titel und die *Grüne Schachtel* lenken damit nicht nur die Kommunikation im und mit dem Werk fehl, sondern sparen „nicht nur die Anschließbarkeit im Text, sondern die Anschließbarkeit des Textes an die Erfahrungsgeschichte des Betrachters“ aus.¹⁷⁷ Damit herrscht nach den Gesetzen der Verständlichkeit und der Spannung ein Bruch.

Im Gegensatz zur Ausdeutung der Leerstelle nach Wolfgang Kemp, die dem Betrachter ermöglicht, die Geschichte letztendlich aufzulösen und einen Sinn zu filtrieren, läuft dies bei dem Versuch an das kulturelle Wissen des Betrachters anzuschließen und die Paratexte im Werk Marcel Duchamps als Lückenschließer zu verwenden, fehl.¹⁷⁸

Statt gläubiger Kontemplation öffnet sich vielmehr ein weites Feld zum „freien Spiel“ mit verschiedenen Interpretationen und Assoziation und es scheint Duchamps Anspruch zu erfüllen, eine ‘Kunst im Dienste des Geistes’ zu schaffen. Dies gleicht der Aktivität des Geistes im Spiel, auf die auch Ingeborg Heidemann in ihrer Bestimmung der offenen Determination verweist, denn „die Bestimmtheit eröffnet ‘Sprünge’ für das Denken und Handeln, die verständlich werden am Beispiel des Kindes, das vor- und zurückläuft: das Ziel ist nicht das Ankommen, sondern das ‘Unterwegssein‘.“¹⁷⁹ In der Tat zeigt sich hier, dass die Neigung zu einer zyklischen Bewegung „das Aufsuchen eines Wechsels von Spannung und Lösung [darstellt], der in vielen Wiederholungen abrollt“.¹⁸⁰

Dadurch entsteht eine Vielzahl von Brüchen. Umberto Eco hat aus semiotischer Perspektive Kunstwerke mit einer Vielzahl an Leerstellen unter dem Begriff des „offenen Kunstwerks“ subsumiert und sie „als Vorschlag eines Feldes interpretativer Möglichkeiten“ verstanden.¹⁸¹

Die Begriffe Leerstelle und Offenheit scheinen hier aus unterschiedlichen Perspektiven ein durchaus ähnliches Phänomen im *Großen Glas* zu umschreiben: Während „Leerstelle“ oder „Unbestimmtheitsstelle“ das Problem aus der Sicht des Künstlers zu fassen versuchen, welcher eine Position gezielt unvollendet belässt, beschreibt hingegen „Offenheit“ dasselbe seitens der Rezeption, wenn der Betrachter einem Feld interpretativer Möglichkeiten gegenüber steht.

Eben durch die Spannung zwischen Titel und Darstellung ergeben sich eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten. Die naheliegenste ist sicherlich, die Elemente des *Glases* zu identifizieren, sie über ihre Funktionen mit Hilfe der *Grünen Schachtel* zu verketten und auf dieser Suche quasi als Bebilderung einer Geschichte zu verstehen.¹⁸² Mit diesen Überlegungen ist der Rezipient in das Werk eingestiegen und hat die strukturellen Analogien zwischen der ästhetischen Reflexion und einer möglichen erotischen Bezugnahme selbst hergestellt.

Hier haben sich nun die Grenzen der inneren Rezeptionsvorgaben der Kempsschen These von Leerstelle, Identifikationsträger und Perspektive auf die paratextuelle Funktion des Titels erweitert.¹⁸³ Der Titel ist im Gegensatz zu seinen klassischen Vorläufern sehr wohl als eine bildimmanente Determinante im Werk Marcel Duchamps zu betrachten, welche die Werkintention im Rezeptionsbewusstsein des Empfängers aktualisiert.¹⁸⁴

Es ist nicht von der Hand zu weisen und Duchamps eigenen Aussagen sind unmissverständlich, dass das *Große Glas* auf den Betrachter angelegt ist, seine Haltung und geistige Aktivität fordert. Dazu tragen sowohl der Titel als auch *die Grüne Schachtel* bei. Der Titel ist damit als eine Rezeptionsvorgabe zu betrachten, der in seinem Status als Paratext als eingefügte Form in dem

Werk und durch seinen unentschlüsselbaren Inhalt eine implizite Betrachterfunktion im Werk generiert.

VI. Zusammenfassung

Insgesamt ergibt die Analyse des Paratextes in Form des Titels und sein Gebrauch wichtige rezeptionssteuernde Funktionen, die einer bloßen Etikettierung des Werkes zugunsten einer komplexen dynamischen Verbindung zwischen Titel und Werk weichen.

Dieser Befund bestätigt unsere Ausgangsthese: Die subsidiären Titel in den Werken Marcel Duchamps haben die Aufgabe, eine der Rezeption der Bilder vorangehende Kommunikation zwischen dem Werk und dem Betrachter herzustellen und zu steuern, um den Darstellungen zu einer den Intentionen seines Senders entsprechenden Aufnahme in die Welt des Diskurses zu verhelfen.

Das Ziel des Paratextes, die Interaktion mit dem Rezipienten des Werkes, ist damit erreicht. Der Titel schafft einen semantischen Raum, in dem das Werk, bzw. ein Teil davon in seiner paratextuellen Vertretung sprechen und sich dem Rezipienten präsentieren kann.

Der von Marcel Duchamp konsequenterweise als 'unsichtbare Farbe' verstandene, den Gegenstand zwar bedeutende, aber auch wieder verstellende Titel der Bilder und Objekte, ist ein Anzeichen für die Bindung des Werkes an die Erfahrung und das Wissen des Betrachters. Er ist damit Vorbote der Deutungsarbeit des Rezipienten, die Duchamp in seinen Werken fordert.

Trotz seiner Kürze und Rätselhaftigkeit agiert der Titel als ein perfider Verführer, der unsere Wahrnehmung und Deutung in bestimmte Bahnen lenkt, ohne dass wir uns dessen bewusst sein müssen. Duchamp hat den Titel und die Beschriftung, und damit die Einwirkungsmöglichkeiten des Paratextes als Überwölbung und Manipulation seiner Werke funktionalisiert.

Duchamps Werke sind Denkfiguren und Außerkraftsetzungen des alltäglichen Funktionalismus. Dem Ziel der Störung und der Lähmung des funktionalen Denkens dient ebenso die verkehrte Lage der Gegenstände im Raum – die Schneeschaukel schwebt von der Decke, die Schreibmaschinenabdeckung steht auf einem Pfosten – wie die funktionale Entfremdung durch die Hinzufügung 'falscher Titel', die in Form von Wortspielen und Widersinnigem die Wahrnehmung der Gegenstände in ein neues Assoziationsfeld führen.

In den Ready-mades löst Duchamp den praktisch-industriellen Sinn der Gegenstände in Unsinn auf und belässt es bei der so geschaffenen Unentschiedenheit. „Stets spielt Magie hinein“, so erläutert er seine Objekte, „die Verfremdung des Gegenstandes erzeugt immer einen rätselhaften Zauber“.¹⁸⁵

In seinem fragmentarisch gebliebenen *Großen Glas* hebt er die Beigesellung von Werk und Paratext auf den höchsten Sockel – nicht zuletzt auch, um das ihm so unsympathische 'Netzhaut-Moment', den ausschließlich optischen Zugang in der Rezeption, zu unterwandern. Nur über die Nutzbarmachung von Gesetzen in der Beziehung von Werk und Titel und über den Blick für Gesetze der Rezeption führt der Weg zu seinem Werkbegriff 'im Dienste des Geistes'. Neben dem Untergraben der Vorstellung, was ein Titel ist, versucht Duchamp als Autor seiner Werke durch die Dissoziation von Titel und Werk die geistige Haltung des Rezipienten in seiner Kunst zu simulieren und verweist auf die Notwendigkeit einer impliziten Betrachterfunktion.

Die Grundlegung des Paratextes mithilfe der Definition von Gérard Genette bietet die Möglichkeit den Titel theoretisch auf seine formale und inhaltliche Ausformung zu untersuchen. Der Übergang zur Kempfischen Rezeptionsästhetik und die Frage nach einer impliziten Betrachterfunktion ergibt sich daraus als logische Konsequenz, denn in der von Genette festgelegten Relation von Paratext und Bezugsobjekt ergibt sich eine rezeptionssteuernde und appellierende Funktion durch den Titel. Dennoch reichen Genettes Untersuchungen nicht aus, den Titel aus kunstwissenschaftlicher Sicht auf seine Funktion hin zu überprüfen, die der Prämisse standhalten den konstitutiven Anteil des Betrachters am Kunstwerk zu überprüfen.

Duchamp, der mit dem formalen und inhaltlichen Einsatz des Titels auf den erkenntniskonstituierenden Prozess des Betrachters verweist, markiert mit dieser Haltung eine einzigartige Stellung in der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zeitgleiche Kunstrichtungen, Kunstströmungen und Gruppierungen rücken vornehmlich das Interesse an bildimmanenten Problemen in den Vordergrund.

Ein solches Spiel mit der Titelgebung eines Kunstwerks wie es Marcel Duchamp betreibt, ist eine gezielte Kritik an der Abhängigkeit der klassischen Ordnung vom 'Herrschaftsakt des

Bennenenens.‘ Den Namen und damit den Titel eines Werkes in Frage zu stellen, bedeutet auch, die Passivität der Beziehung zwischen Wort und Bild in Frage zu stellen, die bis zur Moderne die Malerei und Bildhauerei prägte.

Es ist in dieser Studie deutlich geworden, dass der Paratext mit seiner Form, seinem Inhalt und seiner rezeptionslenkenden Funktion als unabdingbare Komponente für die Bedeutung der Werke von Marcel Duchamp zu betrachten ist und übergreifend auch in die Rezeptionsforschung zur „Macht des Bildes über den Betrachter“¹⁸⁶ miteinbezogen werden muss.

¹ Marcel Duchamp zit. in Laurence S. Gold, A Discussion of Marcel Duchamp's View on the Nature of Reality and Their Relation to the Course of His Artistic Career“. Senior Thesis, Princeton University, 1958, S.viii-ix.

² Arnold Gehlen hat als einer der ersten auf die „Kommentarbedürftigkeit“ der modernen Kunst aufmerksam gemacht und auf die spezifische Funktion der Kommentarliteratur hingewiesen. Gehlen stellt die Kommentarliteratur ins Bezugsfeld der Legitimationsproblematik neuer Kunstformen. Die Akzeptierung des Kommentars als Bestandteil der innovativen Kunst fordert einen neuen Kunstbegriff, der sowohl die Erscheinung des Werks und seine Konzeption als auch Produktion und Rezeption als kontextuelle Einheit versteht. Vgl. Gehlen, Arnold, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main, 1960.

³ Belting, H., Das Kleid der Braut. Marcel Duchamps „Großes Glas“ als Travestie des Meisterwerks, in: *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*. Hrsg. v. M. Bachmeyer, u.a., München 1992, S. 70-91.

⁴ „Paratextualität ist die im allgemeinen weniger explizite und weniger enge Beziehung, die der eigentliche Text im Rahmen des von einem literarischen gebildeten Ganzen mit seinem Paratext unterhält: Titel, Untertitel, Zwischentitel, Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen, Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele andere Arten.“ Vgl. Genette, G., *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt, New York 1989; Originalausgabe: Seuil, Paris 1987, S. 11.

In seinem Bemühen um texttheoretische Allgemeingültigkeit unterscheidet Genette nicht deutlich zwischen der enger gefassten Konzeption der Paratextualität und der weiter gefassten Konzeption der Intertextualität. Bereits in seiner Arbeit „Palimpseste“ von 1982 nimmt Genette eine Kategorisierung des Feldes der Intertextualität vor, die in seiner Terminologie Transtextualität heißt. Darunter fasst Genette „alles, was einen Text in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“. Vgl. Genette, 1982-1993, S. 9. – Vgl. zur Intertextualität allgemein Stierle, K., *Werk und Intertextualität*, in: ders. [Hrsg.], *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik 11*, München 1984. – Vgl. Broich, U. [Hrsg.], *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985. – Zur Anwendung des Konzepts in der Kunstwissenschaft: Vgl. u.a. Kemp, W.: *Masaccios Trinität im Kontext*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* Bd. 21. Marburg (Verlag d. kunstgeschichtlichen Seminars d. Philipps Universität) 1986, S. 45f. – Vgl. dazu auch Fn. 183 meiner Studie.

⁵ Die Bedeutung des Titels für das Werk von Duchamp ist in dem weiten Feld der Duchamp-Literatur nur unzureichend untersucht. Zur allgemeinen Thematik der Titel-Werk-Beziehung und der Geschichte der modernen Titel vgl. Yoos, Georg E., *Die metamorphische Funktion von Titeln*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1971, Bd. 16. – Bann, Stephan, *The Mythical Conception Is the Name: Titles and Names in Modern and Post-Modern Painting*, In: *Word and Image: A journal of Verbal and Visual Enquiry* Nr. 2, April/Juni 1985. – Welchmann, John, *Invisible Colors. A visual history of titles*, Yale University Press, New Haven and London 1997.

⁶ In meiner Studie beziehe ich mich vornehmlich auf folgende Literatur: Duchamp, M., *Notes and Projects for the Large Glass*, selected, ordered and with an introduction by Arturo Schwarz. Translated by George H. Hamilton, London 1969. – Duchamp, M., *The essential Writings*, hrsg. v. Sanouillet, M., London 1975. – Marcel Duchamp. *Interviews und Statements*. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Stuttgart 1992. – Cabanne, P., *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972. – Lebel, R., *Sur Marcel Duchamp*, Paris 1959. – Schwarz, A., *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 1997. – Daniels, D., *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte der Moderne*, Köln 1992.

⁷ Diese Untersuchungen lassen sich jedoch nicht nur auf die unterschiedlichen Formen von Text-Bild-Verbindungen in der Avantgarde beschränken. Das theoretische Konzept des Paratextes lässt sich auch auf andere Wort-Bild-Verbindungen in der Kunstgeschichte anwenden. Ich denke dabei beispielsweise an deutsche graphische Folgen und Zyklen, die aus mehreren Blättern und Bildkompartimenten bestehen und in ihrer Komplexität interferieren. Vgl. dazu die Zyklen von Peter von Cornelius *Zwölf Bilder zu Goethes Faust* von 1816, Max Klingers bekannte graphische Zyklen der 1880er Jahre oder Moritz Schwinds Märchenzyklen.

⁸ Zur Auffassung des Bildtextes als autonome Bedeutungsgröße Vgl. Thürman, F., in: Der Text des Bildes, Hrsg.v. W. Kemp und M. Muckenhaupt, Text und Bild. Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht, Tübingen 1986, S. 5ff. – Vgl. Belting, H., Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: H. Belting, und D. Blume [Hrsg.], Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, München 1989.

⁹ Genette, 1987, S. 12f.

¹⁰ Ebd., S. 67. Der Titel von Kunstwerken ist an das selbe Sprachsystem gebunden wie der Buchtitel und erweist sich wie dieser als ein kulturelles Phänomen mit vielfältigen Traditionssträngen und individuellen Ausformungen. Die literaturwissenschaftlichen Studien von Arnold Rothe, Der literarische Titel, Funktionen, Formen, Geschichte, Frankfurt a. Main 1986 und Leo H. Hoek, Le marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Mouton 1981 bilden die theoretische Grundlage für die Thematik des Buchtitels und seiner Funktionen. Die Ergebnisse von Hoek zieht auch Gérard Genette für seine Untersuchung heran, Vgl. Genette, 1987, S. 79.

¹¹ Ebd., S. 93.

¹² Ebd., S. 79.

¹³ „Das hauptsächliche Anliegen des Paratextes, welche ästhetische Absicht auch immer hinzutreten mag, besteht nicht darin, im Umfeld des Textes 'hübsch zu wirken', sondern ihm ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt. Zu diesem Zweck richtet er zwischen der idealen und relativ unwandelbaren Identität des Textes und der empirischen (soziohistorischen) Realität seines Publikums eine [...] Art Schleuse ein, durch der sie 'auf gleicher Höhe' bleiben können, oder wenn man lieber will, eine Luftkammer, die dem Leser hilft, ohne allzu große Atemnot von einer Welt in die andere zu gelangen.“ Ebd., S. 388f.

¹⁴ Rothe, 1986, S. 11-12.

¹⁵ Ebd., S. 41.

¹⁶ Vgl. Kemp, M., Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance, Köln 1997.

¹⁷ Vgl. Kemp, 1986, S. 45-72. Zur Thematik der Kontextualität vgl. auch Bryson, N., Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blickes, München 2001 und Belting, H., Das Werk im Kontext, in: ders., Kunstgeschichte. Eine Einführung, 6. Aufl., 2003, S. 229-246.

¹⁸ Oft werden auch beide Sprachen, die attributive und die textuelle nebeneinander benutzt: der Heilige ist mit seinem Attribut versehen und doch wird sein Name oder ein biblischer Text auf das Bild geschrieben. Diese 'inscriptio', die in der Grafik des 15. Jahrhunderts häufig für die Benennung eines Kunstwerks von entscheidender Bedeutung ist, unterliegt im frühen Mittelalter einer kontemplativ-religiösen Funktionalisierung.

¹⁹ Dieses Bestreben der Druckgrafik als eigenständiges Medium akzeptiert zu werden, betont auch Frank Büttner in seinem Beitrag „Thesen zu Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance“. Vgl. Büttner, F., Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance. In: R. Stella [Hrsg.]: Druckgraphik – Funktion und Form, München / Berlin 2001, S. 13.

²⁰ Denkt man beispielsweise an das Emblem, wird deutlich, dass es sich bei dem mit der Pictura verbundenen Texten der Inscriptio und Subscriptio nicht um Titel handelt. Die Inscriptio gibt eine aus dem Bild abgeleitete Devise an, eine knappe Sentenz, eine sprichwörtliche Feststellung oder ein lakonisches Postulat als Reflex auf das Abgebildete. Die unter dem Bild stehende Subscriptio erklärt das im Bild Dargestellte und filtert aus dieser Bilddeutung häufig eine allgemeine Lebensweisheit oder Verhaltensregel. Dennoch, und das ist ein durchaus interessanter Punkt, sollen beide so etwas wie eine Rätsellösung des im Bilde Dargestellten mittels des Mediums der Sprache leisten. Damit wird das durch die Pictura visuell Dargestellte durch die Inschriften semantisch erweitert. Dem Bild wohnt mit anderen Worten neben seiner reinen Darstellungsfunktion ein rätselhafter, enigmatischer Charakter inne, welche eine Deutung durch das Wort verlangt. Das Bild bedeutet, pointiert gesagt, immer mehr, als es zeigt. Eine Feststellung, die auch für unsere weitere Studie zu Marcel Duchamp von Bedeutung sein wird. – Vgl. dazu Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Akten des 5. Internationalen Kongress der Society for Emblem Studies, hrsg. v. W. Harms, Frankfurt am Main, 2002 und besonders darin „Das Emblem als offenes Kunstwerk“ v. R. Zymner, S. 9-25.

²¹ Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts bietet dafür zahlreiche Beispiele: Hendrik van der Burch: *Das zurückgewiesene Glas Wein*; Gerard Dou: *Der Quacksalber*. Der Rokokokünstler versieht seine Darstellungen aus der galanten Gesellschaft gelegentlich mit einer leicht frivolen Randbemerkung. Titel wie *Die Dorfpolitiker* von Leibl enthalten einen toleranten Blick auf Spießigkeit und geistige Enge.

²² Vgl. Welchman, J., Titles and the History of Art: Beginnings, in: ders., Invisible Colors. A Visual History of Titles, London 1997, S. 1-13.

²³ Vgl. ebd., S. 3f.; – Vgl. Bättschmann, O., Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers, in: Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst, hrsg.v. M. Groblewski u. O. Bättschmann, Berlin 1993, S. 13.

²⁴ Welchman, 1997, S. 121.

²⁵ Eine weitere Form der Unterscheidung sind äußere Beziehungen, mit denen man ein Werk identifizieren kann: Der Auftraggeber, z.B. Albrecht Dürers *Heller Altar* oder Tizians *Madonna des Hauses Pesaro*, der Ort, für den das Werk geschaffen wurde: Tizians *Venus von Urbino* oder der Aufbewahrungsort: *Apoll von Belvedere* oder Michelangelos *Pietà Rondanini*. Bilder, die auf ein breites Publikum besonders ansprechend wirkten, erhielten im Laufe der Zeit volkstümliche Namen: *Raffaels La Velata*, Parmigianinos *La Bella* oder Tizians *Der Mann mit den seegrünen Augen*.

²⁶ Viele Künstler haben in der Vergangenheit Bild und Rahmen als Einheit verstanden. Häufig sind die klassischen Paratexte mit einem Schild auf dem Rahmen befestigt oder als integraler Teil in ihn eingeschnitten. Die Rahmengestaltung und damit auch der Position des Paratextes war von den Künstlern intendiert, was sich daran zeigt, dass die Künstler Bild und Rahmen zu einem Werk verbanden. Die Künstler betrachten den Rahmen als unabdingbares Element der Bildpräsentation: Vgl. dazu Mendgen, E., In Perfect Harmony. Bild und Rahmen 1850 – 1920, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum/Kunstforum Wien, 31. März – 25. Juni 1995, Amsterdam 1995.

- ²⁷ Carravagio, Enthauptung des Täufers, 1608, Öl auf Leinwand, 207 x 147 cm, Valetta, Johannes-Kathedrale.
- ²⁸ Weitere Beispiele für diese Art der Signatur finden sich beispielsweise bei Antonio Pollaiuolos Kupferstich *Kampf der nackten Männer* (1470-75) oder Albrecht Dürers *Adam und Eva* (1507). In beiden ist die Signatur auf einer Tafel in die Komposition eingearbeitet. Vgl. Chastel, A., L'art de la Signature, Revue de l'art 26, 1974.
- ²⁹ Svetlana Alpers widmet dem Thema der Schrift in ihrem Werk „Kunst als Beschreibung“ ein ganzes Kapitel. Vgl. „Der Blick auf die Wörter: Die Darstellung von Texten in der holländischen Kunst“, in: dies., Kunst als Beschreibung: holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985, S. 287-365.
- ³⁰ Ebd. S. 304.
- ³¹ Ebd. S. 302.
- ³² Vgl. Dörstel, W., Augenpunkt, Lichtquelle und Scheidewand. Die symbolische Form im Werk Marcel Duchamps unter besonderer Berücksichtigung der Witzzeichnungen von 1907 bis 1910 und der Radierungen von 1967/68, Köln 1989.
- ³³ Marcel Duchamp, Akt, eine Treppe hinabsteigend, 1911, Öl auf Leinwand, 96,7 x 60,5 cm. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection. Schwarz Abb. 239.
- ³⁴ Der Titel *Ma Jolie (Frau mit Gitarre)* mit dem in Klammern stehenden Zusatz lässt sich in der Picasso-Literatur zurückverfolgen. Es ist also davon auszugehen, dass der Zusatz, der letztlich zur Identifizierung der Frauenfigur führt, nicht nachträglich hinzugefügt wurde, sondern von Picasso intentional gewählt wurde.
- ³⁵ Zur Entwicklung der Technik des papiers collés vgl. Wescher, H., Die Geschichte der Collage, 1974. – Vgl. Waldman, D., Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln 1993.
- ³⁶ Auch Kurt Schwitters benutzt die Sprache um auf die Realitätsfragmentarität in seinen Werken zu verweisen. Nutzen die Kubisten eingefügte Buchstaben um im ästhetischen Raum des Bildes einen bestimmten formalen Anspruch zu erfüllen, benutzt Schwitters seine collagierten Elemente um soziale und politische Kritik zu üben. – Vgl. zur Thematik der Integration von Realitätsfragmenten in Kunstwerken: Wissmann, J., Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, in: Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Hrsg.v. W. Iser, München 1966, S. 327-360.
- ³⁷ Vgl. zur Plakatkunst und ihre Rezeptionswirkung: Henatsch, M., Die Entstehung des Plakates. Eine rezeptionsästhetische Untersuchung, Hildesheim 1994. Der Autor untersucht in dieser Abhandlung die Strukturen und Wirkungsweisen des Plakates, die den Betrachter aktivieren.
- ³⁸ Kahnweiler, H., Der Weg zum Kubismus [1920], Stuttgart 1958, S. 62.
- ³⁹ Als Beispiel soll das 1912/13 entstandene Bild *Dynamismus eines Automobils* von Luigi Russolo dienen.
- ⁴⁰ Vgl. dazu auch Meseure, Anna, In Other Words. Wort und Schrift in Bildern. Ausst.-Kat. Museum am Ostwall Dortmund, 10.9 – 15.10.1989, Stuttgart 1989.
- ⁴¹ Marcel Duchamp 1954, zit. n. Pierre Cabanne, S. 105.
- ⁴² Marcel Duchamp 1915, Notiz aus der *Grünen Schachtel*.
- ⁴³ Diesen inkorporierten Text habe wir bereits als den 'Text des Bezugsobjekts' charakterisiert. Siehe Punkt 3.1. dieser Studie.
- ⁴⁴ Festzuhalten gilt, dass auf der pragmatischen Ebene alle drei Aufgaben in jeder paratextuellen Botschaft koexistieren. Die drei Hauptaufgaben des Paratextes, die sich auf seinen Inhalt beziehen, Bezeichnung, Beschreibung und Werbung sind nicht voneinander abtrennbar, sondern bilden ein verschachteltes Konglomerat.
- ⁴⁵ Duchamp äußert dazu: „I bought a cheap reproduction of a winter evening landscape, which I called *Pharmacy* after adding two small dots, one red and one yellow, in the horizon. [...] It was around that time that the word „Readymade“ came to my mind to designate this form of manifestation. The choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste.“ Vgl. Marcel Duchamp. Die Schweriner Sammlung, hrsg.v. K.v. Berswordt-Wallrabe, Stuttgart 2003, S. 54.
- ⁴⁶ Schwarz, 1997, S. 597.
- ⁴⁷ Die Objekt-Montage *Bicycle Wheel* wird im allgemeinen als erstes Ready-made geführt. Dieses Werk trägt jedoch keine Inschrift und war über längeren Zeitraum hinweg als Inspirationsquelle in Duchamp Studio plaziert. Duchamp sagt selbst: „It still had little to do with the idea of the Ready-made.“ Vgl. Schwarz, 1997, S. 588. Vielmehr gehört diese Montage von einem Fahrradrad auf einem Holzschemel nach Ulf Linde direkt in den Konstruktionszusammenhang des *Großen Glases* und dient damit als Modell für einen der Apparate. Vgl. Linde,U., Le Roue de Bicyclette, in: L'Oeuvre de Marcel Duchamp. Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne, Paris 1977, S. 35-42.
- ⁴⁸ Ruft man sich beispielsweise Duchamps Ready-made *Fountain* ins Gedächtnis, ist die Übereinstimmung des Aktes der Betitelung nicht von der Hand zu weisen. Zu der Einflussnahme Duchamps auf die dadaistische Objektkunst Man Rays vgl. Ausst.Kat. New York Dada. Duchamp. Man Ray. Picabia, Städtische Galerie im Lenbachhaus; München; 15. Dezember 1973 – 27. Januar 1974; hrsg. v. A. Zweite, M. Petzet und G. Adriani. München 1973.
- ⁴⁹ Abb. In: Franze, A., Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jh., S. 106.
- ⁵⁰ Schwarz, A., Man Ray. The Rigour of Imagination, London 1977.
- ⁵¹ Comte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror, Paris/Brüssel 1874, S. 290. Auch die Surrealisten entdecken in dieser Formulierung ihr schöpferisches Prinzip der ungewohnten, verblüffenden Kombination alltäglicher, trivialer Gegenstände mit rätselhaften Titeln.
- ⁵² Zur Ausstellungsgeschichte und Werkgenese des Ready-mades *Fountain* vgl. Mann, H., Marcel Duchamp: 1917, München 1999.
- ⁵³ 1917 kann Duchamp eine Reihe von Ready-mades überlickern und schreibt über den 'Richard Mutt Case': „He (the artist) took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.“ Marcel Duchamp, zit.n. Marcel Duchamp, The Richard Mutt Case. The Blind Man 2, Mai 1917, in: Stauffer, S. [Hrsg.], Marcel Duchamp, Die Schriften, Bd. 1, Zürich 1981, S. 228

⁵⁴ Von da an mißt Duchamp neben anderen Aspekten des Ready-mades diesem Punkt immer wieder großen Wert zu. Er verweist wiederholt auf die besondere Verbindung von Gebrauchsgegenstand und Titel. So berichtet Arturo Schwarz, Duchamp habe ihm erzählt, „that the practice of naming a Ready-made derived from his desire to add a verbal color to the object“. Vgl. Duchamp, M. Apropos of Ready-Mades, in: The essential Writings, hrsg. v. Sanouillet, M., London 1975, S. 141-143.

⁵⁵ Claude Lévi-Strauss, zit.n. Charbonnier, G., Entretiens avec Claude Lévi-Strauss, Paris 1961, S. 97-101.

⁵⁶ Ausgehend von der Vorstellung der Bedeutungskonstituierung durch den Kontext sieht Lévi-Strauss das Ready-made in Analogie zu den Wörtern einer Sprache. „Für sich genommen sind Wörter schwach an Bedeutung, fast leer von Bedeutung. Sie bekommen nur eine wirkliche Bedeutung innerhalb eines Kontextes [...] Bei dem Ready-made [...] sind es die Sätze, die mit den Objekten gebildet werden, die eine Bedeutung haben und nicht die Objekte selbst – was auch immer der Erfinder zu tun intendierte oder sagte.“ Claude Lévi-Strauss, zit.n. Charbonnier, G., ebd.

⁵⁷ Vgl. Daniels, D., Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte der Moderne, Köln 1992, S. 177-181.

⁵⁸ Darauf hat Duchamp auch selbst verwiesen, als er in einem Interview 1958 sagt: „There is a tension set up between my titles and the pictures [...]. The titles add a new dimension, they may be compared to varnish through which the picture may be seen and amplified.“ Marcel Duchamp, zit. n. Gold, 1958, S. XVIII-IX.

⁵⁹ Dada und Surrealismus sind eingehend erforscht, wobei der Rolle der Sprache in der Kunst dieser Kunstströmungen besondere Aufmerksamkeit zuteil geworden ist. Siehe u.a. Rubin, W., Dada, Surrealism, and Their Heritage, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art, 1968. – Gombrich, H., The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation, Ithaca 1982; ders., Image and Word in Twentieth Century Art, In: Word and Image: A journal of Verbal and Visual Enquiry Nr. 3, Juli/September 1985, S. 213-241. Die neuere Literatur zu diesem Thema ist überwiegend semiotisch, strukturalistisch oder poststrukturalistisch ausgerichtet und einem Verständnis von Sprache und Diskurs verpflichtet. Vgl. u.a. Foucault, M., Dies ist keine Pfeife, hrsg. und mit einem Nachwort von Walter Seitter, München 1974 und Bryson, N., Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blickes, München 2001.

⁶⁰ „Es genügt nicht einen Gegenstand zu schaffen, es genügt nicht, daß er ist. Wir müssen beweisen, daß er durch irgendeinen Kunstgriff, im Zuschauer den Wunsch, ja die Notwendigkeit zu erwecken vermag, ihn zu sehen.“ Paul Nougé zit.n. Balakin, A., Literary Origins of Surrealism, New York 1947, S. 175.

⁶¹ Für die in diesen Bildern praktizierte Konfrontation von Dingen und Wörtern muss man meiner Ansicht nach beachten, dass Magritte in seiner künstlerischen Tätigkeit jahrelang als Werbegrafiker tätig war [in der Werbegrafik hat die Zusammenstellung von bildlichem Gegenstand und Schrift ihren natürlichen Ort], wo er für viele seiner Aufträge ein aussagekräftiges Wort-Bild entwerfen musste. Hier hat Magritte sicherlich erkannt, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters am besten durch paradoxe Korrelationen ausgelöst wird. Vgl. zu Magrittes langjähriger Arbeit für Plakatentwürfe und die Illustration von Notenheften, Roque, G., Ceci n'est pas un Magritte: Essai sur Magritte et la publicité, Paris 1983.

⁶² Der Begriff des Mysterium, das Rätselhafte wird für Magritte Mitte der 20er Jahre zum Schlüsselbegriff seiner Kunst, den er wiederholt auch zur Deutung der Sprachbilder benutzt. Vgl. Magritte, R., Sämtliche Schriften. Hrsg. v. A. Blavier. Übers. v. Chr. Müller und R. Schiebler, München 1981, S. 101.

⁶³ Das Wort-Bild wird zum Mittel, mit dem sich die bildenden Künstler des Dadaismus und Surrealismus der Sprache nähern konnten. Sie fanden in der Literatur eine Tradition des Visuellen, der sie nachspüren konnten. Zu den Sprachbildern im Dadaismus und Surrealismus und im speziellen bei Magritte siehe Schreier, C., René Magritte, Sprachbilder 1927-1930, Hildesheim 1985.

⁶⁴ „Der Titel *La Durée Poignarde* ist selbst ein Bild (aus Wörtern), das mit einem gemalten Bild vereint ist.“ René Magritte zit. n.: Sämtliche Schriften, hrsg. v. André Blavier, 1981, S. 310. Explizit zur seiner Titelgebung siehe Schreier, 1985, S. 29.

⁶⁵ Darauf verweist auch Schreier: „Der Titel im Werk Magrittes [...] soll keine Identität des Dargestellten mit einer Bezeichnung erzielen, sondern als dem Bild kongruente poetische Ausdrucksform wirken. Dies läßt Bild und Titel als autonome Entitäten mit eigener Bedeutung weiterbestehen.“ Schreier, 1985, S. 52.

⁶⁶ Vgl. dazu Steinhauser, M., Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt im Surrealismus der 1930er Jahre, in: Psychische Energien in der bildenden Kunst, hrsg. v. H. Keaszor, Stuttgart 1994, S. 138-184.

⁶⁷ Zur Inschrift siehe Punkt 4.2.

⁶⁸ Die Übereinstimmungen mit dem Vorhaben Picabias sind deutlich. Vgl. Punkt 3.2., S. 24, dieser Studie.

⁶⁹ Titel, merkt Magritte an, sollen poetisch sein: „Der poetische Titel hat uns nichts mitzuteilen, sondern er soll uns überraschen und entzücken.“ Vgl. Magritte, 1981, S. 211.

⁷⁰ Marcel Duchamp zit.n. Sanouillet, M. [Hrsg.], Duchamp du signe – Écrits, Paris 1975, S. 105.

⁷¹ „Die 'Ready-mades' genau bestimmen / durch Planung für einen kommenden / Augenblick (an einem solchen Tag), solchem / Datum solch einer Minute um ein Ready-made / zu beschriften. Die wichtigste Sache ist dann / gerade die Sache des Zeitpunktes, diese Momentaufnahme, wie / eine Rede, die gehalten wird / nicht zu irgendeiner Gelegenheit, sondern zu einer bestimmten Stunde / Es ist eine Art Rendezvous / Dieses Datum, Stunde, Minute / wird natürlich auf das Ready-made eingeschrieben, als Auskunft / auch die exemplarische Seite des Ready-mades.“ Notiz 54 in der Grünen Schachtel. Vgl. Schwarz /Hamilton, 1969.

⁷² Duchamp in dem Gespräch „A propos of 'Readymades', veranstaltet vom Museum of Modern Art, New York 1961. Veröffentlicht in: Art and Artists, No. 4 (July 1966), S. 47.

⁷³ Nauman, F., Cryptography and the Arensberg Circle. In: Arts Magazin (Special Issue), May 1977, S. 129.

⁷⁴ Schwarz, 1997, S. 73.

⁷⁵ „Meaning in these sentences was a thing I had to avoid.“ Marcel Duchamp zit. n. Schwarz, 1997, S. 457.

⁷⁶ Jahre später erzählt Duchamp seinem ehemaligen Galeristen Arturo Schwarz von diesen Sprachexperimenten: „es soll ein Verb geben, ein Subjekt, ein Objekt, Adverbien und alles sollte vollkommen korrekt sein, für sich genommen als Wortmaterial, aber Bedeutung in diesen Sätzen mußte vermieden werden [...] das Verb sollte ein abstraktes Wort sein bezogen auf ein Subjekt das konkret war; dadurch würde das Verb dem Satz eine abstrakte Bedeutung verleihen.“ Vgl. dazu Schwarz, 1997, S. 457.

⁷⁷ Marcel Duchamp, A propos of Myself, unveröffentlichter Lichtbildvortrag, gehalten am 24. November 1964 am City Art Museum of St. Louis, Missouri; zit. n. Stauffer, S., Marcel Duchamp. Die Schriften, S. 245. [Dort werden die Zeilen folgendermaßen übersetzt: Feuer Quadrat langer See/ Holzpflock entscheidet entledigt/ fein, billig als/die Wüsten liefern/gehalten scharfen Handel/ wie jedoch übereinstimmt].

⁷⁸ Die Worte des Textes sind nach Duchamp „an exercise in comparative orthography [English-French]. The periods must be replaced (with one exception: débarrasse(e)) by one of the two letters of the other two lines, but in the same vertical as the period – French and English are mixed and make no ‘sense’. The three arrows indicate the continuity of the line from the lower plate to the (upper) still without meaning.“ Schwarz, 1997, S. 644.

⁷⁹ Die Offenheit des Ready-made-Konzepts wird aber schließlich auch durch die Vielgestaltigkeit der Objekte bestätigt. Betrachtet man eine Aufstellung aller Ready-mades, wie sie in Schwarz' Oeuvre-Verzeichnis aufgeführt sind, so kann man feststellen, dass nur wenige von den bis 1920 entstandenen Ready-mades die einfache Bezeichnung „Ready-made“ besitzen. Die anderen Ready-mades werden von Duchamp durch Zusätze, die ihre spezifische Modifikation kennzeichnen, charakterisiert. So gibt es die Gruppen „Assisted Ready-made“, „Rectified Ready-made“, „Semi-Ready-Made“, „Imitated Rectified Ready-made“, „Imitated Ready-made“, „Provoked Ready-made“ und „Bred Ready-made“. Gemeinsam ist allen jedoch der eingeschriebene Paratext. Faust, W., Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977, S. 135f.

⁸⁰ Ulf Linde, in: Arturo Schwarz, Marcel Duchamp / Ready-mades, etc. (1913-1964), Ausst.-Kat. Mailand, Galleria Schwarz, Paris 1964, S. 60.

⁸¹ „Ich liebe Wörter in einem poetischen Sinn. Wortspiele sind für mich wie Reime. Daß 'Thaïs' sich auf 'nice' reimt, ist zwar nicht gerade ein Wortspiel [engl. Pun], aber es ist ein Spiel mit Wörtern [engl. Play with words], das eine ganze Reihe von Betrachtungen, Nebenbedeutungen und Untersuchungen einleiten kann. Allein der Klang dieser Wörter löst eine Kettenreaktion aus. Für mich ist das ein unendliches Feld des Vergnügens – und ist stets richtig zur Hand. Manchmal kommen vier oder fünf verschiedene Bedeutungsebenen durch. Wenn sie ein vertrautes Wort in eine fremde Atmosphäre verlegen, so haben sie etwas, das mit der Distorsion in der Malerei vergleichbar ist, etwas Überraschendes und Neues.“ Duchamp zit. n. Kuh, K., Marcel Duchamp. BBC – Programm „Monitor“ am 29. März 1961. Druckfassung in Kuh, K., The Artist's Voice – Talks with seventeen artists, New York 1962, S. 92. Deutsche Fassung in: Stauffer, S. [Hrsg.], Marcel Duchamp. Interviews und Statements. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Stuttgart 1992.

⁸² Lebel, R., Sur Marcel Duchamp, Paris 1959, S. 7.

⁸³ Vgl. Schwarz, 1997, S. 84f. – Auf solcherart entleerte Zeichen verweist auch Michel Sanouillet in „Duchamp du signe“, „Les vocables une fois vides et disponibles livreront d'eux-mêmes, soit par l'étrangeté soudain visible de leur structure interne, soit par leur baroque association avec d'autres mots, des trésors insoupçonnés d'images ou d'idées.“ Michel Sanouillet, in: Marcel Duchamp, Duchamp du signe. Écrits, hrsg. v. M. Sanouillet, Paris 1975, S. 16.

⁸⁴ Siehe Vorwort von Olivier de Magny, in: Roussel, R., Locus Solus, S. 17. Besonders fasziniert ist Duchamp allerdings von Raymond Roussels „Impressions d' Afrique“ aus dem Werk „Comment j'ai écrit de mes livres“. Duchamp hat das Stück mit Guillaume Apollinaire und Francis Picabia im Mai 1912 in Paris gesehen. Vgl. Camfield, W., Francis Picabia, Princeton 1979, S. 30. Auch Duchamp selbst verweist auf die große Bedeutung Roussels für seine Entwicklung, vgl. Daniels, 1992, S. 39 und Brief an Suquet in Stauffer, 1973, S. 24.

⁸⁵ Vgl. Varenne, M., L'esprit des jeux, Paris 1990, S. 233f. u. Kapitel IX: Jeux de mots, jeux d'esprit.

⁸⁶ Der bezeichnende Begriff hierfür ist Homophonie. Darunter verstehen man ein Verfahren, das, ausgehend von einer formalen Ähnlichkeit, Elemente unterschiedlicher Bedeutung einander annähert.

⁸⁷ Arturo Schwarz spinnt diese Homophonie in einer Kette unterschiedlicher Deutungen weiter. Siehe Schwarz, 1997, S. 214f.

⁸⁸ André Breton zeigt sich begeistert über Duchamps Aktivitäten, die er als alchemistische, esoterische und psychoanalytische Experimente deutet. Es ist zu bemerken, dass Breton seine Deutungsansätze vor dem surrealistischen Hintergrund äußerte, in der gegenwärtigen Duchamp-Literatur jedoch bedauerlicherweise häufig für die Interpretation der offenen Kunstwerke Duchamps herangezogen wird. Vgl. dazu Schwarz, S. 213; de Duve, S. 7f. hier besonders das Kapitel „Kunst und Psychoanalyse“.

⁸⁹ Ulf Linde will den Titel dieser Arbeit in den Zusammenhang mit der Offenbach-Oper *La Belle Hélène* bestätigen wissen, der auf Hélène als schöne und anbetungswürdige Frau Troias verweist. Vgl. Ulf Linde, MARIÉE CELIBATAIRE, in: Arturo Schwarz, Marcel Duchamp. Ready-mades etc. (1913-1964), Mailand 1964, S. 58.

⁹⁰ Vgl. dazu auch Laurie Edson, Confronting the Signs. Word, Images and the Reader-Spectator, in *Dada und Surrealist Art*, 1984, S. 83-94.

⁹¹ Vgl. Marcel Duchamp, The essential Writings, hrsg. v. Sanouillet, Michel [Hrsg.], London 1975, S. 106/108.

⁹² Die Maler des Surrealismus orientieren sich an den wortführenden Dichtern. André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Benjamin Péret und Philipp Soupault. Vgl. Nadeau, M., The History of Surrealism, London 1987, S. 49f.

⁹³ Spies, W., Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch, Köln 1974, S. 186 u. Anm. 747 und Leffin, G., Bildtitel und Legenden bei Max Ernst. Ein interdisziplinärer Beitrag zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1988.

⁹⁴ Vgl. dazu Schwarz, 1997, S. 29.

- ⁹⁵ Zählung der Notizen erfolgt nach der Numerierung in Marcel Duchamp, *Notes and Projects for the Large Glass*, selected, ordered and with an introduction by Arturo Schwarz. Translated by George H. Hamilton, 1969.
- ⁹⁶ Lévi-Strauss, C., *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt 1971, S. 69 f.
- ⁹⁷ Spies, W., Max Ernst, Collagen, Inventar und Widerspruch, Köln 1975, S. 197.
- ⁹⁸ Ebd.
- ⁹⁹ Umberto Eco, zit. in: Victor Burgin, *Modernism in the Work of Art*, *Twentieth-Century Studies* 15/16, Sondernummer „Visual Poetics“, Dezember 1976, S. 46.
- ¹⁰⁰ Mit den einfachen, aber treffenden Worten des Petit Larousse von 1924: „Dada kann als die äußerste Grenze einer möglichen Trennung von Wörtern und ihrer Bedeutung erachtet werden.“ Zit. in: Sanouillet, M., *Dada: A Definition*, in: *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, hrsg. v. S. Forster und Rudolf Kuenzli, Iowa City 1979, S. 18.
- ¹⁰¹ Im Surrealismus begegnet man dem 'objet trouvé', das sich auf die Auswahl unveränderter Realgegenstände bezieht und mit den manipulierten Ready-mades in Beziehung steht. Der Wortführer der Surrealisten André Breton hat darüber genau Auskunft gegeben und sich dabei wiederholt auf das Ready-made berufen. Vgl. Merkert, J., *Dada und das Ding*, in: *Metamorphose des Dinges: Kunst und Anti-Kunst; 1910 – 1970*, Brüssel 1971, S. 64f. – Vgl. Rotzler, W., *Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz*, Köln 1975.
- ¹⁰² "Ich hatte das Gefühl, dass es für einen Maler sehr viel besser war, sich von einem Schriftsteller beeinflussen zu lassen als von einem anderen Maler". Zit. n. Tomkins, C., *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, München 1999, S. 112.
- ¹⁰³ Marcel Duchamp in einer Äußerung 1954 zit. n. Pierre Cabanne, S. 105.
- ¹⁰⁴ Kemp, W., *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Belting, H., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1988, S. 203-222.
- ¹⁰⁵ Eco, U., *Das offene Kunstwerk (1961)*, Frankfurt am Main 1977, S. 178f.
- ¹⁰⁶ Vgl. Jauß, R., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967 (Konstanzer Universitätsreden Nr. 3; 2. Auflage 1969), in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, R. Warning [Hrsg.], München 1975.
- ¹⁰⁷ Kemp, W., *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; – Kemp, W., 1988, S. 203-222. Vergleichbare Ansätze innerhalb des Faches – allerdings mit einer anderen Schwerpunktsetzung – sind in den Arbeiten von Alois Riegel, *Das Holländische Gruppenportrait*, in: Kemp, W., *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985; – Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1932 oder – Ernst H. Gombrich, *Das symbolische Bild*, in: *Zur Kunst der Renaissance*, Stuttgart 1986 zu finden.
- ¹⁰⁸ Zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik vgl. Bättschmann, O., *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, 4. Aufl., Darmstadt 1992.
- ¹⁰⁹ Bei Isters Ansatz handelt es sich um die grundlegende Theorie, die Kemp in seinen Ausführungen über die Betrachterfunktion übernimmt; sie bildet somit auch die Grundlage für diese Untersuchung. Iser, W., *Die Appellstruktur des Textes*, Konstanzer Universitätsreden, Konstanz 1970.
- ¹¹⁰ Iser, W., *Der implizite Leser*, München 1972, S. 8f.
- ¹¹¹ Kemp, W., 1983, S. 27f.
- ¹¹² Kemp, W., *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: ders., *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1985, S. 24.
- ¹¹³ Kemp, 1983, S. 32.
- ¹¹⁴ Ebd., S. 29.
- ¹¹⁵ Ebd., S. 28
- ¹¹⁶ Kemp, 1985, S. 22.
- ¹¹⁷ Kemp, 1983, S. 32.
- ¹¹⁸ Ebd. Indem gezeigt wird, wie sich der Betrachterbezug am Werk festmacht und welche Formen der Rezeptionssteuerung dort angewendet werden, bleibt die Rezeptionsästhetik „werkorientiert“. Vgl. Kemp, 1983, S. 31, sowie Kemp 1985, S. 22 u. Kemp, 1988, S. 206.
- ¹¹⁹ Kemp, 1988, S. 206.
- ¹²⁰ Kemp, W., *Verständlichkeit und Spannung*, in: ders., 1985, S. 264.
- ¹²¹ „Das Werk ist auf Rezeption hin angelegt; es verfügt über bestimmte Mittel, den Bezug zum Rezipienten aufzunehmen, zu gestalten und wachzuhalten.“ Zit. n. Kemp, 1983, S. 28
- ¹²² Kemp, 1983, S. 34. Den Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser zitierend, stellt Kemp die Spezifika künstlerischer Kommunikation fest: „Autor und Rezipient verkehren nicht miteinander, so wie es der alltägliche Vorgang einer face-to-face-Kommunikation mit sich bringt. Autor und Leser (und Betrachter –w.k.) kennen sich nicht, sie müssen sich den anderen jeweils nur denken. Beide vollziehen dabei eine Abstraktion von der realen Individualität, wie sie im faktischen Dialog gegenwärtig ist.“ Kemp 1985, S. 23, sowie Kemp 1988, S. 206.
- ¹²³ Kemp, 1988, S. 244.
- ¹²⁴ Iser, 1972, S. 14.
- ¹²⁵ Ebd., S. 16.
- ¹²⁶ „[Leere Stellen, Anm.d.V.] werden unter den Bezeichnungen Unbestimmtheitsstelle (R. Ingarden) oder Leerstelle (W. Iser) geführt. In der Ästhetik des Films ist seit einigen Jahren ein verwandtes Kriterium geläufig, das französisch wie englisch 'suture' heißt, was soviel bedeutet wie: Naht, Nahtlinie zwischen Werk und Zuschauer oder aktiv: das Zusammennähen von Betrachtern und Werk.“ Zit. n. Kemp, 1988, S. 259.
- ¹²⁷ Kemp, 1988, S. 247.
- ¹²⁸ Iser, 1988, S. 253.
- ¹²⁹ Das Wissen um die Rezeptionslenkung des Betrachters mittels des Paratextes hat Duchamp bereits durch die formale Relation des Paratextes und seines Bezugsobjekts in den Witzzeichnungen und seiner Malerei verdeutlicht

und mit seinen Wortspielen aufgezeigt, die die Erwartungshaltung des Betrachters mokieren. Vgl. dazu Punkt III. und IV. dieser Studie.

¹³⁰ Kemp, 1988, S. 269.

¹³¹ Kemp, 1988, S. 208f.

¹³² So Duchamp in einem Interview mit G. Charbonnier, in: Marcel Duchamp. Interviews und Statements. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Ostfildern-Ruit 1992, S. 112.

¹³³ Edson, 1984, S. 84.

¹³⁴ Duchamp, Marcel, *The Creative Act*. Houston, April 1957, in: Robert Lebel, Marcel Duchamp, Köln 1962.

¹³⁵ Über dieses Symposium mit dem Titel *Western Round Table*, mit den Statements Duchamps siehe: *West Coast Duchamp*. Edited by Bonnie Clearwater, Miami Beach 1991.

¹³⁶ Ebd. S. 111. Im gleichen Zusammenhang bemerkt Duchamp die Dialektik des Entstehungsprozesses seiner Werke: er bezeichnet den Künstler im schöpferischen Prozess metaphorisch als 'Mutter' und den Rezipienten als Vater, die das Werk gemeinsam hervorbringen, ebd. S. 113.

¹³⁷ Man hat sich gefragt, wer das denn ist, den Duchamp als den „Betrachter“ bezeichnet. Der Sachverständige? Der Laie? Der *sensus communis*? Der kenntnisreiche und interessierte Betrachter der Moderne und Postmoderne? Diese dritte Position hat bei Duchamp auch verschiedene Namen, die auf den ersten Blick sehr viel allgemeiner und unschärfer klingende Bezeichnungen, als die aus der Literatur über Duchamp zitierten: bei ihm heißt sie „Interpretation“ [z.B. im Interview mit Charbonnier, 1960, in: Marcel Duchamp. Interviews und Statements. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Ostfildern-Ruit 1992, S. 112], „Beobachter“ [aus einem Interview mit Duchamp 1924, abgedruckt in *The New York Tribune*, 24.10.1915, zit. n. Stauffer, 1992, S. 17], „Anschauer“ [Aus Interview mit Schuster, Januar 1955, zit. n. Stauffer, 1992, S. 52], auch „Zuschauer“ [Aus Interview mit MacAgy, April 1949, zit. n. Stauffer, 1992, S. 39], schließlich, und das sehr dezidiert, die „Nachwelt“ [Aus Interview *The New York Tribune*, 1924, Interview mit Eglinton, 1933, und Léger/Vallier, 1952, zit. n. Stauffer, 1992, S. 16, 26, 48.]. Kurz: mit *regardeur* ist sowohl der kenntnisreiche „Mit-Täter“ gemeint, wie die „Autoritäten“ der Nachwelt.

¹³⁸ Paz, O., 1991, S. 9.

¹³⁹ Marcel Duchamps Aufenthalt in München ist vom Juni – Oktober 1912 zu datieren. Die Zeit lässt spekulieren, dass er Kontakte zu den ansässigen Künstlern des Blauen Reiters unterhalten haben könnte. Auf die Frage von M. Jean, ob er in München Künstlern begegnet sei, die damals dort arbeiteten, antwortet Duchamp: „Nein, aber man sah viele Abbildungen von Kandinsky und der französischen Kubistengruppe in den Schaufenstern, und Kandinsky war ja auch in München“. Vgl. Stauffer, 1981, S. 12.

¹⁴⁰ Duchamp zitiert im oberen Bereich seine *Braut* von 1912 [Abb. 18], und im unteren Teil des Glases den Junggesellenapparat u.a. mit den *Neuf Mâlic Moules* [Abb. 20], der *Broyeuse de Chocolat* [Abb. 19] und dem *Glissiere contentant un Moulin à Eau (en métaux voisins)* 1913-1915 [Abb. 21].

¹⁴¹ Zur ersten Ausstellung des *Großen Glases* im Brooklyn Museum of Art siehe Bohan, R., *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition*, Ann Harbour, Michigan 1982, S. 56.

¹⁴² Ein Schema zur Identifizierung der Einzelmotive des *Großen Glases* mit Hilfe der *Grünen Schachtel* versucht Serge Stauffer in Schwarz, S. 163. – Vgl. auch Eckl, A., *Marcel Duchamps „Großes Glas“: Beiträge aus Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik*, Köln 2000. Frontspitz.

¹⁴³ Hamilton Richard, *The Large Glas*, in: Harnoncourt, Anne d', Marcel Duchamp, Ausst.-Kat. *The Museum of Modern Art*, New York 1973, S. 57.

¹⁴⁴ Abb. in Schwarz, 1997, 382.

¹⁴⁵ Obwohl sich Duchamp in dem Interview mit Stauffer scheinheilig unwissend stellt, gibt ein Vergleich der Schrifttypen mit der vielfach in seinen Notizen und übrigen Beschriftungen überlieferten Handschrift Duchamps die Erkenntnis an die Hand, dass diese Inschrift auf dem Großen Glas von Duchamp selbst stammt. Vgl. dazu auch Kemper, D., *Inachevé – cassé 1931 – réparé 1936*. Die Wiederherstellung des Großen Glases, in: Eckl, 2000, S. 37.

¹⁴⁶ Die überlieferten Beschreibungen des Glases vor seinem Bruch und die Tatsache, dass der Titel des Glases im Katalog der Brooklyn Ausstellung lediglich mit „Glas“ angegeben wird, erlauben, wie es Jean Suquet andeutet, den Schluss, dass die heute zu lesende Inschrift mit dem kompletten Titel erst seit seiner Reparatur 1936 unmittelbar auf dem Werk selbst angebracht ist. Vor der Reparatur trug das Glas nur an einer Stelle eine virtuelle „Inschrift“ in der auch als „Milky Way“ betitelten oberen Zone der „Top Inscription“ [Abb. 22]. Vgl. Jean Suquet, *Le Guéridon et la virgule*, Paris 1976, S. 84; Daniels, 1992, S. 97; Stauffer, 1992, S. 190.

Daniels weist auf die Erstpublikation des kompletten Titels 1928 bei Amedée Ozenfant hin: Daniels, 1992, S. 98; zur Titulierung 1934 in der *Grünen Schachtel* siehe Stauffer, 1992, S. 101, Note 106. Erst jetzt, mit der Übertragung des Titels und der Signatur, kann die Arbeit am *Glas* im Sinne Duchamps als vorläufig abgeschlossen oder besser: definitiv unvollendet gelten, denn im Gesamtkontext der Werke Duchamps nehmen Titel, Inschrift und Signatur bekanntlich eine konstituierende Stellung ein. Auch die übrigen sekundären Eingriffe der Reparatur müssen als Hinweis für die definitive Entscheidung Duchamps gewertet werden, das reparierte *Glas* in der jetzigen Gestalt als abgeschlossenen Komplex zu betrachten, denn erst mit der Einfassung der zersplitterten Glasplatte zwischen zwei Schutzscheiben ist jeder weitere Eingriff ausgeschlossen. Duchamp hat das *Glas*, wie es heute zu sehen ist, im Philadelphia Museum of Art nach der Wiederherstellung selbst installiert.

¹⁴⁷ Schwarz schreibt dazu: „The caption in ink informs us that this sketch is ‘the first search for: The bride stripped bare by her bachelors’. Thus in July 1912 both the title for *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)*, and the fundamental aspect of the blushing Bride were determined“. Zit. n. Schwarz 1997, S. 567 [Abb. 249]

¹⁴⁸ Die Faszination für Maschinen ziehen sich durch Duchamps Werke. Er bezeichnet das Glas auch als „Apparatus instrument for farming“. Vgl. Duchamp, Marcel, *Notes and Projects for the Large Glass*, selected, ordered and with an introduction by Arturo Schwarz. Translated by George H. Hamilton, London 1969, S. 2.

¹⁴⁹ Mink, J., *Marcel Duchamp (1887 – 1968)*. Kunst als Gegenkunst, Köln 1994, S. 76.

¹⁵⁰ Pierre Cabanne, Duchamp & Co., Paris 1917, S. 132; ebenso Paz, O., Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp, Frankfurt a. M. 1991, S. 69.

¹⁵¹ Le Bot nennt das Große Glas „ein haltloses Konstrukt von Berechnungen und schematischen Angaben als Grundlage für die Inszenierung eines masturbatorischen Phantasmas [...], das nicht zu erkennen wäre, gebe der Text nicht darüber Aufschluß“. Zit. n. Le Bot, M., Der Künstler und der Dandy, in: Bachmeyer, u.a., Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp, München 1992, S. 63f.

Das Werk wurde bei einer Ausstellung 1926 erstmals der amerikanischen Öffentlichkeit präsentiert. Amédée Ozenfant, der diese Ausstellung fotografisch dokumentierte, nahm es in sein Buch „Leben und Gestaltung“ auf, das er 1928 veröffentlicht. Seine Übersetzung erscheint drei Jahre später und bewirkt, dass das Werk auch in Europa bekannt wird. In diesem Buch ist auch erstmals der Titel bekanntgegeben, den Ozenfant im Glauben daran folgendermaßen wiedergibt: „Die Braut, die von ihren keuschen Freunden entschleiert wurde“, als sei hier das vollzogene, was sich eben nicht vollziehen lässt.

¹⁵² Obwohl die *Grüne Schachtel* erst 1934 erscheint, nachdem Duchamp vom Zerschneiden des *Großen Glases* erfahren hat, ist die Vermutung auszuschließen, dass darin ein Zusammenhang besteht. 1932, ein Jahr vor dem Bruch wurde bereits ein Teil der Notizen mit einem Vorwort von André Breton veröffentlicht. Vgl. Duchamp, M., The Bride stripped bare by her own Bachelors, in: This Quarter, September 1932, Paris, Bd. V, Nr. 1.

¹⁵³ Kuh, K., The Artist's Voice, New York 1962, S. 83. Es sei angemerkt, dass es sich bei Sears-Roebuck um eine große amerikanische Kaufhauskette handelt. Duchamp geht sogar davon aus, dass die Ideen zum *Großen Glas* wichtiger sind als seine tatsächliche visuelle Realisierung. Hans Belting stellt dazu fest, dass Duchamp die Konzeptkunst der sechziger Jahre vorweggenommen hätte, wäre es nicht zu einer Ausführung des *Großen Glases* gekommen. Vgl. Belting, 1998, S. 363.

¹⁵⁴ Duchamp berichtet dazu: „Zwölf Jahre, nachdem ich mein Glas vollendet oder vielmehr zum alten Eisen geworfen habe, habe ich meine Arbeitsnotiz wiedergefunden, aufs Geratewohl auf etwa 100 Zettel geschmiert. Ich wollte sie so exakt wie möglich wiedergeben. Ich habe also all diese Gedanken in derselben Tinte wie im Original lithographieren lassen. Um die Papiere von absolut gleicher Qualität zu finden, mußte ich in den unwahrscheinlichsten Ecken von Paris herumstöbern. Anschließend mußten 300 Exemplare aus jeder Lithographie unter Zuhilfenahme von Zinkschablonen ausgeschnitten werden, die ich entsprechend dem Umriß der Originale zugeschnitten hatte.“ Zit. n. Sanouillet, Michel, Dans l'Atelier de Marcel Duchamp übers. i. Daniels 1992.

¹⁵⁵ Die Themen der Notizen decken ein breites Spektrum ab. Sie reichen von handwerklichen Details der Ausführung des *Großen Glases* bis zu weitreichenden theoretischen Überlegungen. Manches wird erst bei sehr genauer Kenntnis der konkreten Werke verständlich, anderes stellt sich als Entwurf für eine nie ausgeführte Idee heraus, vieles ist bloße Spekulation.

¹⁵⁶ André Breton, der Duchamp noch 1930 im zweiten Surrealistischen Manifest kritisiert hat, reagiert begeistert auf die Veröffentlichung der *Grünen Schachtel*. Durch eine Beschreibung der „Anzahl von ungefähr fünfunddreißig Eingriffen im Bereich der Kunst“, die Marcel Duchamp ihm angibt, will Breton zunächst die nötige Sachinformation liefern. Hierzu gehört auch eine aus den Dokumenten der *Grünen Schachtel* abgeleitete Darstellung des metaphorischen Prozesses, der im *Großen Glas* die Mechanik des Kreislaufes der Begierden in Gang hält. Darin zeigt sich die Unverfügbarkeit und Unintegrierbarkeit des *Großen Glases* und, dass jeder Fixierungswunsch immer nur auf sich selbst trifft. Breton, A., Phare de la Mariée, in: Minotaure, Nr. 6, Winter 1934-1935, S. 45-49. Englische Übersetzung in: View, the modern Magazine, Marcel Duchamp Number, Reihe V, Nr. 1, New York 1945.

¹⁵⁷ Die Leerstelle wird in der Literatur der Moderne als gezielte Strategie des Erzählens eingesetzt, welche dem Leser zwar die freie Imagination erlauben, aber auch die Anschlussmöglichkeiten an die jeweils folgenden Textsegmente erschweren. Duchamp beschäftigte sich eingehend mit Literatur und ist besonders den konzeptuellen Aspekten von Mallarmé und Lautréamont verbunden. Vgl. Faust, 1977, S. 136.

¹⁵⁸ Octavio Paz erklärt im Gegenzug: „Das Werk schafft das Auge, das es betrachtet [...]“ (S. 88). Dieses das „Wiedererschaffen durch den Betrachter“ ermöglichende Werk bleibt ein notwendiges Element.

¹⁵⁹ Jedes Zitat ist eine Form der Intertextualität und genaugenommen ist das Zitat ebenfalls als Paratext zu klassifizieren, da es dem Werk als weiterer Text direkt zugeordnet ist. Diese paratextuelle Verbindung von Zitat und Bezugsobjekt kann in dieser Studie leider keine nähere Betrachtung erfahren. Als weitere Lektüre empfiehlt sich: Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitat und Zitieren, hrsg. v. K. Beekman, R. Grüttemeier, Amsterdam 2002.

¹⁶⁰ Iser, W., Der Akt des Lesens, München 1976, S. 257f.

¹⁶¹ Vgl. Marcel Duchamp, The Creative Act, in: Art News, 56 (1957), S. 28-29.

¹⁶² „Als ich im Brooklyn-Museum zu erstmalig das Große Glas sah, war ich fasziniert – nicht nur von dem Werk selbst, sondern auch von den zahlreichen Umwandlungen, die sich an der Komposition je nach ihrem zufälligen Hintergrund vollzogen, durch die Betrachter, die durch das Museum gingen, hinter dem Glas, das ich ansah. Die Mariée mise à nu schien sie alle teilweise in ihre eigene Kosmogonie zu absorbieren, während sie ihnen zugleich etwas von ihrer eigenen Form verlieh.“ Julien Levy, Duchampiana, in: View, New York, Reihe V, Nr. 1, März 1945, S. 34; zit. n. Daniels, 1992, S. 98. – Die Einbeziehung des Umgebungsraumes in die rezeptionslenkende Theorie von Wolfgang Kemp wird in diesem Beitrag deutlich.

Ulrich Rehm hebt ebenfalls die aus der Bezugnahme auf die Umgebung resultierende Stimulation des „Rezeptionsverhaltens“ hervor. Vgl. Rehm, U., Das „Große Glas“ ist tot [Es lebe das „Große Glas“!]. Duchamps moderner Mythos im Spiegel seiner ‚ikonoklastischen‘ Rezeption, in: Eckl, 2000, S. 127-147.

¹⁶³ Die „ständige Bereitschaft zur Aktion“ und seine Kommunikation mit der Umgebung sieht Hans Belting durch die besondere Materialität des Glases gegeben. Vgl. Belting, H., Absolute Kunst als Fiktion, in: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, S. 356.

¹⁶⁴ Ihr hermeneutisches Diktum, dass das Werk nicht ohne seine Wirkung verstanden werden kann, steigert sich in den siebziger und achtziger Jahren in neuen Formen ästhetischer Erfahrung zur inszenierten Steuerung des Betrachters. „Erfahrungsgestalt“ nennt Oskar Bätschmann diese relativ neue Variante künstlerischer Produktion, in der die 'alten Positionen Künstler, Werk und Betrachter' nicht mehr uneingeschränkt zu verwenden sind und an die Grenzen der Rezeptionsästhetik stoßen. Vgl. Bätschmann, O., Der Künstler als Erfahrungsgestalter, in: Ästhetische Erfahrung heute, hrsg. v. Jürgen Stöhr, Köln 1996, S. 248f.

Zu den Grenzen der Rezeptionsästhetik siehe neben den kritischen Ausführungen von Oskar Bätschmann auch Kemp, W., Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter: Positionen und Positionszuschreibungen, in: Jahresring, Vol. 43 (1996), S. 13-43.

¹⁶⁵ Erfahrungsgestaltung, die besonders im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts in den Vordergrund von Kunstschaaffenden und Kunstbetrieb rückt, weisen auf zwei historische Hauptstränge zurück: die surrealistische Aktivierung der Ausstellungsbesucher mit der Exposition International du Surréalism, Paris 1938 und die Erneuerung des Sublimen in der amerikanischen Malerei nach 1945. Vgl. Bätschmann, in: Stöhr 1996, S. 257f. – Vgl. dazu auch Gerhard Graulich, Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten – eine Thema transmodernen Kunstvollens (Kunst, Geschichte und Theorie, Bd. 13), Essen 1989 und Daniels, D., Vom Readymade zum Cyberspace, Stuttgart 2003. Darin besonders das Kapitel „Strategien der Interaktivität. Rezeption als Partizipation – Ein Leitmotiv der Moderne, S. 58f.

¹⁶⁶ Auf die wegweisende Position Duchamps in diesem Kontext verweist Bätschmann in seinem Aufsatz „Der Künstler als Erfahrungsgestalter“ von 1993 unter dem Punkt 3: 'Surrealistische Aktivierung'. Mit der Inschrift auf dem kleinen Glasbild fordert Duchamp den Betrachter auf, seinen angestammten Platz als Betrachter zu verlassen und mittels seiner Aktion an der Genese des Werkes teilzuhaben. Vgl. Bätschmann, in: Stöhr 1996, S. 259.

¹⁶⁷ Vgl. dazu Bätschmann, O., Pygmalion als Betrachter. Zur Rezeption von Malerei und Skulptur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 183-224; Hegel, G. W. F., Vorlesung über die Philosophie der Religion, Bd. 1: Begriff der Religion, hrsg. v. G. Lasson, Hamburg 2. Aufl. 1966, S. 282-283.

¹⁶⁸ In den sechziger Jahren wird der Aspekt der Betrachterbeteiligung durch den kunsttheoretischen Begriff der Partizipation hervorgehoben. Man hat endlich die, durch Duchamp eingeleitete, veränderte Rolle des Betrachters fokussiert. Unbedingt zu erwähnen ist, dass auch die theoretischen Überlegungen Duchamps zu seiner Kunstform vorwiegend aus dieser Zeit stammen. So hat Duchamp erst zu Beginn der sechziger Jahre die Funktionsweise seiner Ready-mades zu fassen versucht und entspricht darin dem zeitgenössischen Diskurs. Vgl. dazu Marcel Duchamps Vorträge [Vgl. Fn. 134-137] und seine zahlreichen Interviews, in: Stauffer, 1992. Zur allgemeinen theoretischen Formulierung der Betrachterbeteiligung ab den sechziger Jahren vgl. Daniels, 2003, S. 9f.

¹⁶⁹ Die paradigmatische Stelle hinsichtlich der zirkulären Interaktion zwischen Betrachter und Kunstwerk ist mit dem Voyeur-Status des Betrachters in Duchamps Werk „Etant donnés“ [Abb. 27 A, B] von 1946-66 auf seine extremste Stufe getrieben worden. Der Betrachter wird aufgefordert durch die Löcher einer Holztür auf einen dahinterliegenden nackten Frauenkörper zu blicken. Dadurch nimmt der Betrachter eine durch das Werk vorbestimmte Rolle und Position ein. Er ist im Werk definiert und steht dem Werk nicht nur gegenüber, sondern begibt sich mitten hinein. An dieser Stelle werden wiederum die hermeneutischen und rezeptionsästhetischen Implikationen in Duchamps Ansatz deutlich, denn nicht das Werk allein steht im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern der Betrachter mit seinen verschiedenen Rollen, Positionen und geistigen Aktivitäten wird in das Gesamtwerk mit eingeschlossen. Duchamp selbst bezeichnet den Betrachter von ED in seinem Handbuch von 1966 mit den Anweisungen zum Aufbau des Werkes als „Voyeur“. Vgl. „Approximation démontable. Marcel Duchamp 1966. Philadelphia Museum of Art 1987“. Abb. Schwarz 1997, Nr. 633, 634.

¹⁷⁰ „Ich war an Ideen interessiert – nicht bloß an visuellen Produkten. Einmal mehr wollte ich die Malerei in den Dienst des Geistes stellen [...]“. Mit dieser Formulierung umreißt Marcel Duchamp seine seit 1911 betriebene Opposition zur tradierten, bildenden Kunst. Marcel Duchamp. In: Dokumentationen über Marcel Duchamp. Hrsg. v. Hans Fischli, Zürich 1960, S. 27.

¹⁷¹ Duchamp führt oft die Verwandtschaft von Kunst und Schach an. Für Duchamp zeigt Schach seine künstlerische Methode, Wissen um die Arbeit des Geistes zu erlangen: nicht nur, dass Schach, wie Duchamp erklärt, Beherrschtheit und Beobachtung lehrt, man ist auch gut beraten den Gegner zu studieren: „Ich verliere oft die erste Partie“, so Duchamp, „ich versuche das Spiel des anderen zu verstehen“. Zit. n. Lebel, 1972, S. 176.

¹⁷² Denn wie Duchamp 1958 in einem Interview mit Gold bemerkt, will er „dem Menschen den beschränkten Platz seines Verstandes aufzeigen“, zit. n. einem Interview mit Gold, in Stauffer, 1992, S. 68.

¹⁷³ Duchamp merkt an, dass logische Äußerungen und Geometrie Konstruktionen des Geistes seien. Siehe Interview mit Gold, 1958, in: Stauffer, 1992, S. 69.

¹⁷⁴ Ein Diagramm repräsentiert für Duchamp so etwas wie den äußeren Realismus. Ein beschriftetes Diagramm ist auch ein Modell der höchsten Ordnung eines denotativen Eins-zu-eins-Austausches zwischen Wort und Bild in Repräsentationssystemen. In ihm verbinden sich Text und Maschinen / Geometrie in ein Spektrum von Funktionen. Der Text benennt, klärt und fixiert das Diagramm also für den Betrachter/Leser.

¹⁷⁵ Iser, W., Der Akt des Lesens, München 1976, zit. n. W. Kemp, 1988, S. 267f.

¹⁷⁶ Darauf hat auch Rehm verweisen und stellt fest, dass Duchamp sich zwar mit dem Titel und den Notizen der *Grünen Schachtel* literarischer Strategien bedient, die den Betrachter mit „Einzelbausteinen“ zu möglichen Mythen versorgen und sogar bestimmte „Funktionsweisen“ nahelegen; dass er aber letztlich die Erzählung „verweigert“. Als „Zwischending“ oder „Zwischenereignis“, als Vergegenständlichung der zwischen Kunst und Lebenswelt, Künstler und Betrachter, kreativem Akt und vollendetem Werk sich vollziehender Prozeß. Vgl. Rehm, in Eckl, 2002, S. 127f.

¹⁷⁷ Iser zit. n. Kemp, 1988, S. 300.

¹⁷⁸ Für Kemp bietet das historische und kulturelle Wissen und die subjektive Erlebniswelt des Rezipienten die Möglichkeit die innerbildliche Distanz (Leerstelle) zwischen den zwei Handlungsgruppen zu überwinden. Siehe Kemp, 1985, S. 210.

¹⁷⁹ Heidemann, I., Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart, Berlin 1968, S. 10.

¹⁸⁰ Heckhausen, H., Entwurf einer Psychologie des Spielens, in: Andreas Flint [Hrsg.], Das Kinderspiel, München 1973, S. 135.

¹⁸¹ Siehe Eco, U., 1977, S. 154.

¹⁸² Beim *Großen Glas* übernehmen alleine die Sprache, das heißt die schriftlichen Notizen Duchamps, die ursprünglich als 'Gebrauchsanweisung' für den Betrachter geplant waren, sowie die Titel die Aufgabe, die Ereignisse, die Spannung und Bewegung im Glasbild nahe zu bringen. Die Figuren, Gestalten, Geräte im *Glas* sind als 'Figurenpark', als abgebildetete Teile eines 'visuellen Katalogs' nur optische Assoziationsgrundlage für Duchamp und den Betrachter. Man scheint also davon auszugehen, dass das Bild selbst einer Bedeutung gar nicht fähig ist, sondern dies allein die Sprache leisten kann. Man mag daher, wie Suquet, über das *Große Glas* sagen: „The machine runs only on words.“ Suquet, „Possible“, S. 86.

¹⁸³ Die Methode der Rezeptionsästhetik hat, mit Rücksicht auf ihr jeweiliges Forschungsinteresse, die Wahrnehmung auf bestimmte Verläufe und innere Rezeptionsvorgaben reduziert, anhand derer die Werke dann beschrieben und ausgedeutet werden. Der Paratext als innere Rezeptionsvorgabe wird in dieser These nicht beachtet. Dennoch erwähnt W. Kemp in seinem Aufsatz „Masaccios 'Trinität' im Kontext“ den Gebrauch des Paratextes und anderer Konzepte der Intertextualität vor dem Hintergrund seiner Untersuchung zum Verhältnis zwischen inneren Rezeptionsstrukturen, äußerem Kontext und Rezeption durch den Betrachter. Vgl. Kemp, W., 1986, S. 45.

¹⁸⁴ Kemp, 1983, S. 32.

¹⁸⁵ Zit. n. H. Th. Fleming, Immer spielt Magie hinein. Interview mit Marcel Duchamp. Die Welt, 18. Okt. 1968, S. 7.

¹⁸⁶ Vgl. Büttner, Frank, Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zu Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: Oesterreicher, Wulf/Regn, Gerhard/Schulze, Winfried (Hrsg.) (2003): Autorität der Form — Autorisierung — Institutionelle Autorität (= Pluralisierung und Autorität, Bd. 1)., Münster: LIT 2003, S. 17-36

1. Bibliographie

Ackermann, Philipp, Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts, Hochschulschrift: Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1993.

Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.

Antin, David, Duchamp and Language, In: Marcel Duchamp, hrsg. v. Anne d'Harnoncourt, New York 1973, S. 95-115. Art and Artists, No. 4 (July 1966).

Art in Amerika, Marcel Duchamp 1887 – 1968, Sondernr. 57, Nr. 4, Juli-Aug. 1969.

Bann, Stephan, The Mythical Conception Is the Name: Titles and Names in Modern and Post – Modern Painting, in: Word and Image: A journal of Verbal and Visual Enquiry Nr. 2, April/Juni 1985, S. 176-190.

Balakin, Anna, Literary Origins of Surrealism, New York 1947.

Baruchello, Gianfranco, Henry, Martin, Why Duchamp: An Essay on Aesthetic Impact, New Paltz, New York 1983.

Battock, Gregory, Idea Art, New York 1973.

Belting, Hans, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: Hans Belting; Dieter Blume (Hrsg.): Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, München 1989, S. 23-64.

Belting, Hans, Das Kleid der Braut. Marcel Duchamps „Großes Glas“ als Travestie des Meisterwerks, in: Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp. Hrsg. v. Hans Matthäus Bachmeyer, Dietmar Kamper, Florian Rötzer, München 1992, S. 70-91.

Bachmeyer, Kamper, Rötzer [Hrsg.], Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp, München 1992.

Bal, Mieke / **Bryson**, Norman, Semiotics and Art History, in: Art bulletin 73/2 (1991), S. 174-208.

-
- Bätschmann**, Oskar, Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers, in: Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst, hrsg. v. Michael Groblewski u. Oskar Bätschmann, Berlin 1993, S. 1-37.
- Bätschmann**, Oskar, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, 4. Verb. Aufl., Darmstadt 1992.
- Bätschmann**, Oskar, Pygmalion als Betrachter. Zur Rezeption von Malerei und Skulptur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 183-224.
- Beekman**, Klaus, Ralf Grüttermeier [Hrsg.], Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitat und Zitieren, Amsterdam 2002.
- Blavier**, André [Hrsg.], René Magritte. Sämtliche Schriften. Übers. v. Chr. Müller und R. Schiebler, München 1981.
- Bohan**, Ruth, The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition, Ann Harbour, Michigan 1982.
- Böhme**, Hartmut, Albrecht Dürer. Melancholia I. Im Labyrinth der Deutung, Frankfurt 1989.
- Bonk**, Ecke, Marcel Duchamp. Die Grosse Schachtel: de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy. Inventar einer Edition, München 1989.
- Borràs**, Maria, Picabia, München 1985.
- Breton**, André, Phare de la Mariée, in: Minotaure, Nr. 6, Winter 1934-1935, S. 45-49.
- Broich**, Ulrich; Manfred Pfister [Hrsg.], Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.
- Brunner**, Hellmut [Hrsg.], Wort und Bild: Symposion des Fachbereichs für Altertums – und Kulturwissenschaft zum 500 jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1977, München 1979.
- Bryson**, Norman, Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blickes, München 2001.
- Bürger**, Peter, Duchamp 1987, in: Kunstforum International 100, April/Mai 1989.
- Büttner**, Frank, Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance. In: Robert Stella (Hrsg.): Druckgraphik – Funktion und Form, München / Berlin 2001, S. 7-15.
- Büttner**, Frank, Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zu Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: Oesterreicher, Wulf/Regn, Gerhard/Schulze, Winfried (Hrsg.) (2003): Autorität der Form — Autorisierung — Institutionelle Autorität (= Pluralisierung und Autorität, Bd. 1), Münster: LIT 2003, S. 17-36.
- Cabanne**, Pierre, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972.
- Camfield**, William, Tabu Dada: Jean Crotti et Suzanne Duchamp, 1915-1922, Ausst.-Kat. Bern, Kunsthalle 1983.
- Camfield**, William, Marcel Duchamp, Fountain, Houston 1989.
- Chastel**, A., L'art de la Signature, Revue de l'art 26, 1974.
- Clair**, Jean, Duchamp at the Classical Perspectivists, In. Artforum 16, März 1978, S. 40-49.
- Clearwater**, Bonnie, West Coast Duchamp, Miami Beach 1991.
- Comte de Lautréamont**, Les Chants de Maldoror, Paris/Brüssel 1874.
- Daniels**, Dieter, Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte der Moderne, Köln 1992.
- Dirschel**, Klaus, Bild und Text im Dialog. Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, Passau 1993.
- Dörstel**, Wilfried, Augenpunkt, Lichtquelle und Scheidewand. Die symbolische Form im Werk Marcel Duchamps unter besonderer Berücksichtigung der Witzzeichnungen von 1907 bis 1910 und der Radierungen von 1967/68, Köln 1989.
- Dörstel**, Wilfried, Die Signatur entwertet. Marcel Duchamp, der 'homöopathische Leonardo', in: Wert Wechsel. Zum Wert des Kunstwerks, hrsg. v. Susanne Anna König, Köln 2001.
- Duchamp**, Marcel, Apropos of Readymades, in: The essential Writings, hrsg. v. Sanouillet, Michel [Hrsg.], London 1975.

-
- Duchamp**, Marcel, *The Bride stripped bare by her own Bachelors*, in: *This Quarter*, September 1932, Paris, Bd. V, Nr. 1.
- Duchamp**, Marcel, *Notes and Projects for the Large Glass*, selected, ordered and with an introduction by Arturo Schwarz. Translated by George H. Hamilton, London 1969.
- Duve**, Thierry de, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to Readymade*, Minneapolis 1991.
- Düchting**, Hajo [Hrsg.], *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*, Köln 1989.
- Eckl**, Andreas, *Marcel Duchamps „Großes Glas“: Beiträge aus Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik*, Köln 2000.
- Edson**, Laurie, *Das Durchbrechen der Konventionen. Sprachliche und bildliche Darstellung von Alltagsobjekten bei Francis Ponge und Renè Magritte*, in: Volker Bohn [Hrsg.], *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik* Bd. 3, Frankfurt 1990.
- Edson**, Laurie, *Confronting the Signs. Word, Images and the Reader-Spectator*, in *Dada und Surrealist Art*, 1984, S. 83-94.
- Erfurth**, Eric, *Marcel Duchamp – Flaschentrockner: Doxographie*, Obernburg am Main, 1997.
- Faust**, Wolfgang Max, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977.
- Fleming**, H. Th., *Immer spielt Magie hinein. Interview mit Marcel Duchamp*. *Die Welt*, 18. Okt. 1968.
- Foucault**, Michel, *Ceci n'est pas une pipe, Chiers du chemin* (1968) Januar, Paris 1968.
- Franze**, Andreas, *Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jh.*, Köln 1982.
- Frey**, Dagobert, *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes*. In: Ders., *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Baden 1946 (Nachdruck, Darmstadt 1972).
- Fry**, Edward, *der Kubismus*, Köln 1966.
- Gehlen**, Arnold, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main, 1960.
- Genette**, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt, New York 1989; Originalausgabe: *Seuils*, Paris 1987.
- Gombrich**, Ernst, *Image and Word in Twentieth Century Art*, In: *Word and Image: A journal of Verbal and Visual Enquiry* Nr. 3, Juli/September 1985, S. 213-241.
- Gray**, Cleve, *Retrospective for Marcel Duchamp* [53], Jan 1965, S. 102-105.
- Gray**, Cleve, *The Great Spectator* [57], Nr. 1, Juli-Aug. 1968, S. 20-27.
- Greschat**, Isabel, *Max Ernst. Text – Bild Kombinationen 1919-1925*, Diss., Münster 1995.
- Graulich**, Gerhard, *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten – ein Thema transmodernen Kunstvollens (Kunst, Geschichte und Theorie, Bd. 13)*, Essen 1989.
- Hamilton**, Richard, *The Almost complete works of Marcel Duchamp*, Ausst.-Kat. Tate London, 1966.
- Hammer**, Dirk, *Untersuchungen von Bildbenennungen*, Diss. Köln 1922.
- Harms**, Wolfgang [Hrsg.], *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart 1990.
- Harnoncourt**, Anne d', *Marcel Duchamp*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1973.
- Hegel**, G. W. F., *Vorlesung über die Philosophie der Religion*, Bd. 1: *Begriff der Religion*, hrsg. v. G. Lasson, Hamburg 2. Aufl. 1966, S. 282-283.
- Heidemann**, Ingeborg, *Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart*, Berlin 1968.
- Hendersohn**, Linda: *The Forth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton New York 1983.
- Henatsch**, Martin, *Die Entstehung des Plakates. Eine rezeptionsästhetische Untersuchung*, Hildesheim 1994.
- Hilscher**, Elke, *Der Bilderbogen im 19. Jahrhundert*, in: *Oberbeirisches Archiv* 99, München 1974.

-
- Hoek**, Leo H., *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle (Approaches to Semiotics, 60)*, Mouton 1981.
- Holländer**, Hans, *Bilder als Texte, Texte und Bilder*. In: *Sprache und Welterfahrung*. Hrsg. v. Jörg Zimmermann, München 1978.
- Hopps**, Walter, *Marcel Duchamp: Ready-mades (1913 - 1964) etc.*, Paris 1964.
- Jakobson**, Roman, *Linguistik und Poetik*, in: Heinz Blumensath (Hrsg.), *Linguistik und Literaturwissenschaft*, Köln 1972.
- Iser**, Wolfgang, *Die Appellstruktur des Textes*, Konstanzer Universitätsreden, Konstanz 1970.
- Iser**, Wolfgang: *Der implizite Leser*, München (Fink Verlag) 1972.
- Iser**, Wolfgang, *Der Akt des Lesens; dt. Fassung v.: The Reading Process: A Phenomenological Approach*, in: *New Literary History, 1972*, in: Rainer Warning [Hrsg.], *Rezeptionsästhetik*, München 1988, S. 253ff.
- Jauß**, Hans Robert, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre Unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz (Universitätsverlag) 1987.
- Judovitz**, Dalia, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley, Los Angeles 1995.
- Kahnweiler**, Daniel-Henry, *Der Weg zum Kubismus [1920]*, Stuttgart 1958.
- Kauffmann**, Georg, *Zum Verhältnis von Bild und Text in der Renaissance*, Opladen 1980.
- Kemp**, Martin, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997.
- Kemp**, Martin, *Der Text der Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung (Literatur und andere Künste Bd. 4)*, München 1989.
- Kemp**, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München (Mäander Verlag) 1983.
- Kemp**, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.
- Kemp**, Wolfgang: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Belting, Hans: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1988.
- Kemp**, Wolfgang: *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Jahresring 43, Köln 1996.
- Kemp**, Wolfgang: *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- Kemp**, Wolfgang: *Masaccios Trinität im Kontext*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 Bd. Marburg (Verlag d. kunstgeschichtlichen Seminars d. Philipps Universität) 1986*.
- Kemp**, Wolfgang, *Masaccios „Trinität“ im Kontext*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21, 1986*.
- Kemp**, Wolfgang, *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Jahrbuch für moderne Kunst Bd. 43*, Köln 1996.
- Kuh**, Katrin, *The Artist's Voice*, New York 1962.
- Kuh**, Katrin, *Marcel Duchamp*, In: *20th Century Art: From the Louise and Walter Arensberg Collection*, Chicago 1949.
- L'art de la Signature**, Titel des gesamten Heftes der *Revue de l'Art*, Nr. 26 (1974).
- Le Bot**, Marc, *Der Künstler und der Dandy*, in: Bachmeyer, Kamper, Rötzer [Hrsg.], *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München 1992, S. 60-70.
- Lebel**, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, Paris 1959.
- Lebel**, Robert, *Marcel Duchamp, 2nd Edition*, New York 1967.
- Lebel**, Robert, *Marcel Duchamp*, Köln 1972.
- Leffin**, Gudrun, *Bildtitel und Legenden bei Max Ernst. Ein interdisziplinärer Beitrag zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1988.
- Linde**, Ulf, *Le Roue de Bicyclette*, in: *L'Ouvre de Marcel Duchamp. Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne*, Paris 1977, 35-42.
- Link**, Hannelore: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976.
- Louis**, Eleonora, **Stoss**, Toni [Hrsg.], *Die Sprachen der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Wien 1993.

-
- Maenz, P. und G. Fries** [Hrsg.], Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache. Köln, DuMont Schauberg 1972.
- Mann, Heinz Herbert**, Wörter und Texte in den Bildkünsten. Vier Studien zum Verhältnis von Sprache und bildender Kunst, München 1999.
- Mann, Heinz Herbert**, Marcel Duchamp: 1917, München 1999.
- Marcel Duchamp. In: Dokumentationen über Marcel Duchamp. Hrsg. v. Hans Fischli, Zürich 1960.
- Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950. Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, hrsg. v. Alfred M. Fischer/ Dieter Daniels, Köln 1988.
- Martin, Jean-Hubert**, Man Ray: Objets de mon affection, Paris 1983.
- Meier, Christel und Uwe Ruberg** [Hrsg.], Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit, Wiesbaden 1982.
- Mendgen, Eva**, In Perfect Harmony. Bild und Rahmen 1850 – 1920, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum/Kunstforum Wien [Hrsg.], 31. März – 25. Juni 1995, Amsterdam 1995.
- Merkert, Jörn**, Dada und das Ding, in: Metamorphose des Dinges.: Kunst und Anti-Kunst ; 1910 – 1970, Brüssel 1971.
- Meseure, Anna**, In Other Words. Wort und Schrift in Bildern. Ausst.-Kat. Museum am Ostwall Dortmund, 10.9 – 15.10.1989, Stuttgart 1989.
- Mink, Janis**, Marcel Duchamp (1887 - 1968). Kunst als Gegenkunst, Köln 1994.
- Mitchell, W. J. T.**, Iconology, Image, Text, Ideology, The University of Chicago Press, 1987.
- Moncelet, Christian**, Essai sur le titre en littérature et dans les arts, Le Cendre 1972.
- Muckenhaupt, Manfred**, Text und Bild. Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikation aus sprachwissenschaftlicher Sicht, Tübingen 1986.
- Nadeau, Maurice**, The History of Surrealismus, London 1987.
- Nauman, Francis**, Cryptography and the Arensberg Circle. In: Arts Magazin (Special Issue), May 1977.
- New York Dada. Duchamp. Man Ray. Picabia.** Städtische Galerie im Lenbachhaus ; München ; 15. Dezember 1973 - 27. Januar 1974 ; hrsg. v. Armin Zweite, Michael Petzet und Götz Adriani. München 1973.
- Ozenfant, Amédée**, Leben und Gestaltung, Postdam 1931.
- Paz, Octavio**, Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp, Frankfurt am Main 1991.
- Panofsky, Erwin und Fritz Saxl**, Dürers „Melencolia I“. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig 1923.
- Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblemik.** Akten des 5. Internationalen Kongress der Society for Emblem Studies, hrsg. v. W. Harms, Frankfurt am Main, 2002.
- Reff, Theodore**, Duchamp and Leonardo L.H.O.O.Q – Alikes, In: Art in Amerika 65 (Jan 1977), S. 83-93.
- Roque, Georges**, Ceci n'est pas un Magritte: Essai sur Magritte et la publicité, Paris 1983.
- Rolle, Dieter**, Titel und Überschrift. Zur Funktion eines literarischen Elements, in: Gutenberg Jahrbuch 1986.
- Rosenblum, Robert**, Cubism and the 20th Century Art, New York 1976.
- Rothe, Arnold**, Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte, Frankfurt a. Main 1986.
- Rotzler, Willy**, Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz, Köln 1975.
- Duchamp, Marcel**, The essential Writings, hrsg. v. Sanouillet, Michel [Hrsg.], London 1975.
- Sanouillet, M.**, Dada: A Definition, in: Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt, hrsg. v. Stephan C. Forster und Rudolf Kuenzli, Iowa City 1979.
- Sauerbier, Samson Dietrich**, Wörter, Bilder und Sachen: Grundlegung einer Bildersprachenlehre, Heidelberg 1985.
- Sauerbier, Samson**, Wörter bildlich/ Bilder wörtlich. Schrift und Bild als Text – Probleme der Wort/Bild Korrelation, in: Arbeitsgruppe Semiotik [Hrsg.], Die Einheit der semiotischen Dimension, Tübingen 1978.
- Schreier, Christoph**, René Magritte, Sprachbilder 1927-1930, Hildesheim 1985.
- Schuster, Peter-Klaus**, Melencolia I. Dürers Denkbild, Diss., 2 Bd.e, Berlin 1991.

-
- Schwarz**, Arturo, Man Ray. *The Rigour of Imagination*, London 1977.
- Schwarz**, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 1997.
- Seylaz**, Paul, Die Schrift als Thema und Formelement im Bild. In: *Schrift en beeld. Art and Writing. L'art et l'écriture. Schrift und Bild. Ausst.-Kat. zur Ausstellung in Amsterdam, Stedelijk Museum 3.5. – 10.6.1963 und Baden-Baden 14.6. – 4.8.1966.*
- Spies**, Werner, Max Ernst. *Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln 1974.
- Stauffer**, Serge [Hrsg.], Marcel Duchamp. *Interviews und Statements. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer*, Stuttgart 1992.
- Stauffer**, Serge [Hrsg.], Marcel Duchamp, *Schriften I*, Zürich 1981.
- Steinhauser**, Monika, *Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt im Surrealismus der 1930 Jahre*, in: *Psychische Energien in der bildenden Kunst*, hrsg. v. Keaszor, H., Stuttgart 1994.
- Stierle**, Karlheinz, *Werk und Intertextualität*, in: ders., *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik 11*, München 1984.
- Tomkins**, Calvin, *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, München 1999.
- Träger**, Jörg, Duchamp, Malewitsch und die Tradition des Bildes, In: *Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft 17*, 1972, S. 131-138.
- Waldman**, Diane, *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*, Köln 1993.
- Warncke**, Carsten Peter, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.
- Warning**, Rainer, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975.
- Wedewer**, Rolf, *Die Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*, Köln 1984.
- Welchmann**, John, *After the Wagnerian Bouillabaisse: Critical Theory and the Dada and Surrealist Word-Image*, In: Judi Freeman, John Welchmann: *The Dada and Surrealist Word Image*, Ausst.-Kat. L.A. Country Museum of Art, MIT Press 1989.
- Welchmann**, John, *Image and Language: Syllables and Charisma*, In: *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-86*, Ausst.-Kat. MOMA Los Angeles.
- Welchmann**, John, *In and Around the Second Frame*, chapter II of *Rhetoric of the Frame: Articulating Distinction in the Visual Arts*, ed. By Paul Duro, N.y. Cambridge University Press 1996.
- Welchmann**, John, *Invisible Colors. A visual history of titles*, Yale University Press, New Haven and London 1997.
- Welchmann**, John, *Word, Image and Modernism: An analysis of the orders of relation between visuality and textuality in the modern period*, Ph.D. Thesis, Courtauld Institut, London University 1991.
- Wendt**, Wolf Rainer, *Ready-made. Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens dargestellt an Marcel Duchamp – Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910-1970 (Katalog Berlin 1971)*, Meisenheim am Glan 1970.
- Wescher**, Herta, *Die Geschichte der Collage*, Köln 1974.
- Wissmann**, Jürgen, *Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk*, in: *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hrsg. v. W. Iser, München 1966, S. 327-360.
- Word & Image**, *A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, Vol. 4, No. 1, 1988: *Conference Proceedings, First International Conference on Word & Image.*
- Word & Image**, *A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, Vol. 7, No. 2, April – June 1991: *Texts on / in Images.*
- Wort und Bild**, *Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert. (Konzept Hans-Joachim Raupp)*. Ausstellung Köln, Belgisches Haus 1.10.-31.10.1981.
- Yoos**, Georg E., *Die Metamorphische Funktion von Titeln*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1971*, Bd. 16, S. 5-10.
- Varenne**, Jean-Michel, *L'esprit des jeux*, Paris 1990.

Zweite, Armin, Michael, Petzet und Götz Adriani [Hrsg.], New York Dada. Duchamp, Man Ray, Picabia, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 15. Dez. 1973 – 27. Jan. 1974, München 1973.

2. **Abbildungsverzeichnis**

1. Marcel Duchamp, *Akt eine Treppe hinabsteigend No.2*. Inschrift: Akt eine Treppe hinabsteigend No.2. 1912. Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
2. Marcel Duchamp, *Femme Cocher*. Inschrift: Femme Cocher / Tarif horo-kilométrique. Tinte auf Papier. 1907. 31,7 x 24,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
3. Pablo Picasso, *Ma Jolie (Frau mit Gitarre)*. Inschrift: Ma Jolie. 1911. Öl auf Leinwand. 100 x 65,4 cm. Museum of Modern Art, New York.
4. Luigi Russolo, *Dynamismus eines Automobils*, 1912/13. Öl auf Leinwand, 106 x 140 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
5. Francis Picabia, *Voilà la Femme*. Inschrift: Voilà la Femme. 1915. Aquarell auf Papier, 73 x 48,7 cm, Aufbewahrungsort unbekannt.
6. Marcel Duchamp, *Pharmacie*. Inschrift: Pharmacie. 1914. Handkolorierter Druck und Öl, 1914, 26,2 x 19,2 cm, Arakawa Kollektion, New York.
7. Man Ray, *Cadeau*. Inschrift: Cadeau. 1921. 17,7 cm, Bügeleisen mit Polsternägeln und Inschrift „Cadeau“, Kollektion Juliet Man Ray.
8. Marcel Duchamp, *Fountain*, gekipptes Porzellan Pissoir. 1917. Original verschollen. Maße unbekannt.
9. René Magritte, *La Durée Poignarde*, 1938. Öl auf Leinwand. 147 x 98,7 cm. Joseph Winterbotham Collection.
10. Marcel Duchamp, *In Advance of a Broken Arm*. Inschrift: In Advance of a Broken Arm. 1915. Original verschollen. Replik einer Schneeschaufel, Holz, galvanisiertes Metall und Eisen, 132 x 35 x 11 cm. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
11. Marcel Duchamp, *Kamm*. Inschrift: 3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR N'ONT RIEN A FAIRE AVEC LA SAUVAGERIE. 1913-15. Grauer Hundekamm aus Stahl. 16,6 x 3 x 0,3 cm, Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
12. Marcel Duchamp, *The*, Manuskript in Tinte auf Papier, 1915, 22,2 x 14,3 cm, Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.

-
13. Marcel Duchamp, *A Bruit Secret*. Inschrift: P.G. . ECIDES DEBARRASSE./LE D.SERT F. URNIS.ENT/AS HOW.V.R. COR.ESPONDS/Convenablement choisie dans la même colonne./IR CAR. ELONGSEA/F.NE, HEA., O.SQUETE.U S. ARP BAR RAIN/Remplacer chaque point par une lettre. 1916. Garnäuel (mit integriertem unbekanntem Objekt), eingeklemmt zwischen zwei Stahlplatten, 11,4 x 12,9 x 13 cm, Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
 14. Marcel Duchamp, *Traveler's Folding Item*, 1916. Schreibmaschinenabdeckung der Firma Underwood, Holzstock. Original verschollen, Maße unbekannt.
 15. Marcel Duchamp, *Belle Haleine*, 1921, Glasflakon mit Fotografie von Man Ray, 16,3 x 11,2 cm, Privatsammlung Paris.
 16. Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920. Modell eines französischen Fensters. Holzrahmen mit Scheiben aus poliertem Leder. Auf dem Sockel in schwarzer Tusche: FRESH WIDOW COPY-RIGHT ROSE Sélavy, 79,5 x 53 x 10 cm. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
 17. Marcel Duchamp, *Das Große Glas / La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, 1915-1923. Glas, Öl, Bleifolie, Aluminiumfolie, Holz und Stahlrahmen. Auf der Rückseite die Inschrift: La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, Marcel Duchamp 1915-1923, inacheré, cassé 1931, réparé 1936. 277,5 x 175,8 cm. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
 18. Marcel Duchamp, *La Mariée*, 1912. Öl auf Leinwand. Inschrift: Mariée / Marcel Duchamp/ august 12. 89,5 x 55 cm. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
 19. Marcel Duchamp, *Broyeuse de Chocolat No.2*, 1914. Öl und Leder auf Leinwand. Inschrift auf Leder in Goldbuchstaben: BROYEUSE DE CHOCOLAT – 1914. 65 x 54. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
 20. Marcel Duchamp, *Neuf Moules Mâlic*, 1914 -15. Öl, Draht auf Glas. Inschrift auf der Rückseite: 1913-14-15 / 9 Moules Mâlic. 66 x 101,2 cm. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
 21. Marcel Duchamp, *Glissière contentant un Moulin à Eau (en métaux voisins)*, 1913-15. Draht auf Glas. Inschrift auf der Rückseite: Glissière contentant un Moulin à Eau (en métaux voisins), appartiennent à Marcel Duchamp 1913-14-15. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
 22. Marcel Duchamp, Ausschnitt Rückseite der *Broyeuse de Chocolat* des Großen Glases, vgl. 17.
 23. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires*. Inschrift: La Mariée mise à nu par ses Célibataires. 1912. Bleistift auf Papier. 23,8 x 32,1 cm. Musée National d'Art Moderne Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris.

-
24. A. Marcel Duchamp, *Die Grüne Schachtel / La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934. [Aussenansicht Front]. Inschrift auf der Oberseite der Schachtel: LA MARIEE MISE A NU PAR SES CELIBATAIRES, MEME. 93 Notizen, Zeichnungen und Fotografien in einer grünen Schachtel aus Karton. 33,2 x 28 x 2,5 cm. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
- 24 B. Marcel Duchamp, *Die Grüne Schachtel / La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934. [Schachtel mit Notizen]. Papier. Verschiedene Größen.
25. Marcel Duchamp, Konstruktionszeichnung der *Neuf Moules Mâlic* aus der *Grünen Schachtel*. 1914 (1934). Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.
26. Marcel Duchamp, *À regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure*, 1918. Inschrift auf Metallsteifen: À regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure. Marcel Duchamp 1918. Glas, Folie, Bleidraht. 51,1 x 40,6 x 3,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.
27. A. Marcel Duchamp, *Etant donnés. 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*. [Außenansicht mit Betrachter]. 1946-66. Holztür in die Wand eingelassen. 300 x 146 cm.
- 27 B. Marcel Duchamp, *Etant donnés. 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* [Innenansicht]. Inschrift auf dem rechten Arm der Puppe: Etant donnés. 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage. Marcel Duchamp 1966. Assemblage aus Holz, Metal, Schaufensterpuppe, Menschenhaar, Gaslampe, Eisen, Glas, Linolium, Baumwolle, Glühlampe, elektrischer Motor. 177x 124 cm. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.

Abbildungsnachweis:

Reproduktionen aus Bücher:

- Abb. 1, 2, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 A, 24 B, 26, 27 B aus Schwarz, New York 1997.
- Abb. 3 aus Rubin, New York, 1980.
- Abb. 4 aus Walther, Köln, 2000.
- Abb. 5 aus Borràs, München 1985.
- Abb. 7 aus Martin, Paris 1983.
- Abb. 27 A aus Eckl, München, 2000.

Aus dem Internet:

- Abb. 9 aus www.artchive.com.

