

Sandro Zanetti

*Handschrift, Typographie, Faksimile*  
*Marcel Duchamps frühe Notizen – »Possible« (1913)*<sup>1</sup>

Wie andere von Marcel Duchamp entworfene, hergestellte, in Auftrag gegebene oder geschickt übernommene Arbeiten, so sind auch die von ihm mit einem Schwerpunkt in den Jahren 1912 bis 1915 angefertigten Notizen durch eine eigenartige Mischung aus Gleichgültigkeit, Ironie und Präzision gekennzeichnet: eine Mischung, die auch auf die Prozeduren zu beziehen ist, in denen Duchamp auf diese frühen Aufzeichnungen – im weiteren Verlauf seiner *eigenen* Beschäftigung mit ihnen – zurückkam. Denn nicht die Vertreter von Wissenschaft, Buch- oder Kunsthandel haben mit diesen lose vorliegenden Schriftstücken aus dem besagten Zeitraum, Jahre nach ihrer Niederschrift, als erste eine intensive Auseinandersetzung zu führen begonnen. Sondern Duchamp selbst bewahrte diese zum Zeitpunkt einer tiefgreifenden Wandlung seiner Arbeitsweisen beschriebenen Papiere und Papierfetzen (soweit man dies überprüfen kann<sup>2</sup>) auf und setzte sich später in

1 Folgende Personen haben mich bei Archivarbeiten und mit Informationen zu diesem Aufsatz unterstützt: Ecke Bonk, Laure de Buzon-Vallet, Ya-Ling Chen, Gabriele Ewenz, Elena Filipovic, Ulrike Gauss, Thomas Girst, Stephan E. Hauser, Christine Julien und Françoise Le Penven. Ihnen – und Jacqueline Matisse-Monnier, die einer Publikation der Abbildungen zustimmte – sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

2 Eine Schwierigkeit in der Auseinandersetzung mit diesen Notizen besteht darin, daß die wichtigsten Informationen zu ihnen von Duchamp selbst stammen. So ist man bei Datierungsfragen oder bei Fragen zur Überlieferung, solange diese Fragen den Zeitraum *vor* einer ersten Veröffentlichung betreffen, fast ausschließlich auf Aussagen von Duchamp selbst angewiesen. Diese Aussagen müssen aber nicht immer richtig sein. Sie sind stets auch als Spiel mit bestimmten Rezeptionshaltungen und -erwartungen zu verstehen. Es sei daher vorweg gesagt, daß die folgenden Ausführungen nicht immer auf einem sicheren Boden stehen – nicht stehen können. Der Nebensatz »wenn man denn den Angaben von Duchamp folgen will« wäre also bei einer Reihe von Sätzen, die hier stehen, anzufügen. Hingewiesen wird im folgenden auf Unsicherheiten aber nur dort, wo auch Gründe genannt werden können, die eine Angabe zweifelhaft erscheinen lassen. Unsicherheiten müssen dann nicht von vornherein als Defizite gewertet werden. Sie zeigen auch, wie sehr die Arbeiten von Duchamp den Rezipienten auf seine eigenen Wünsche und Vorstellungen zurückwerfen. Die genannte »Schwierigkeit« wäre dann vor allem als

unterschiedlichen Zusammenhängen wieder mit ihnen auseinander. Lange bevor jemand anderes auf sie aufmerksam wurde, analysierte, (re)präsentierte und inszenierte er sie auf eine eigene, erfinderische Weise – oder hielt sie zurück.

Bis zu seinem Tod 1968 stellte Duchamp einen beträchtlichen Teil dieser frühen Notizen mit verschiedenen Mitteln und wechselnden Verfahren einer interessierten Öffentlichkeit vor. Dadurch schärfte er nicht nur über seinen Tod hinaus die Aufmerksamkeit für diese Dokumente: Papiere von unterschiedlicher Qualität, meistens handgroß, beschrieben mit verschiedenartigen Tinten und Farben. In einer Art subversiver Vorwegnahme ihrer künftigen Musealisierung kanalisierte er auch beiläufig jede weitere Beschäftigung mit ihnen und bestimmte auf diese Weise ihre Zukunft mit. Die Entstehung der frühen Notizen fällt in den Zeitraum, in dem Duchamp an seinem *Grand Verre* – seinem seit 1923 bis heute »definitiv unvollendet«<sup>3</sup> gebliebenen *Großen Glas*<sup>4</sup> – zu arbeiten beginnt:

Es waren flüchtige Notizen, sehen Sie, auf irgendwelchem Papier. Irgendwelche Ideen, die ich hatte, schrieb ich auf ein Stück Papier, auf irgendein Papier. Also haben diese Papiere alle möglichen Formen, ausgerissene Formen – es hat Papierfetzchen darunter – und, ich weiß nicht, ich bewahrte sie alle auf, weil ich sie für die nächste Sache gebrauchte: Das war das ›Große Glas‹, das jetzt in Philadelphia steht.<sup>5</sup>

Ausdruck einer Rezeptionshaltung zu werten, die ein tradiertes oder eigens entwickeltes Muster auf die Phänomene übertragen möchte. – Was im folgenden geschrieben steht, ist das Ergebnis eines Versuchs, sich von den jeweiligen Phänomenen zu solchen Mustern verführen zu lassen, die an ihnen eine kritische, eine analytisch fruchtbare Dimension gerade auch im Hinblick auf ihre weitgehend offenen Rezeptionsmöglichkeiten freizulegen erlaubt.

3 Duchamp im Gespräch mit Calvin Tomkins von 1965, zitiert nach Calvin Tomkins: Marcel Duchamp. Eine Biographie. München 1999, 10. Vgl. auch Octavio Paz: Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp. Frankfurt am Main 1987, 5 und Marcel Duchamp: Interviews und Statements. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer. Stuttgart 1992, 117, 133 und 165.

4 Heute steht das *Große Glas* im Philadelphia Museum of Art. Es besteht vor allem aus zwei großen, senkrecht übereinander angebrachten, unterschiedlich bearbeiteten Glasscheiben, die durch einen Rahmen gehalten werden, der frei im Raum steht. Der eigentliche Titel lautet *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar)*. Auf dem Glas steht: »inachevé« (»unvollendet«). Zu den äußeren Aspekten des Glases vgl. allgemein Arturo Schwarz: The complete works of Marcel Duchamp. Revised and expanded paperback edition. Volume 2: The plates, critical catalogue raisonné, the bibliographies. New York 2000, 700.

5 Duchamp im Gespräch mit Jeanne Siegel im April 1967, (in leicht veränderter Übersetzung) zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 213. Wie es dazu kam, daß Duchamp die Notizen nicht zerstörte, um schließlich bei einem »irrationalen ›Serialismus‹« zu landen,

Der Blick auf diese frühen Notizen wäre jedoch von vornherein verstellt, wenn man sie, in ihrer Gesamtheit, nur als Hilfsmittel zum Verständnis eines unfertig gebliebenen (und gerade in dieser Hinsicht auch in seiner relativen Offenheit einzuschätzenden) Werkes betrachten wollte.<sup>6</sup> So wenig es einen triftigen Grund gibt, die Verständnismöglichkeiten des *Großen Glases* mit Berufung auf die anfänglichen Pläne und Erwägungen (so wie sie unter anderem in den Notizen zum Ausdruck kommen) zu beschneiden, so wenig gibt es einen triftigen Grund, die Verständnismöglichkeiten der Notizen mit dem im *Großen Glas* schließlich (teilweise) Realisierten in eins zu setzen.<sup>7</sup> Wohl gibt es einen Zwischenbereich, in dem das Glas und die Notizen Gemeinsamkeiten erkennen lassen, die für ein mögliches Verständnis einer Vielzahl von Aspekten sowohl des Glases als auch der Notizen erhellend sind.<sup>8</sup> Darüber hinaus aber gibt es einen Rest – »es gibt immer noch einen Rest«<sup>9</sup> –, der in der Überlappung nicht aufgeht und der sowohl für die Notizen als auch fürs Glas eine Handhabe zur Erklärung ihrer jeweils singulären, vielfältigen *Wirkungsgeschichte* (und zwar zunächst einmal im Hinblick auf Duchamps Rezeption seiner eigenen Arbeiten) bietet: einer Geschichte von Wirkungen und Wirklichkeiten,<sup>10</sup> deren Vielfalt (retro-

beschreibt Duchamp in seinem Gespräch mit Robert Lebel vom Mai 1967 in Duchamp 1992 [Anm. 3], 222f.

6 Duchamp stellte eine Reihe von Überlegungen zum Unvollendeten an: »Es mag sein, daß ich unbewußt nie beabsichtigte, es zu beenden, weil das Wort »fertig« die Akzeptierung traditioneller Methoden und all des Drum und Dran, das sie begleiten, einbezieht.« Duchamp im Gespräch mit Katharine Kuh vom März 1961, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 117. Weitere Überlegungen zum Unvollendeten ebd. 27, 57, 102, 129 und 213.

7 Auf diese Differenz hat Duchamp selbst aufmerksam gemacht. In seinem Brief vom 25. Dezember 1949 an Jean Suquet schreibt er: »und ich gestehe Ihnen, daß ich – da ich die Notizen seit langer Zeit nicht mehr gelesen habe – die Erinnerung an zahlreiche Punkte verloren hatte, die auf dem Glas nicht illustriert wurden und die mich immer noch bezaubern.« Zitiert nach Marcel Duchamp: Schriften, Band 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer. Gestaltet von Peter Zimmermann. Zürich 1981, 12.

8 Vgl. stellvertretend für die umfangreiche Forschungsliteratur zu diesem Zusammenhang Arturo Schwarz: *The complete works of Marcel Duchamp. Revised and expanded paperback edition. Volume 1: The text.* New York 2000 und Paz 1987 [Anm. 3].

9 Duchamp im Gespräch mit Georges Charbonnier, vermutlich vom Oktober 1960, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 96. Duchamp gewinnt diesen Satz aus der Beobachtung, daß sich die regionalen Details in der »Welt« in dem abzeichnen, was sich in keine gemeinsame »Form« fügt. Als Beispiel nennt er die unterschiedlichen »Backsteine« auf der ganzen Welt.

10 Duchamp hat in unzähligen Zusammenhängen darauf hingewiesen, daß es die »Nachwelt« sei, die ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht. Vgl. Duchamp 1992 [Anm. 3], 26, 48, 57, 60, 81, 92, 111f., 161 und 234f. Ausgeführt hat er diese Überlegungen in seinem Vortrag »Der kreative Akt« (dt. Duchamp 1981 [Anm. 7], 239, auch in Tomkins 1999 [Anm. 3], 572–573), den er im April 1957 an der *American Federation of*

spektiv) zeigt, daß die zu Beginn jeweils bereits eröffneten Möglichkeits-spielräume sowohl für die Notizen als auch fürs Glas vielfältiger als nach dem Muster von Plan und Ausführung erschlossen werden können.<sup>11</sup>

So kann fürs Glas gesagt werden, daß allein schon der Hinweis auf seine allmählichen Veränderungen ausreichen könnte, um eine allein von den anfänglichen, in den Notizen zum Teil festgehaltenen Plänen her (organologisch, genetisch und letztlich historistisch und nicht wirklich historisch) argumentierende Zugangsweise zu seinen Verständnismöglichkeiten einer Kritik zu unterziehen. Bei einem Transport entstanden beispielsweise Sprünge und Risse im Glas, die Duchamp dazu veranlaßten, es noch interessanter zu finden als vorher.<sup>12</sup> Durch den sichtbaren Einbezug der prinzipiell veränderlichen Umgebung läßt das Glas aber auch in seiner materialen Beschaffenheit bereits einen Zug zur permanenten Redefinition erkennen, der jeden Versuch einer Festschreibung von Anfängen fragwürdig erscheinen läßt. Wenn von Anfängen die Rede sein kann, dann nur im Sinne von

*Arts Convention* in Houston (Texas) hielt. Die »Nachwelt« gewinnt nach Duchamp ihre Einschätzung der Kunst aus einer »Lücke«, die zwischen der Absicht des Künstlers und ihrer Verwirklichung klafft. Diese Lücke nennt Duchamp »Kunst-Koeffizient« (ebd. 573). Vgl. auch Duchamp 1992 [Anm. 3], 234 und 111.

11 Die Notizen gehören, für sich genommen, gewiß nicht zu den Schwerpunkten in der Duchamp-Forschung. Dies beginnt sich aber zu ändern. Jüngstes Zeichen eines neu (oder überhaupt erst) erwachten Interesses an den Notizen ist die Dissertation von Françoise Le Penven (*L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos des ses notes manuscrites*. Nîmes 2003). Arbeiten wie jene von Serge Stauffer (*Duchamp 1981* [Anm. 7]) und Richard Hamilton/Ecke Bonk (*Marcel Duchamp: à l'infinifit. A typotranslation by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's White Box*, Köln 1999) setzten das Interesse für die Notizen in editorische Vorhaben um. (Zu den editorischen Bemühungen rund um die *Grüne Schachtel* vgl. allgemein Sarat Maharaj: »A Monster of Veracity, a Crystalline Transubstantiation«: *Typotranslating the Green Box*. In: *The Duchamp Effect*. Hrsg. von Martha Buskirk und Mignon Nixon. Cambridge 1996, 61-92.) Die Notizen liegen heute (auf Französisch) in zwei Taschenbuchausgaben vor: *Marcel Duchamp: Duchamp du Signe. Écrits. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson*. Paris 1994 und *Marcel Duchamp: Notes. Avant-propos par Paul Matisse. Préface par Pontus Hulten*. Paris 1999. Die erste dieser Ausgaben gibt die zu Lebzeiten Duchamps veröffentlichten Notizen wieder, die zweite die sogenannten »posthumen« Notizen. Von letzteren existiert bislang keine deutschsprachige Übersetzung.

12 »Aber je länger ich sie anblicke, desto mehr liebe ich die Sprünge, weil sie nicht wie zerbrochenes Glas sind. Sie haben eine Form. In den Sprüngen steckt eine Symmetrie, beide Sprünge sind symmetrisch angeordnet, und darin liegt mehr ... fast eine Absicht darin, eine besondere, eine merkwürdige Absicht, für die ich nicht verantwortlich bin, mit anderen Worten, eine *ready-made*-Absicht, die ich respektiere und liebe.« Duchamp im Gespräch mit James Johnson Sweeney Ende 1955, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 53. Vgl. auch ebd. 44 und 82f. sowie Pierre Cabanne: *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln 1972, 114f.

Momenten, die einen Spielraum eben von Möglichkeiten und nicht einen Spielraum von schon keimhaft vorherbestimmten Wirklichkeiten eröffnen.

Ähnliches kann für die Notizen gesagt werden. Stärker jedoch noch als beim *Großen Glas* verhält es sich bei ihnen so, daß Duchamp selbst bei-läufig damit begonnen hat, ihre Möglichkeitsspielräume jenseits ihrer Beurteilung nach dem Muster von Plan und Ausführung auszuloten. Den Notizen allein gilt im folgenden das Interesse. In einem ersten Schritt jenen, die Duchamp im ungefähren Zeitraum der Jahre 1912 bis 1915 anfertigt. In einem zweiten besonders der Notiz »Possible« von 1913.

Daß Duchamp auf *seine* Weise daran arbeitete, einen Zugang zu Materialien und Medien zu finden, der es ihm erlaubte, an ihnen jeweils das den Umständen entsprechend Mögliche – le »Possible« – im Sinne zuvor jeweils noch unentdeckt oder (zum Beispiel technisch) uneinlösbar (und somit unwirklich) gebliebener Funktions- und Deutungsmöglichkeiten der entsprechenden Materialien und Medien hervorzukehren, läßt sich an der Notiz »Possible« und ihrer Überlieferungsgeschichte besonders gut darstellen. Zu dieser Geschichte gehört, wie zu zeigen sein wird, auch der hinausgezögerte Zeitpunkt, an dem Duchamp selbst die serielle Reproduzierbarkeit<sup>13</sup> dieser Notiz zur Schau stellte (oder zur Schau stellen ließ). Er tat dies (oder ließ es tun) mit einer deutlich erkennbaren Referenz auf seine früheren, für ihn bereits typisch gewordenen Verfahren, die eigenen Arbeiten, die Notizen eingeschlossen, zu reproduzieren (oder reproduzieren zu lassen).

Zu einer Zeit, von der man heutzutage denken könnte, daß in ihr, wenn überhaupt, mit seriellen Reproduktionen von Handschriften – Bildern von Handschriften – eher ein erbauliches (allenfalls latent graphologisches) denn ein kritisches Interesse geweckt werden konnte, schlug Duchamp einen noch weitgehend unbegangenen Weg ein. Indem er die entsprechenden Hand-Schrift-Bild-Träger in den verschiedenen Situationen, in die er sie brachte, aus einem erkennbaren funktionalen Zusammenhang löste, eröffnete er zugleich die Möglichkeit, Handschriften und ihre Reproduktionen nach noch unverbrauchten Mustern anzuschauen, zu lesen und zu deuten.

13 Zum Begriff der »Reproduzierbarkeit« vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991 (im folgenden zitiert als Benjamin, GS Band, Seite), GS I. 2, 471-508.

### 1. Duchamps frühe Notizen

Um 1912 beschließt Duchamp, mit der Malerei im professionellen Sinne aufzuhören.<sup>14</sup> Nach den Befürchtungen, die sein *Nu descendant un escalier* (*Akt, eine Treppe hinabsteigend*) bei den Kubisten in Paris weckt,<sup>15</sup> und dem Skandal, den das Bild an der *Armory Show* in New York 1913 auslöst,<sup>16</sup> versucht Duchamp einer jeglichen »retinalen Auffassung«<sup>17</sup> von Malerei und Kunst endgültig den Rücken zu kehren. Zwei Elemente, die bereits seinen Akt mitbestimmt hatten, blieben aber wichtig. Zum einen das Element der Bewegung, des Übergangs, der Passage und somit das Motiv der *Zeit*.<sup>18</sup> Zum anderen das Element der *Sprache*, die Duchamp aus ihren kommunikativen Zwängen herauslösen wollte.<sup>19</sup> Beim Akt war das Ele-

14 »Aber wie dem auch sei, ab 1912 beschloß ich aufzuhören, ein Maler im professionellen Sinn zu sein.« Duchamp im Gespräch mit Calvin Tomkins von 1965, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 180. Vgl. auch ebd. 164.

15 »Es gab da einen Zwischenfall im Jahre 1912, der sozusagen »mein Blut zum Kochen brachte«; das war, als ich meinen »Akt, eine Treppe hinabsteigend« [...] zum Salon der Unabhängigen [...] anmeldete und man mich aufforderte, ihn vor der Eröffnung zurückzuziehen. In der Gruppe der damals fortschrittlichsten Leute hatten einige ganz komische Skrupel und Ängste. Leute wie Gleizes, der doch außergewöhnlich intelligent war, meinten plötzlich, dieser Akt läge doch nicht ganz auf der von ihnen propagierten Linie. Der Kubismus bestand da schon seit zwei, drei Jahren, und seine Vertreter verfolgten eine ganz klare, geradlinige Richtung und sahen alles Kommende bereits deutlich voraus. Ich fand das unsinnig naiv. Das hat mich so abgekühlt, daß ich als Reaktion auf ein derartiges Verhalten, das noch dazu Künstler an den Tag legten, die ich für frei und vorurteilslos gehalten hatte, mir eine regelrechte Arbeit suchte. Ich wurde Bibliothekar in der Bibliothek Sainte-Geneviève.« Duchamp im Gespräch mit Pierre Cabanne von 1966, zitiert nach Cabanne 1972 [Anm. 12], 13.

16 Duchamp war zu dieser Zeit immer noch in Paris, konnte sich über diesen Skandal aber letztlich freuen. Schließlich wurde er durch ihn in Amerika schlagartig berühmt. Vier seiner Bilder wurden an der *Armory Show* verkauft. All dies sollte seine Übersiedlung nach New York 1915 erheblich vereinfachen. Vgl. hierzu das Interview, das Duchamp 1963 mit William Seitz führte, in Duchamp 1992 [Anm. 3], 141-151.

17 Duchamp im Gespräch mit George Heard Hamilton und Richard Hamilton von 1959, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 77. Alles, was der Netzhaut in irgendeiner Weise gefällig ist, ohne den Geist anzuregen, nennt Duchamp »retinal«. Vgl. hierzu die zahlreichen weiteren Äußerungen in Duchamp 1992 [Anm. 3], 41f., 48, 59, 101, 119, 176, 180 und 196.

18 Duchamp spricht in seinem Gespräch mit Katharine Kuh vom März 1961 selbst vom »Zeitelement«, das ihm wichtig wurde. Duchamp 1992 [Anm. 3], 117. Im Gespräch mit Winthrop Sargeant von 1952 sagt Duchamp: »Mein Kapital ist Zeit, nicht Geld.« Duchamp 1992 [Anm. 3], 46.

19 »Für mich sind Wörter nicht bloß ein Kommunikationsmittel.« Duchamp im Gespräch mit Katharine Kuh vom März 1961, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 118. Nur Worte »in einem poetischen Sinn« (ebd.) hatten für Duchamp Relevanz. Zu Duchamps Sprachskepsis im allgemeinen vgl. ebd. 92, 101, 102, 118, 136, 145, 181, 233 und Cabanne 1972 [Anm. 12] 138f.

ment der Sprache vor allem durch den (nicht ohne weiteres mit dem Bild in Einklang zu bringenden) Titel<sup>20</sup> maßgeblich geworden, das Element der Bewegung und der Zeit hingegen durch die Anregungen, die Duchamp unter anderem durch die Chronophotographien von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey erhielt: Anregungen, die beim Akt ihre Spuren im Versuch hinterließen, zu einer »statischen Repräsentation der Bewegung«<sup>21</sup> zu kommen.<sup>22</sup> In beiden Fällen verhielt es sich jedoch so, daß die »retinale Malerei«<sup>23</sup> auf Grenzen stieß, die Duchamp überwinden wollte. Dazu kam ein drittes Element, das ihn dazu brachte, sich von der traditionellen Malerei zu lösen: der Wunsch, sich vom »Kult der Hand«,<sup>24</sup> des scheinbar Einmaligen und Nicht-Reproduzierbaren zu befreien. Dieser Wunsch, der später vor allem mit seinem genau zu dieser Zeit erstmals auftauchenden Konzept der *Ready-mades* in Verbindung gebracht werden sollte, führte ihn dazu, die Rekontextualisierbarkeit und, vor allem, *Reproduzierbarkeit* unterschiedlichster Materialien und Medien zu erproben.<sup>25</sup>

20 Duchamp selbst sah vor allem den Titel als Ursache für den Skandal. Das Bild habe wohl vor allem »wegen des Schock-Werts seines Titels« (Duchamp im Gespräch mit Katharine Kuh vom März 1961, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 117) Aufsehen verursacht.

21 Duchamp spricht von einer »représentation statique du mouvement« (Duchamp 1994 [Anm. 11], 171).

22 Zu den zahlreichen Überlegungen zu Bild und Bewegung vgl. Duchamp 1992 [Anm. 3], 37, 80, 103, 117f., 153f. und Cabanne 1972 [Anm. 12], 43. Duchamps Interesse für diesen Zusammenhang hinterläßt auch in anderen seiner Arbeiten Spuren. Vgl. hierzu Elena Filipovic: Marcel Duchamp on Display. Optics, Exhibition Installations, Portable Museums [Katalog zur Ausstellung vom 22. März-5. Mai 2001 in der Zabriskie Gallery, New York]. New York 2001, 3-18.

23 Duchamp im Gespräch mit Alain Jouffroy von 1954, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 48. Vgl. auch Anm. 17.

24 »Nein ich wünsche mir keine anonyme Kunst. [...] Ich glaube immer noch an den Individualismus in der Kunst. Aber, von einem rein technischen Blickwinkel aus betrachtet, wollte ich stets loskommen vom überlebten Kult der Hand.« Duchamp im Gespräch mit Katharine Kuh vom März 1961, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 119. In anderen Gesprächen gibt Duchamp zu bedenken, daß er nicht an die »Magie der Hand« (ebd. 172) glaube. Es sei ihm darum gegangen, die »Idee der Hand in Verruf zu bringen« (ebd. 205), die »Idee des Originals auszumerzen« (ebd.), um so auch vom »Kult des Originals« (ebd.) loszukommen. Die technischen Zeichnungen boten ihm Gelegenheit, erste Schritte in diese Richtung zu tun. Vgl. ebd. 56, 180 und Tomkins 1999 [Anm. 3], 152f. In diesem Zusammenhang ist auch der Satz zu verstehen: »Kann man Werke machen, die nicht ›Kunst‹ sind?« (»Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas ›art‹?« Duchamp 1994 [Anm. 11], 105.)

25 Auch wenn diese Erprobungen zweifellos als Reaktionen auf die technisch veränderten Bedingungen der Kunst in ihrer weitläufigen Vernetzung zu verstehen sind, so unternahm Duchamp seine Erkundungen (unter Berücksichtigung dieser veränderten Bedingungen) doch weniger im Gestus einer Antwort als vielmehr im Gestus einer *Fra-*

Alle drei Elemente – Zeitlichkeit, Sprachlichkeit und Reproduzierbarkeit – haben sich in vielleicht geradezu exemplarischer Weise in der Anfertigung sowie in der späteren Bearbeitung der Notizen niedergeschlagen, die Duchamp um 1912 zu schreiben beginnt. Die Notizen können als Experimentierfeld angesehen werden, auf dem Duchamp besonders gut die Möglichkeiten erkunden konnte, sich nicht mehr dumm wie ein Maler – »bête comme un peintre«<sup>26</sup> – zu verhalten. Vom Paradigma der Malerei her gesehen war es gewiß das Moment der Sprache, das am spürbarsten dazu beitrug, daß Duchamp, nachdem er sich entschlossen hatte, für einige Zeit den Beruf eines Bibliothekars auszuüben, einen guten Teil seiner Aktivitäten auf die Anfertigung dieser Notizen verwandte.<sup>27</sup> Einiges spricht jedoch dafür, daß die anderen beiden Elemente (Zeitlichkeit und Reproduzierbar-

ge: namentlich der Frage nach einer möglichen Zukunft der jeweils verwendeten Materialien und Medien im wechselnden Rahmen der Kunst – und darüber hinaus.

26 Duchamp 1994 [Anm. 11], 174 und 236. Vgl. auch die Äußerungen Duchamps in ders.: 1992 [Anm. 3], 38 und 178: »Durch die ganze letzte Hälfte des 19. Jahrhunderts hindurch gab es in Frankreich einen Ausdruck, »bête comme un peintre« [...]. Und es stimmt: jene Art Maler, die nur gerade hinmalen, was sie sehen, ist dumm« (Duchamp im Gespräch mit Calvin Tomkins von 1965).

27 Duchamps Interesse an der Sprache (vgl. auch Anm. 19) war außerordentlich vielfältig. Es zeigt sich nicht nur in den Titeln, die er seinen Werken gab, in Briefen, Reden und Vorträgen, Texten für Museen, Interviews, Gestaltungen von Schriftbildern für Plakate und Bücher. Es zeigt sich auch in unzähligen Wortspielen, in Schreibexperimenten und sogar in Ansätzen zu einer neuen Sprachtheorie. Zu Duchamps Interesse an der Sprache vgl. allgemein David Joselit: *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge 1998, 71-109; David Antin: *Duchamp and Language*. In: Anne d'Harnoncourt, Kynaston McShine (Hrsg.): *Marcel Duchamp*. New York 1973, 99-115; Françoise Le Penven: *Du verbal au verbe: Duchamp à l'infinif*. In: *Étant donné 1* (1999), 37-47; Le Penven 2003 [Anm. 11], besonders 80-95. Zu den Titeln: Tomkins [1999], 260f. Zu den Wortspielen: Duchamp 1981 [Anm. 7], 171-200 und frz. Duchamp 1994 [Anm. 11], 151-157. Zu den Schreibexperimenten mit Schreibmaschine: *Rendez-vous du Dimanche* in Schwarz 2000 [Anm. 3], 642 (Abbildung und Beschreibung) und Duchamp 1981 [Anm. 7], 204; ausführlicher Kommentar dazu in Verf.: *Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus*. In: Davide Giurati, Martin Stingelin und Verf. (Hrsg.): »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: 2005. Zu den Schreibexperimenten mit Anagrammen: *Anémic Cinéma* in Schwarz 2000 [Anm. 3], 709 (zwei Abbildungen); vgl. auch Duchamp 1992 [Anm. 3], 106. Zu den Experimenten mit Auslassung von Wörtern: *The* in Schwarz 2000 [Anm. 3], 638f. (Abbildung und Beschreibung) und Duchamp 1994 [Anm. 11], 256. Zu seiner Sprachtheorie: Duchamp 1981 [Anm. 7], 131-133 und frz. Duchamp 1994 [Anm. 2], 109-111. Zu seiner Theorie der Primwörter: Duchamp 1981 [Anm. 7], 97 und frz. Duchamp 1994 [Anm. 11], 48. Duchamp nennt für seinen Umgang mit der Sprache vor allem literarische Vorbilder: Alfred Jarry, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé und Raimond Roussel. Vgl. hierzu die entsprechenden Stellen in Duchamp 1992 [Anm. 3], die sich aus dem Index erschließen.



keit) für Duchamps Aktivitäten in Sachen Notizen – mit der Zeit eben – nicht von geringerer Bedeutung waren.

Beschränkt man sich auf die Notizen, die Duchamp im Umkreis der Jahre 1912 (also nach seinem *Akt, eine Treppe hinabsteigend*) bis 1915 (seiner Übersiedlung nach New York) anfertigt, dann fällt es heutzutage nicht ganz leicht, sich das Ensemble dieser Notizen in ihrer außergewöhnlichen Vielfalt vorzustellen – hat Duchamp sich doch, wie einleitend bereits angedeutet, bezüglich seiner Notizen zum eigenen, erfinderischen Sachwalter gemacht und dadurch auch die Möglichkeiten der *heutigen* Rezeption ebenso erfinderisch mitbestimmt. – Nun aber zu den Details, an denen die Besonderheiten dieses Vorgangs deutlich werden.

Die Notizen aus besagtem Zeitraum sind heute vor allem deshalb bekannt, weil Duchamp einen Großteil von ihnen komplett faksimilierte. Bereits 1914 unternahm er den Versuch, einen Teil dieser Notizen zu reproduzieren. Der *Boîte 1914 (Schachtel von 1914)*, von der er fünf<sup>28</sup> Exemplare herstellte, sind sechzehn handschriftliche Notizen und eine Zeichnung in photographisch reproduzierter Form beigegeben. Es sind noch keine Faksimiles im engeren Sinne, Faksimiles, in denen auch die Qualität des Papiers, Farbauftrag und dergleichen berücksichtigt worden wären. Bis zu einer ersten französischen Edition der Schriften im Jahr 1959<sup>29</sup> blieb diese Schachtel nahezu unbekannt. Die *Schachtel von 1914* war aber so etwas wie ein Prototyp zur umfangreicheren *Boîte Verte*, der *Grünen Schachtel* von 1934. Die *Grüne Schachtel* (vgl. Abb. 1) enthält dreiundneunzig Faksimiles von Notizen, Skizzen, Diagrammen und anderen Dokumenten, die mehrheitlich aus den Jahren 1912 bis 1915 stammen. Bei der *Grünen Schachtel* verfeinerte Duchamp aber seine Reproduktionstechnik erheblich und steigerte zudem die Auflage enorm (auf 320 Stück).<sup>30</sup> Dadurch stieg auch der

28 Zu den Problemen der Zählung vgl. Duchamp 1981 [Anm. 7], 18. Die genauen Angaben finden sich bei Schwarz 2000 [Anm. 3], 598 und 603. Schwarz weist nach, daß es insgesamt fünf Exemplare der Schachtel von 1914 gegeben haben muß. Vier davon existieren heute noch. Duchamp selbst erinnerte sich später nur noch an »eine Schachtel mit den Originalen und 2 weitere Schachteln, die die Photos dieser Originale enthalten.« Zitiert nach Duchamp 1981 [Anm. 7], 18.

29 Es handelt sich um die Edition Marcel Duchamp: *Marchand du Sel. Écrits de Marcel Duchamp*. Hrsg. von Michel Sanouillet, Paris 1958, die später in Duchamp 1994 [Anm. 3] integriert wurde. Die Drucklegung von »Marchand du Sel« erfolgte erst im Oktober 1959. Vgl. Michel Vanpeene: *Introduction à »Possible«*. In: *État donné 3* (2001), 134–139, hier 134. »Marchand du Sel« (»Salzverkäufer«) ist ein Wortspiel mit dem Klang von »Marcel Duchamp«. Vgl. hierzu auch Duchamp 1992 [Anm. 3], 204.

30 Die *Grüne Schachtel* trägt wie das *Große Glas* den Titel *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (vgl. Anm. 4). Im Selbstverlag – »édition Rose Sélavy 18 rue de la Paix Paris« – erscheinen 300 gewöhnliche und zwanzig nummerierte Luxusexemplare.



Abb. 1: Die »Grüne Schachtel«, 1934 (Exemplar aus *The Menil Collection*, Houston)

Bekanntheitsgrad der frühen Notizen – eines großen (anderen) Teils der frühen Notizen – erheblich. Während die *Schachtel von 1914* aus Notizen besteht, die nicht auf eine gemeinsame Thematik oder ein gemeinsames, an ihnen ablesbares Projekt hin versammelt worden waren,<sup>31</sup> gehören der *Grünen Schachtel* überwiegend Aufzeichnungen (aus demselben Zeitraum) an, die sich als Vorstudien zum 1923 aufgegebenen »Großen Glas« lesen lassen.

Zwölf Jahre nach Beendigung oder vielmehr Beiseiteschiebung meines Glases habe ich – zufällig auf etwa hundert kleine Zettel hingekritzelt – meine Arbeitsnotizen wiedergefunden. Ich wollte sie so genau wie mög-

Letzteren ist je eine Originalnotiz beigegeben. Vgl. Duchamp 1981 [Anm. 7], 25-33 und Schwarz 2000 [Anm. 3], 723. Mit der Dreingabe von Originalen in den Luxus-exemplaren konfrontiert Duchamp Kopie und Original auf engstem Raum und wirft damit die Frage nach deren Unterscheidbarkeit auf. Die Originale geben jener Differenz im Prozeß der Wiederholung Raum, von der her sich das »Wieder« im Blick aufs Geholte überhaupt erst denken läßt. Aus dieser Differenz entspringt mitunter auch der Authentizitätseffekt, den diese Schachteln provozieren – vergleichbar mit den Minimalabweichungen, die Andy Warhol später in seinen seriellen Bildern zum Zuge kommen läßt. Duchamp nennt den in solchen Abweichungen zur Geltung kommenden Zwischenraum in seinen späteren Notizen »Infra-mince« (»Infra-dünn«). Vgl. hierzu Joseph Hanimann: INFRA-MINCE oder das Unendliche Dazwischen. Zu einem Begriff aus dem Nachlaß Marcel Duchamps. In: Pantheon 44 (1986), 134-140. Zum wechselseitigen Verhältnis von Differenz und Wiederholung vgl. allgemein Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. München 1992.

31 »Nein kein Thema in der Schachtel von 1914. Bloße Zusammenstellung zufällig geschriebener Texte.« Duchamp in seinem Brief vom 28. Mai 1961 an Serge Stauffer, zitiert nach Duchamp 1981 [Anm. 7], 266. Vgl. auch ebd. 18.

lich restituieren. Also ließ ich alle diese Gedanken mit der gleichen Tusche wie die Originale lithographieren. Um Papiere von absolut gleicher Qualität zu finden, mußte ich die unwahrscheinlichsten Winkel in Paris durchstöbern. Hierauf mußte man mit Hilfe von Zinkschablonen, die ich nach den Konturen der Originalpapiere zugeschnitten hatte, von jeder Litho dreihundert Exemplare ausreißen. Das war eine Heidenarbeit und ich mußte dazu meine Pförtnerin anheuern ...<sup>32</sup>

Duchamp faksimilierte diese Notizen so gründlich, daß es in manchen Fällen – im Pariser *Centre Pompidou* kann man sich davon überzeugen<sup>33</sup> – kaum mehr möglich ist, die Originale von den Faksimiles zu unterscheiden.<sup>34</sup> Mit einer erstaunlichen Akribie und mit Methoden, die allererst erfunden werden mußten,<sup>35</sup> unternahm er in der serienmäßigen Produktion

32 Duchamp im Gespräch mit Michel Sanouillet von 1954, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 51.

33 Die Originale sind nicht ausgestellt, können aber auf Anfrage im *Cabinet d'art graphique (Centre Pompidou)* angesehen werden. Die zwanzig Originalnotizen, die in die entsprechenden Exemplare der Luxuseditionen der *Grünen Schachteln* aufgenommen wurden (vgl. Anm. 30), fehlen erwartungsgemäß in der Sammlung, die 1997 im Rahmen der Übergabe von Dokumenten aus dem persönlichen Besitz Duchamps an das *Centre Pompidou* in Paris ging.

34 Folgt man den Ausführungen von Rhonda Roland Shearer und Stephen Jay Gould, dann stimmt diese Beobachtung nur bedingt. Duchamps Hinweis, er habe all die »Gedanken mit der gleichen Tusche wie die Originale lithographieren« lassen und »Papiere von absolut gleicher Qualität« finden wollen (vgl. Anm. 32), täuscht darüber hinweg, daß im einzelnen, beim Vergleich mit den Originalen, doch auch starke Differenzen hinsichtlich Tinte und Papier zu bemerken sind. (Vgl. Rhonda Roland Shearer und Stephen Jay Gould: *The Green Box Stripped Bare: Marcel Duchamp's 1934 »Facsimiles« Yield Surprises*. In: tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal, Issue 1/ Vol. 1, CASP/ ASRL, December 1999, zu finden auf [www.toutfait.com/issues/issue\\_1/News/GreenBoxNote.html](http://www.toutfait.com/issues/issue_1/News/GreenBoxNote.html)). Gleichwohl gilt es festzuhalten, daß die Faksimiles, für sich genommen, Originalität auf eine Weise fingieren, die sie nicht ohne weiteres als Kopien erkennbar werden läßt. Die Spekulationen, die das Verfahren der Reproduktion provoziert, erweisen sich in dem Maße als produktiv, wie sie den Standpunkt des Rezipienten als Teil der Inszenierung erkennen lassen. Geschieht dies, dann wird auch die analytische Qualität des Verfahrens im Hinblick auf die Verführungen bemerkbar, die in jedem Umgang mit Handschriften und den Prozeduren ihrer Autorisierung angelegt sind (vgl. auch Anm. 2).

35 Das Verfahren bestand im wesentlichen aus einer Kombination verschiedener Methoden. Wie Pierre de Massot im Sommer 1935 (als Beteiligter) berichtet, wurden die Notizen zuerst fotografiert (vgl. Schwarz 2000 [Anm. 3], 724). Die Abzüge wurden vermutlich im Collotype-Verfahren (Lichtdruck) hergestellt und die gedruckten Exemplare danach, wenn die Vorlagen zwei- oder mehrfarbig waren, im Pochoir-Verfahren durch einen entsprechenden Farbauftrag ergänzt. (Weitere Hinweise finden sich bei Shearer und Gould 1999 [Anm. 34] und Ecke Bonk in Marcel Duchamp: *Die Große Schachtel: de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*. Inventar einer Edition von Ecke Bonk. München 1989, 20. Die angeblichen Druckplatten, die in Schwarz 2000 [Anm. 3], 725 aufgeführt werden, konnten auf keinen Fall als Druckplatten für die Faksimiles der

der *Grünen Schachtel* den Versuch, den »Kult der Hand«<sup>36</sup> an seiner wohl bedeutendsten und traditionsreichsten Manifestation – der Handschrift und ihrem Bild – zu entwerten,<sup>37</sup> um, bewußt oder unbewußt, in der markierten Loslösung von der auratisierbaren Schreibhand zugleich die (freilich nicht minder fingerbare) Materialität des Geschriebenen aufzuwerten.

Die in der *Grünen Schachtel* faksimilierten Notizen bestehen aus Skizzen und Beschreibungen seiner Ideen zum Glas und vermitteln allgemein einen Eindruck vom Versuch, seiner Arbeit eine neue Orientierung zu geben. Duchamp erwog, fürs *Große Glas* so etwas wie einen Katalog mit Erläuterungen anzufertigen. Dieser Katalog kam aber nie zustande. Anstelle dieses Katalogs und eines Kommentars fertigte Duchamp dann eben die *Grüne Schachtel* mit den Faksimiles an.<sup>38</sup> Damit stellte er aber nicht nur das Genre des Katalogs wie auch des Kommentars auf eine völlig andere – nämlich in gewissem Sinne radikal philologische – Grundlage.<sup>39</sup> Über die mas-

*Grünen Schachtel* verwendet worden sein, vgl. hierzu Shearer und Gould 1999 [Anm. 34].) Mithilfe von Zinkschablonen wurden schließlich die Umrisse der entsprechenden Originale nachgebildet. Das Lichtdruck-Verfahren wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfunden. Es war zeitaufwendiger als die zeitgenössischen Reproduktionstechniken, ermöglichte aber wesentlich feinere Abstufungen im Farbauftrag (ohne Rasterung). In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß Duchamp in seinen Jugendjahren eine Ausbildung als Graphiker absolvierte (vgl. Cabanne 1972 [Anm. 12], 17). Duchamps Vorliebe für graphische Verfahren zieht sich durch sein gesamtes Werk. Unter dem Gesichtspunkt seiner graphischen Tätigkeit stellt sich auch seine Einstellung zur Reproduktion in einem anderen Licht dar. In der Druckgraphik (man denke an William Blake) kam es im Unterschied zur Malerei nie zu einer Scheidung von Innovation und Reproduktion. Zum Unterschied zwischen Graphik und Malerei vgl. auch Benjamin, GS VII. 2 [Anm. 13], 675–677.

36 Duchamp im Gespräch mit Katharine Kuh vom März 1961, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 119. Vgl. auch Anm. 24.

37 Duchamp überträgt also seine Kritik am »Kult der Hand«, die er zunächst im Hinblick auf die Malerei formuliert, auf den Umgang mit der eigenen Handschrift. Duchamp habe darauf »aufmerksam gemacht«, berichtet Nicolas Calas, daß die Malerei »unter allen Künsten« die »einzige« gewesen, die »im Manuskriptstadium« verblieben sei (zitiert nach Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992, 316). Vgl. auch Duchamp 1992 [Anm. 3], 205.

38 Vgl. die entsprechenden Stellen in Duchamp 1992 [Anm. 3], 51, 74, 117, 131, 185 und Tomkins 1999 [Anm. 3], 345f.

39 Man könnte hier einwenden, daß Duchamp es ja mit der Faksimilierung der Notizen gar nicht so genau genommen habe wie er vorgab (vgl. Anm. 34). Auch wäre der Umstand zu berücksichtigen, daß Duchamp in »späteren Jahren« offenbar einräumte, »daß einige der Notizen so verrottet waren, daß er sie neu abschreiben mußte« (Tomkins 1999 [Anm. 3], 346). Das alles macht eine Einschätzung der Stoßrichtung, die dem Projekt der Faksimilierung zugrunde gelegen haben mag, so gut wie unmöglich. Die *Fragen* aber, die das Projekt aufwirft, lohnen eine weitere Auseinandersetzung. Sie verweisen auf grundsätzlichere Fragestellungen: Was geht bei der Reproduktion einer Handschrift ver-

senweise Reproduktion und die Sorgfalt im Detail verlieh er den Faksimiles zugleich ein Gewicht, das sie als eigenständige Materialien wahrnehmbar werden ließ.

Mit der *Grünen Schachtel* nahm Duchamp sich auch vor, in größerem Umfang eine Neueinschätzung seiner eigenen Arbeiten voranzutreiben. Die Ergebnisse dieser Neueinschätzung sind ihrerseits zu einem wesentlichen Teil seiner folgenden Arbeiten geworden. Im Zuge dieses lange anhaltenden Prozesses der Neueinschätzung aktualisierte Duchamp immer auch ungeahnte Möglichkeiten seiner früheren Arbeiten, indem er sie (meist erst nach Jahren oder Jahrzehnten) rekontextualisierte (oder reproduzierte) oder durch andere rekontextualisieren (oder reproduzieren) ließ.<sup>40</sup> Das prominenteste Beispiel hierfür ist seine *Boîte-en-valise (Schachtel im Koffer)*: das tragbare, in insgesamt sieben Auflagen (von 1941 bis 1968) produzierte Miniaturmuseum, bestehend aus Miniaturreproduktionen seiner bekanntesten Arbeiten.<sup>41</sup>

Als Ergebnisse einer Neueinschätzung lassen sich auch die Produkte seines weiteren Umgangs mit seinen frühen Notizen auffassen. Nachdem 1959 ein guter Teil dieser Notizen (aus der *Schachtel von 1914* und aus der *Grünen Schachtel*) in konventioneller typographischer Umschrift und in traditioneller Buchform auf den Markt kommt, erscheint 1966 erneut eine

loren? Welche Autorisierungen sind nötig, damit etwas als Original betrachtet wird? Wie liest man eine Handschrift? Wo liegen die Grenzen mimetischer Verfahren? Was passiert, wenn ein Autor zu seinem Herausgeber wird? Was bleibt übrig, wenn man diese Notizen in einem typographischen Druck liest? Welche Idealisierungen entstehen, wenn man sich nur noch mit den typographischen Versionen der Notizen – so wie sie in den einzig erschwinglichen Taschenbuchausgaben (Duchamp 1994 [Anm. 11] und Duchamp 1999 [Anm. 11]) vorliegen – beschäftigt? Was sagt der Zusammenhang von Erschwinglichkeit und Lektüregewohnheit über die Verbindung von Ökonomie und Geist aus? – Fragen, die das Geschäft der Philologie in ihren Prinzipien betreffen. Eine CD-ROM, die Abbildungen von den Originalnotizen *und* von den Faksimiles (so wie sie in den Schachteln vorliegen) sowie typographische Umschriften und Übersetzungen wiedergeben könnte – ein Plan, der von Ecke Bonk verfolgt wird – böte erstmals die Möglichkeit, das Notizen-Projekt Duchamps in seiner ganzen Vielfalt darzustellen und zu untersuchen. Aufgrund der vorliegenden Editionen ist dies nicht möglich.

40 Walter Arensberg, der Duchamp unterstützte und einen Großteil seines Werkes aufkaufte, sprach 1943 davon, daß Duchamp »eine neue Art Autobiographie erfunden« habe, »eine Art Autobiographie in Gestalt einer Marionettenaufführung.« Er sei zum »Puppenspieler« seiner eigenen »Vergangenheit geworden.« Zitiert nach Tomkins 1999 [Anm. 3], 369.

41 Duchamp spricht in seinem Gespräch mit James Johnson Sweeney Ende 1955 selbst von »einem tragbaren Museum« (zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 60). Zu den verschiedenen Auflagen der »Schachtel im Koffer« und ihrem Inhalt vgl. Schwarz 2000 [Anm. 3], 762-764; Duchamp 1989 [Anm. 35] und Duchamp 1992 [Anm. 2], 46, 51 und 135.

Sammlung mit losen Faksimiles in einer Schachtel: *À l'infinif (Im Infinitiv)*.<sup>42</sup> Diese aus Plexiglas gefertigte Schachtel geht als *Weißer Schachtel* in die Geschichte der Arbeiten Duchamps ein. Sie enthält neunundsiebzig Faksimiles und wird von Duchamp in einer Auflage zu 150 Stück signiert.<sup>43</sup> Diesmal stammen die Faksimiles von Notizen aus den Jahren 1912 bis 1920. Duchamp will sie erst im Jahr 1964 wiedergefunden haben.<sup>44</sup> Die Aufzeichnungen stammen also zumindest teilweise aus dem selben Zeitraum wie jene Notizen, auf denen die *Grünen Schachtel* (1934) und die *Schachtel von 1914* beruhen.

Versucht man, die Notizen aus dem ungefähren Zeitraum der Jahre 1912 bis 1915 im Blick zu behalten, kann man zudem feststellen, daß ein anderer Teil der zu dieser Zeit angefertigten Notizen (nebst übrigen, späteren Papieren) erst posthum, nämlich erst 1980 veröffentlicht wurde.<sup>45</sup> Nochmals andere, vereinzelt Notizen aus dieser Zeit wurden gesondert publiziert oder für andere Bestimmungen in Anspruch genommen.<sup>46</sup> – Und für wie viele Notizen wird man davon auszugehen haben, daß sie verschollen oder (was nicht wahrscheinlich, aber auch nicht auszuschließen ist) noch nicht zum Vorschein gekommen sind?

Die Auflistung dieser Angaben mag verdeutlichen, daß die Überlieferungsgeschichte der Notizen, die in diesen frühen Jahren (wenn man den Datierungen Glauben schenken will<sup>47</sup>) entstanden sind, eine starke Differenzierung hinsichtlich des Zeitpunkts ihrer Reproduktion sowie ihrer damit verbundenen unterschiedlichen Rekontextualisierung aufweist. In die *Schachtel von 1914*, die *Grüne Schachtel* (1934), die *Weißer Schachtel* (1966) und die Publikation der sogenannten posthumer Notizen (1980) sind (in jeweils unterschiedlicher Auflage) jeweils unterschiedliche Teile dieser frühen Notizen, mitunter ergänzt durch spätere Aufzeichnungen, Wortspiele und dergleichen, eingegangen. Es ist im einzelnen kaum möglich, Absicht und Zufall auseinanderzuhalten, die zu dieser Differenzierung geführt haben. Fest steht jedoch, daß Duchamp, nachträglich, einen jeweils genau be-

42 Zu den Notizen in traditioneller Buchform vgl. Anm. 29.

43 Genauere Angaben finden sich in Schwarz 2000 [Anm. 3], 867.

44 Vgl. Duchamp 1981 [Anm. 7], 122.

45 Marcel Duchamp: Notes. Préface de Pontus Hulten. Présentation et Traduction par Paul Matisse. Paris 1980. Diese bibliophile und auf 1000 Exemplare limitierte Faksimile-Ausgabe mit Übersetzungen ins Englische ist längst vergriffen. Duchamp 1999 [Anm. 11] beruht auf dem Textbestand dieser Ausgabe. Die Besonderheiten im Schriftbild und in der Gestaltung gehen im typographischen Druck verloren.

46 Vgl. Duchamp 1994 [Anm. 11], 103-104.

47 Vgl. Anm. 2.

stimmten Ort und eine jeweils genau bestimmte Zeit gefunden hat, um das einst Niedergeschriebene auf unterschiedlich bedingte und unterschiedlich aktualisierbare Anschauungs-, Lese- und Verständnismöglichkeiten hin zu entwerfen: Möglichkeiten, aus denen jeweils eine ganz und gar *gegenwärtige* Redefinition seiner Arbeit hervorgehen konnte.

Zu den merkwürdigsten Aufzeichnungen aus diesen frühen Jahren gehört »Possible« von 1913. Sowohl das Original als auch dessen Reproduktionen hat Duchamp (und eben dies ist bereits merkwürdig) in keine der eben erwähnten Schachteln aufgenommen (oder aufnehmen lassen). Wohl aber hat er ihre Überlieferungsgeschichte – und dadurch auch ihre (mögliche) Wirkungsgeschichte – auf eine ganz eigene Weise mitbestimmt.

## 2. »Possible« (1913)

Sucht man sich ein Bild von den Handschriften zu machen, die Duchamp in den Jahren nach dem *Akt, eine Treppe hinabsteigend* (1912) anfertigt und später auf unterschiedliche Weisen bearbeitet, reproduziert, verkauft und ausstellt, dann fällt auf, daß der Prozeß ihrer Neueinschätzung (sieht man einmal von der *Schachtel von 1914* ab) mit einer beträchtlichen, intern stark differenzierten *Verzögerung* einsetzt. Dies gilt in besonderer Weise auch für die Notiz »Possible« von 1913, in der Duchamp ein für seine Arbeiten insgesamt sprechendes Konzept von *Möglichkeit* diskutiert. In besonderer Weise gilt dies deshalb, weil Duchamp in seiner eigenen, späteren Auseinandersetzung mit dieser Notiz das Moment der Verzögerung derart eigen-sinnig gestaltet, daß es zugleich in seinem genauen Bezug zu dem bei ihm auch in anderen Zusammenhängen wichtigen Motiv der Möglichkeit erkennbar wird. Denn die *Verbindung* von Möglichkeit und Verzögerung zeigt sich nicht nur im Zusammenhang des (weitgehend offenen, wenn auch nicht beliebig empfänglichen) Bedeutungsspielraums dieser Notiz und ihrer (eine jede mögliche Wirkungsgeschichte vorzeichnenden) Überlieferungsgeschichte. Sie ist auch in anderen seiner Arbeiten am Werk und gehört vielleicht zu den wichtigsten Zügen seines ebenso pointierten wie distanzierenden und abwartenden Verständnisses von Kunst überhaupt.<sup>48</sup>

Bekannt geworden sind Duchamps Überlegungen zur Verzögerung oder zum Aufschub (»retard«) vor allem durch eine etwa gleichzeitig mit »Possible« entstandene Notiz in der *Grünen Schachtel*, die einen deutlichen Be-

48 Vgl. Anm. 10.

zug zum projektierten *Großen Glas* aufweist. In der Übersetzung von Serge Stauffer lautet sie (das Wort »Verspätung« durchs passendere Wort »Verzögerung« ausgetauscht) wie folgt:<sup>49</sup>

Eine Art Untertitel / Verzögerung aus Glas / ›Verzögerung‹ gebrauchen anstelle von Bild oder / Gemälde; Bild auf Glas wird zu / Verzögerung aus Glas – aber Verzögerung aus / Glas will nicht heißen Bild / auf Glas – / Es ist einfach ein Mittel, / um die in Frage stehende Sache / nicht mehr als Bild zu / betrachten – daraus eine Verzögerung / machen im allerallgemeinst Möglichen, / nicht so sehr in den verschiedenen Bedeutungen, / die das Wort Verzögerung annehmen kann, sondern / vielmehr in deren unentschiedener Vereinigung / ›Verzögerung‹ – / eine Verzögerung aus Glas / so wie man sagen würde ein Gedicht in Prosa / oder ein Spucknapf aus Silber

Zu einer »unentschiedene[n] Vereinigung« der »verschiedenen Bedeutungen« zu kommen, »die das Wort Verzögerung annehmen« *kann*: Dies ist die Stoßrichtung, die Duchamp hier einschlägt, um dem Wort »Verzögerung« (und mit diesem »Wort« der »Sache«, der das Wort als »Mittel« schließlich – »anstelle« eines anderen Wortes, namentlich »Bild« – zugute kommen soll: dem »Glas«) eine Bestimmung im Bereich eines »allerallgemeinst Möglichen« zuzuweisen.<sup>50</sup> Damit ist aber auch gesagt, daß die Bestimmung, die Duchamp hier dem Wort »Verzögerung« zuweist, zunächst einmal auf dessen prinzipielle Möglichkeit zu bedeuten selbst zurückweist, aus der sich wiederum erst die besondere Möglichkeit, etwas anderes als »Bild«

49 Duchamp 1981 [Anm. 7], 36. Die Notiz wird in dieser Ausgabe, wie alle anderen Notizen, nur in deutscher Übersetzung und in typographischer Umschrift wiedergegeben. In der französischen Ausgabe Duchamp 1994 [Anm. 11] sind die Besonderheiten im Schriftbild und in der Gestaltung der Notiz nicht mehr erkenntlich. Sie ist dort wie folgt wiedergegeben: »Sorte de sous-titre / RETARD EN VERRE / Employer »retard« au lieu de tableau ou peinture; tableau sur verre devient retard en verre – mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre. – / C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau – en faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indécise. ›Retard‹ – un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent.« Ebd. 41. Schrägstriche deuten hier wie oben (wie auch im folgenden) Zeilenumbrüche in den entsprechenden Zitatvorlagen an. Zu den zusätzlichen Anführungs- und Schlußstrichen, die Duchamp in der von ihm autorisierten englischen Übersetzung verwendet, vgl. ebenfalls Duchamp 1981 [Anm. 7], 36.

50 Zur Unmöglichkeit von Unterscheidung und Identifizierung vgl. auch die Notiz, die mit dem Satz beginnt »Die Möglichkeit verlieren, 2 gleichartige / Dinge zu identifizieren / zu unterscheiden« in Duchamp 1981 [Anm. 7], 101 und (auf Französisch) in Duchamp 1994 [Anm. 11], 47.



zu bedeuten, erschließt. Diese Bestimmung wäre dann zugleich diejenige, die mit dem Wort »Verzögerung« verstärkt auch »aus«<sup>51</sup> der »Sache« selbst zur Geltung kommen sollte, der sich das Wort zuschreiben läßt.<sup>52</sup>

»Verzögerung« könnte dann heißen: Innehalten beim Versuch, einer Sache einen feststehenden Gehalt (zum Beispiel als Abbild eines bestimmten Gegenstandes) zuzusprechen, – um so deren Möglichkeit, etwas anderes bedeuten zu *können*, offenzuhalten. Das kann auch für die Notiz selbst gelten, die Duchamp vermutlich um 1912 aufs Papier bringt. Indem sie von einer *sprachlichen* Operation, von einem *Wort* und seinem Einsatz handelt, legt sie zugleich den Bezug auf den *Ort* nahe, an dem die Artikulation dieser Operation statthat: das von Hand beschriebene Stück Papier. Die Notiz: ein mögliches Papier für künftige Realisierungen. Offen nicht nur fürs projektierte *Große Glas*. Sondern offen auch für andere Projekte.

Diese Aufmerksamkeit auf die Offenheit des Geschriebenen selbst bekräftigte Duchamp auf seine Weise, im Blick auf diese Notiz, dadurch, daß er sie *nach* der (teilweisen) Realisierung des *Großen Glases* (1923) zusammen mit anderen Notizen dreihundertzwanzigmal faksimilierte und in die entsprechenden Exemplare seiner *Grünen Schachtel* (1934) aufnahm. Indem er sie vom Projekt des Verwirklichten (des teilweise verwirklichten Glases) – mit einer Verzögerung von vielen Jahren – löste (und dem Glas nur insofern als verspäteten Kommentar beifügte, als dieses nunmehr verstärkt in seiner eigenen Möglichkeitsdimension wahrgenommen werden konnte<sup>53</sup>), öffnete Duchamp dieser Notiz auch einen eigenen Spielraum

51 Auf der Notiz streicht Duchamp das Wort »sur« (»auf«) durch und ersetzt es durch »en« (»aus« oder »in«). Dadurch wird die »Verzögerung« der Sache selbst (und nicht etwas ihr Äußerlichem) zugeschrieben.

52 In der Notiz ist die »Verzögerung« aufs »Glas« bezogen. Die »Sache« also das »Glas«. Dem Prinzip nach läßt sie sich aber auch auf andere Gegenstände und Phänomene beziehen. Duchamp selbst bezieht seine Überlegungen zur Verzögerung auch auf andere Gegenstände und Phänomene, zum Beispiel auf die *Ready-mades* und ihre Zeitlichkeit. Vgl. hierzu Duchamp 1981 [Anm. 7], 100 und frz. Duchamp 1994 [Anm. 11], 49.

53 Duchamp ging davon aus, daß der Glas eine »zweidimensionale Darstellung einer dreidimensionalen Braut wäre«, die ihrerseits eine Art Schatten aus einem »vierdimensionalen« Bereich wäre (Duchamp im Gespräch mit George Heard Hamilton und Richard Hamilton von 1959, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 80; vgl. auch Cabanne 1972 [Anm. 12], 53). Es ist bekannt, daß Duchamp diese Überlegungen in Anlehnung an mathematische Theorien entwickelte, die zu Beginn des Jahrhunderts kursierten (vgl. die entsprechenden Notizen in der *Weißten Schachtel* in Duchamp 1981 [Anm. 7], 146-170 und frz. Duchamp 1994 [Anm. 11], 122-141 sowie die einschlägigen Studien von Linda Dalrymple Henderson in dies.: Duchamp in context: science and technology in the Large glass and related works. Princeton 1998). Da Duchamps Überlegungen zur vierten Dimension aber im wesentlichen durch das Vorhaben motiviert waren, sich von den Beschränkungen bildlichen und räumlichen Denkens und Arbeitens zu lösen, können auch

von Rezeptionsmöglichkeiten. Allein durch Faksimilierung und Aufnahme in die entsprechenden Exemplare der Schachteln legte Duchamp die Notiz (ohne daß er sie – und mit ihr das Wort »Verzögerung« – in einem herkömmlichen Sinne interpretiert hätte) auf ihre Reproduzierbarkeit und Rekontextualisierbarkeit hin aus.<sup>54</sup> Indem er die Reproduktion aber nicht als typographischen Druck (sondern eben als Faksimile) und die Kontextualisierung nicht in Form eines gebundenen Buches (sondern nach dem offenen Ordnungsprinzip der Schachtel) gestaltete, ermöglichte und motivierte er zugleich eine Rezeption, die auf die überlieferte Gestalt der Notiz achtgibt. Eine Gestalt, die über den Aspekt des Unfertigen und Ungebundenen mit den in der Notiz entworfenen konzeptionellen Zügen kommuniziert und ihnen Rückhalt gibt.<sup>55</sup>

Duchamps »Possible« steht im Zeichen eines ähnlich offenen Programms. Das Moment der Verzögerung kommt an ihr nun aber – im Unterschied zum Motiv der Möglichkeit – nicht explizit, sondern allein durch den sehr späten Zeitpunkt ihrer ersten Veröffentlichung zum Ausdruck.

sie (und somit das Glas) als Ausdruck einer Anstrengung verstanden werden, die eben angesprochene Dimension der Zeit (Verzögerung) in ihrem Bezug zum Möglichen (dem, was sich der Wirklichkeit einer Darstellung entzieht) deutlich werden zu lassen.

54 Duchamp erkannte, daß Künstler sich den technisch veränderten Bedingungen von Kunst (vgl. Anm. 25) zu stellen haben, wenn sie den Möglichkeitsspielraum ihrer Arbeiten mitgestalten wollen. Walter Benjamin war der erste, der diesen Zug in Duchamps Arbeiten bemerkte. In einer Aufzeichnung zum Kunstwerk-Aufsatz (Benjamin, GS I. 2 [Anm. 13], 471–508) setzt er sich mit den Reproduktionen in der *Grünen Schachtel* auseinander und weist darauf hin, daß Duchamp in dieser Schachtel eine eigene »Theorie des Kunstwerks« (oder »Kunstwerts«, die Lesart ist an dieser Stelle unsicher) »exemplifiziert (nicht erläutert)« habe (Benjamin, GS I. 3 [Anm. 13], 1046). Ein weiterer Hinweis auf Benjamins Interesse für die Arbeiten Duchamps findet sich in Ecke Bonk: »delay included«. In: Joseph Cornell/ Marcel Duchamp ... in resonance. The Menil Collection, Houston, Philadelphia Museum of Art. Ostfildern-Ruit 1998, 95–111. Dort findet sich ein Zitat aus einem anscheinend unveröffentlichten Tagebuch (Spätfrühling 1937), in dem Benjamin von einer Begegnung mit Duchamp berichtet (vgl. ebd. 102). Duchamp habe ihm eine atemberaubend schöne Pochoir-Reproduktion des Aktes von 1912 gezeigt. Das Adorno-Archiv in Frankfurt konnte die Existenz eines solchen Tagebuchs von Benjamin allerdings nicht bestätigen. Die Hinweise in Benjamins Aufzeichnung aus dem Umkreis des Kunstwerk-Aufsatzes genügen jedoch, um sowohl für Duchamp als auch für Benjamin den »diagnostischen Wert« (Benjamin, GS I. 3 [Anm. 13], 1046) ihrer Arbeit hervorzuheben: Beiden ging es darum, in einen kritischen, fragenden Dialog mit den technisch veränderten Bedingungen und Möglichkeiten künstlerischer Prozesse zu treten, so daß diese Prozesse zugleich für den technisch ebenso veränderten (zum Beispiel politischen oder ökonomischen) Kontext sprechend werden, in dem sie stattfinden.

55 So zumindest könnte man eine Relektüre dieser Notiz beginnen. – »Wenn sie alle diese Dokumente in der *Grünen Schachtel* erklären, haben sie auch ein Recht zu entscheiden, was sie damit anfangen wollen.« Duchamp im Gespräch mit Dore Ashton von 1966, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 197.

Wie erwähnt, brachte Duchamp die Notiz 1913 aufs Papier, zu jener Zeit, von der er später sagen wird, daß er in ihr die »Triebfeder« seiner »Zukunft anschluss«. <sup>56</sup> Doch erst im Juni 1958, fünfundvierzig (!) Jahre nach der Niederschrift, wird »Possible« zum ersten Mal veröffentlicht. Es ist nicht klar, ob Duchamp selbst die Initiative zu dieser ersten Veröffentlichung ergriff. Auf jeden Fall aber mußte er sich dazu bereit erklärt haben, sie im Druck erscheinen zu lassen. Es handelt sich bei diesem Druck (vgl. Abb. 2) um eine typographische Wiedergabe der Aufzeichnung. Pierre André Benoit, Verleger, Dichter und Maler, fungierte als Herausgeber. Die Notiz erscheint als Plaque, als kleines Büchlein (4,8 cm x 7,8 cm) in einer Auflage von nur dreißig Exemplaren, von Duchamp signiert und vom Herausgeber nummeriert und initialisiert (»P A B«). <sup>57</sup>

1959 erscheint die Notiz erneut, ebenfalls in limitierter Auflage (hundert Stück). Diesmal aber als Faksimile (15,4 cm x 10 cm), das als Zitat des Verfahrens aufgefaßt werden kann, in dem Duchamp fünfundzwanzig Jahre zuvor an der *Grünen Schachtel* gearbeitet hatte. Das Faksimile ist in den Rahmen einer Publikation eingebunden, die auch Wiedergaben von Dokumenten und Graphiken anderer Künstler enthält. Herausgeber ist erneut Pierre André Benoit. Der Titel der Publikation, »691«, erinnert an Francis Picabias Zeitschrift »391«. »691« erschien jedoch nur ein einziges Mal. Im Rahmen dieser Publikation sind die Faksimiles von Duchamp nicht signiert. <sup>58</sup> Hingegen sind einige Faksimiles bekannt, die aus dem Zusammenhang von »691« herausgelöst wurden: Faksimiles, von denen wiederum Teile (auf der Unterlage, auf die sie am oberen Rand, wie jene in »691«, geklebt sind) von Duchamp signiert wurden (vgl. Abb. 3).

<sup>56</sup> Duchamp im Gespräch mit Katharine Kuh vom März 1961, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 117.

<sup>57</sup> Nach der typographischen Wiedergabe der Notiz steht der Hinweis: »Note inédite ayant servi à l'élaboration du verre de ›La Mariée mise à nu par ses célibataires, même‹ 1913«. Die ausführlichste Beschreibung der Plaque findet sich bei Françoise Le Penven: Possible [zu 5b. Possible, 1958]. In: Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou. Catalogue établi et réalisé sous la direction de Didier Ottinger. Paris 2001, 28. Le Penven stellt die Frage, ob in diesem Büchlein nicht vielleicht der von Duchamp angestrebte Katalog zum *Großen Glas* doch noch, und zwar auf engstem Raum, realisiert werden konnte. Die vier Seiten im Druck wären dann als Indizien des Übergangs zwischen den vier Dimensionen (vgl. Anm. 53) zu lesen. Le Penven verweist auch auf einen Traum des Herausgebers Pierre André Benoit von einem Buch, das man in der Höhle der Hand halten könne. Könnte damit auch gesagt sein, daß die Plaque die Gelegenheit bot, den »Kult der Hand« (vgl. Anm. 24) in die Hand des Lesers zu verlagern?

<sup>58</sup> Weitere Hinweise zu »691« finden sich bei Schwarz 2000 [Anm. 3], 907 und Vanpeene 2001 [Anm. 29], 134.

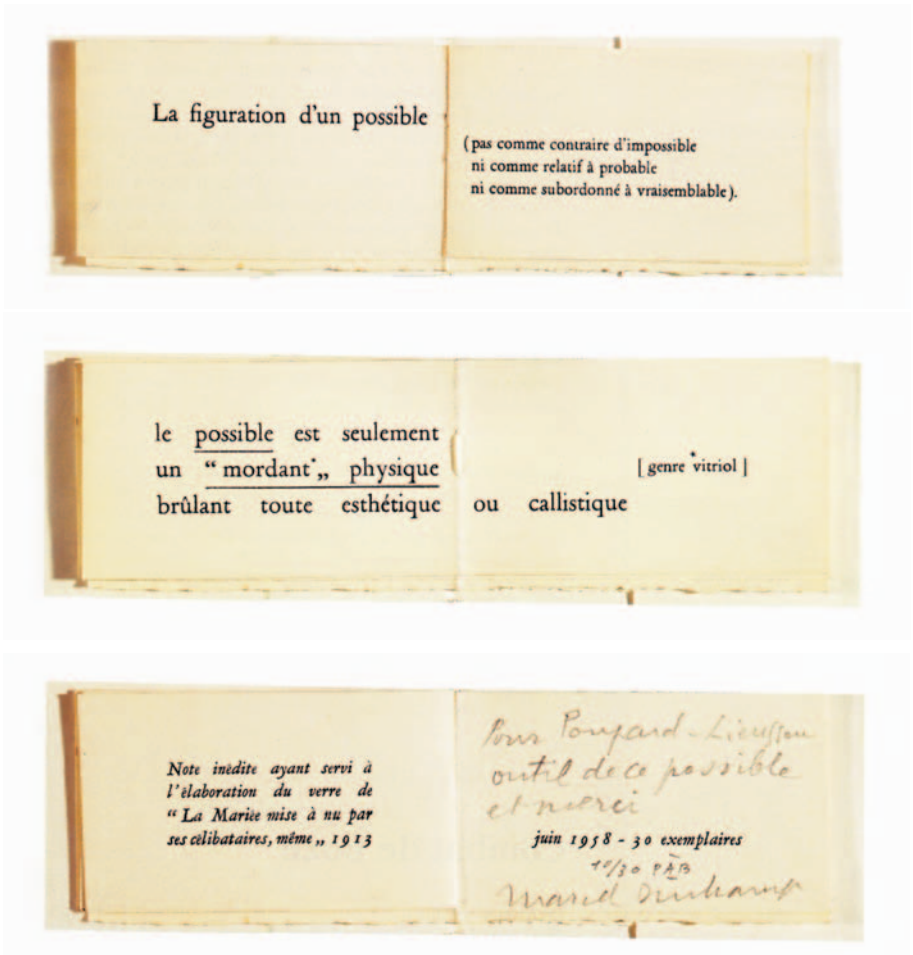


Abb. 2: Typographischer Erstdruck von »Possible«, 1958 (die drei mittleren Doppelseiten, signiertes und gewidmetes Exemplar des *Centre Pompidou*, Paris)

Erst 1997, also neunundzwanzig Jahre nach Duchamps Tod, ist das Original<sup>59</sup> dieser Notiz (im Rahmen der Übergabe von Dokumenten aus dem

59 Eine Beschreibung der Originalnotiz findet sich bei Didier Ottinger: Possible [zu 5a. Possible, 1913]. In: Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou. Catalogue établi et réalisé sous la direction de Didier Ottinger. Paris 2001, 26f. Die ausführlichste Beschreibung der Handschrift und ihres Kontextes gibt Michel Vanpeene in ders. 2001 [Ann. 29], 134. Er begeht jedoch einen Fehler, weil er meint, es handle sich

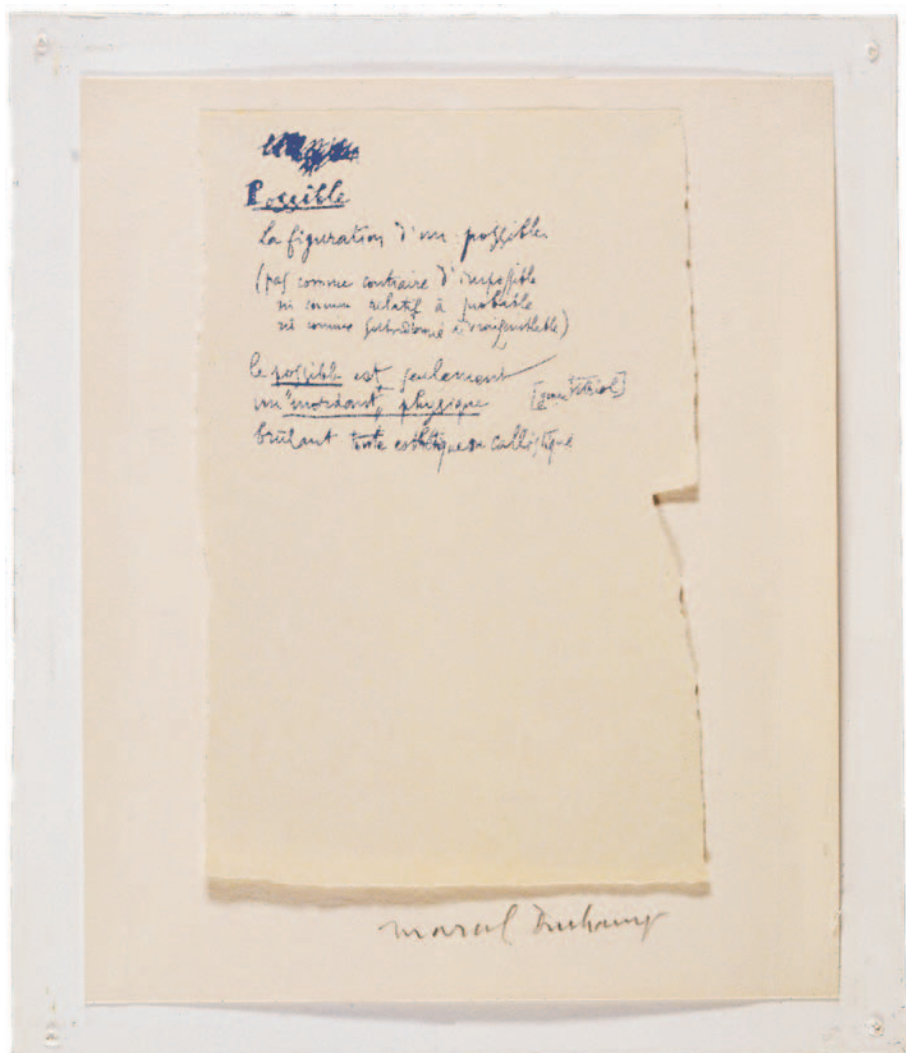


Abb. 3: Faksimile von »Possible«, 1959 (signiertes Exemplar der Staatsgalerie Stuttgart)

bei der Handschrift um ein Faksimile. Abklärungen im *Centre Pompidou*, wo die Notiz liegt, haben ergeben, daß es sich zweifelsohne um eine Originalhandschrift handelt. Richtig ist, daß es im Konvolut der Notizen im Rahmen der Übergabe von Dokumenten aus dem persönlichen Besitz Duchamps an das *Centre Pompidou* in Paris auch ein einzelnes Faksimile der Notiz gibt. Dieses ist aber wiederum identisch mit jenen, die in »691« veröffentlicht wurden.

persönlichen Besitz Duchamps an das *Centre Pompidou* in Paris) wieder zum Vorschein gekommen. In der Zwischenzeit wurde sie mehrfach publiziert und in verschiedene Sprachen übersetzt.<sup>60</sup> Auffällig an der Originalhandschrift (vgl. Abb. 4) ist nun vor allem der Umstand, daß Duchamp sie in einem eigens gestalteten schwarzen Heft (16,3 cm x 12,7 cm) aufbewahrte: einem schwarzen Faltblatt, das (an seinem rechten inneren Rand eingeklebt) ein anderes, weißes, leicht rosafarbenes Faltblatt enthält, in dem sich wiederum ein zur Mitte eingeklebter halbtransparenter, oben und rechts offener Umschlag (15,5 cm x 10,5 cm) befindet. Das Heft enthält (im Umschlag) sowohl lose die Notiz (15,4 cm x 10 cm) als auch (auf zwei zusätzlichen, in der Mitte gefalteten, ebenfalls losen, halbtransparenten Blättern) drei Wortspiele.<sup>61</sup> Auf die Titelseite des schwarzen Faltblattes ist ein kleines Papier (6,2 cm x 5,3 cm) derselben Herkunft wie jenes des inneren Faltblattes geklebt. Auf diesem kleinen Titelpapier wiederum steht (unklar, ob von Duchamps Hand) mit königsblauer Tinte geschrieben, zentriert: » POSSIBLE . / [MANUSCRIT] // MARCEL DUCHAMP // PARIS 1913«. <sup>62</sup> Im Jahr 2000 wurde das Ensemble zum erstenmal ausgestellt.

»Possible« ist die einzige handschriftliche Aufzeichnung Duchamps, die zu seinen Lebzeiten als typographischer Druck in einem gesonderten Büchlein und zudem als Faksimile außerhalb einer Schachtel erschien. Kein anderes Original einer Notiz bewahrte Duchamp in einem eigens gestalteten Faltblatt auf. Mit keiner anderen Notiz wartete er so lange, bis er sie zum ersten Mal veröffentlichte (oder einer Veröffentlichung zustimmte).<sup>63</sup> Dadurch öffnete er ihr einen durchaus eigensinnigen Spielraum von Rezeptionsmöglichkeiten. Dieser Spielraum, der sich aus der gesonderten Be-

60 In Buchform wurde die Notiz zuerst in Duchamp 1958 [Anm. 29] publiziert. (Die Drucklegung erfolgte jedoch erst im Oktober 1959, vgl. ebenfalls Anm. 29.) In Schwarz 2000 [Anm. 3], 907 finden sich Hinweise auf Übersetzungen der Notiz. In Duchamp 1981 [Anm. 7] ist die Notiz in einer typographischen Umschrift und auf Deutsch wiedergegeben (ebd. 110).

61 Diese drei Wortspiele sind in schwarzer Farbe auf kleine weiße Papierstücke gedruckt, die wiederum, verteilt auf drei Seiten, auf die gefalteten, halbtransparenten Blätter geklebt sind. Die Wortspiele lauten: »De plante de serre à fleur de pot / (le parfait jardinier)«, »Des corsets / quai d'Orsay«, / »Mes salutations très Mistinguett«. Vgl. Vanpeene 2001 [Anm. 29], 134. In Duchamp 1981 [Anm. 7] finden sich deutsche Übersetzungen und Kommentare zu diesen Wortspielen (ebd. 199).

62 Eine Abbildung dieses Titelblatts findet sich in Vanpeene 2001 [Anm. 29], 135 und Ottinger 2001 [Anm. 59], 27.

63 Zwar sind die Notizen, deren Reproduktionen Duchamp in die *Weißer Schachtel* aufnahm, noch später (1966) erschienen. Da er sie aber laut eigenen Angaben auch erst später (1964) »wiedergefunden« (vgl. Anm. 44) hat, wird man auch nicht sagen können, er habe ihre Veröffentlichung noch länger als bei »Possible« hinausgeschoben.

~~le possible~~

Possible.

La figuration d'un possible.

(pas comme contraire d'impossible.  
ni comme relatif à probable  
ni comme subordonné à vraisemblable).

Le possible est seulement  
un mot d'ant, physique [général] <sup>rituel</sup>  
brûlant toute esthétique ou calligraphique

Abb. 4: Original »Possible«, 1913 (Centre Pompidou, Paris)

handlung der Notiz und der spezifischen Inszenierung ihrer Überlieferungsgeschichte ergibt, läßt sich auch mit jenem in Verbindung bringen, der sich in der Lektüre des tatsächlich Geschriebenen (der »Figuration eines Möglichen«) zu erkennen gibt. Der eine Spielraum ist jedoch vom anderen zunächst einmal zu unterscheiden. Im folgenden stehen zuerst einige Anhaltspunkte aus dem einen, dann einige aus dem anderen zur Diskussion.

Nimmt man die Möglichkeiten, die sich in der Inszenierung der Überlieferungsgeschichte dieser Notiz abgezeichnet haben, in einem ersten Anlauf dafür in Anspruch, die Techniken in den Blick zu nehmen, in denen die Reproduktionen hergestellt wurden, dann fällt auf, daß die Notiz zuerst als typographischer Druck und erst dann als Faksimile erscheint. Stellt man diese Stufen in einen größeren Zusammenhang überlieferungsgeschichtlicher Fragestellungen, lassen sie sich als Fingerzeige auf die veränderten Reproduktions- und Lektürebedingungen lesen, unter denen man grob gesprochen seit der Erfindung des Buchdrucks handschriftliche Dokumente im Hinblick auf eine allmählich massenhafte Reproduzierbarkeit aufzufassen und zu bearbeiten begonnen hat. Denn die *Reihenfolge*, die sich in der Überlieferungsgeschichte von »Possible« abgezeichnet hat, entspricht schließlich genau den Stationen, die im Hinblick auf die Frage nach den (technischen) Reproduktions- und Lektürebedingungen von (anfänglich) handschriftlichen Dokumenten als mediengeschichtlich besonders einschneidend angesehen werden können.

Während der typographische Druck der Notiz aus dem Jahr 1958 als Rekurs auf den Buchdruck mit beweglichen, normierten Lettern gelesen werden kann – ein Verfahren, in dem die Handschrift(bild)lichkeit zugunsten einer Normierung im Satz verschwindet –, läßt sich ihre Faksimilierung von 1959 als Verweis auf die zuerst durch die Lithographie, dann durch photomechanische Verfahren veränderten (Re-)Präsentationsmöglichkeiten von handschriftlichen Dokumenten lesen.<sup>64</sup> Es waren (und sind immer noch) Möglichkeiten, die sich gerade dadurch ausgezeichnet haben (und auszeichnen), daß die entsprechenden Vorlagen (in technischer Hinsicht) nicht mehr als Kombinationen von *Buchstaben und Satzzeichen* verarbeitet werden mußten, sondern fortan (zumindest vom Prinzip her, was

64 Zu dieser Geschichte und ihren Implikationen fürs Konzept von Autorschaft vgl. Wolf Kittler: *Literatur, Edition und Reprographie*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 65 (1991), 205–235. Zur Faksimilierung als Editionspraxis vgl. Cristina Urchueguía: *Edition und Faksimile. Versuch über die Subjektivität des Objekts*. In: Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H. T. M. van Vliet, Hermann Zwerschina (Hrsg.): *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*. Berlin 2000, 323–352.



im übrigen auch für Reprints gilt) als *Bilder* aufgefaßt, behandelt und massenhaft reproduziert werden konnten, – so selten (und noch seltener allein des Geschriebenen wegen) es auch (im Vergleich mit den billigeren typographischen Drucken) geschah (und geschieht).<sup>65</sup>

Die Pointe aber in der Reihenfolge, die sich in der verzögerten Überlieferungsgeschichte von »Possible« abgezeichnet hat, wäre schließlich in Duchamps Vorsorge dafür zu sehen, daß das Original der Notiz erst posthum einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt werden konnte. Denn diese Vorsorge kann durchaus als raffiniert vorbereiteter Schachzug in Duchamps Spiel<sup>66</sup> mit einem bestimmten (durch das Aufkommen von Massenmedien ebenso massenweise wirksam gewordenen) Prinzip der Nachträglichkeit aufgefaßt werden: jenem Prinzip nämlich, wonach das *Bedürfnis*, etwas (gleichviel ob Handschrift, Kunstwerk oder Kuriosität) im Original oder vielmehr (unter dem Eindruck eines solchen Bedürfnisses erst) als Original anzusehen, solange nicht aufkommt, bis sich *aufgrund* von Reproduktionen (oder allgemeiner: von Überlieferung) die Frage nach einem Original überhaupt erst zu stellen *beginnt*.<sup>67</sup> Raffiniert aber wäre dieser

65 Aus einer heutigen Perspektive müßte hier auch noch die computergestützte Bildbearbeitung genannt werden. Buchstaben, Satzzeichen und Bilder werden nun als Bezugsgrößen der Verarbeitung durch einen Binärcode ersetzt. Die Überlieferungsgeschichte von »Possible« findet in der digitalen Bildbearbeitung insofern eine Fortsetzung, als die ersten publizierten Abbildungen der Handschrift im Kontext des schwarzen Heftes (Vanpeene 2001 [Anm. 29], 135-139 und Ottinger 2001 [Anm. 59], 27) mit diesem Verfahren hergestellt wurden.

66 Bald schon nach seiner Übersiedlung nach New York (1915) beginnt Duchamp sich aufs Schachspielen zu konzentrieren. In seinem Gespräch mit Arthur Millier von 1936 sagt Duchamp: »Ich habe die Malerei längst aufgegeben und bin zum Schach übergegangen.« Zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 29, vgl. auch ebd. 121f. und Cabanne 1972 [Anm. 12], 14-16. Möglich, daß das beim Schachspiel eingeübte Denken in der Vorwegnahme und das Entwickeln von Strategien auch in seinen künstlerischen Arbeiten und in seiner Mitarbeit an ihrer Überlieferungsgeschichte ihre Spuren hinterlassen hat. Vgl. hierzu Verf.: Schach: Marcel Duchamps Zeitvertreib. In: Alexander Karschnia, Oliver Kohns, Stefanie Kreuzer und Christian Spies (Hrsg.): Zum Zeitvertreib. Bielefeld 2005.

67 Wolf Kittler spricht vom »Faktum, daß die handschriftlichen Originale erst in dem Moment ins Blickfeld der Wissenschaft geraten, in dem sie – reproduzierbar geworden – etwas von ihrer Aura eingebüßt haben [...]« Kittler 1991 [Anm. 64], 226. Zu den philosophischen Implikationen, die dieser Einsicht voraus- und nachzuschicken wären, vgl. Jacques Derrida: Die *différance*. In: Randgänge der Philosophie. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 1999, 31-56. Daß die *Frage* nach einem Original sich dort erst (oder ganz anders) zu stellen beginnt, wo Reproduktionen ins Spiel kommen, darauf deutet Walter Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz auf seine Weise hin: »Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken.« Benjamin, GS 1. 2 [Anm. 13], 471-

Schachzug im Kontext des gesamten (heute noch fortdauernden) Spiels nicht etwa schon deshalb zu nennen, weil Duchamp das künftige Bedürfnis nach einem Original wohl bereits ahnte, sondern weil er es von vornherein darauf anlegte, dieses Bedürfnis (genauer: das aus einer bestimmten Auffassung von Originalität entspringende Bedürfnis nach einem einmaligen, als authentisch erachteten Objekt) bloßzustellen.

Denn im Unterschied zum ›Original‹ (wenn man denn dieses Dokument noch so nennen möchte, – man könnte auch einfach von einer ›handschriftlichen Vorlage‹ sprechen) greift Duchamp ja bei den Reproduktionen (bei allen Erstdrucken und zudem bei einigen Faksimiles) zum Mittel der *Signatur*: Dadurch aber werden die signierten Dokumente selbst zu Originalen. Der *Status* des Originals wird nicht mehr von der Forderung abhängig gemacht, das entsprechende *Dokument* müsse einmalig und ursprünglich sein. Vielmehr ist es die durch Signatur bekräftigte Einmaligkeit der *Wahl* eines bestimmten Dokumententyps, die nunmehr im Vordergrund steht und dazu beiträgt, an den ausgewählten Dokumenten eine eigene, enttäuschende Originalität erkennbar werden zu lassen: Enttäuscht wird die Erwartung, Originalität müsse (und könne) sich in der Einmaligkeit eines eigenständig kreierten Objekts konkretisieren.

Das durch den Vorrang der Wahl bestimmte Konzept einer enttäuschenden Originalität hat Duchamp bereits an seinen *Ready-mades* exemplifiziert.<sup>68</sup> Enttäuschend ist das im Zuge der Reproduktionen von »Possible« artikulierte Konzept von Originalität nun allerdings noch auf eine etwas

508, 477. In welcher Weise die Fundierung der »geschichtlichen Zeugenschaft« in der »materiellen Dauer« von der Kontingenz der Überlieferungsgeschichte der entsprechenden Materialien abhängig ist, ohne daß ein Autor diese Zufälle bändigen könnte, zeigt Martin Stingelin: »Dämmerpunkte« der Überlieferung. Autor, Text und Kontingenz. In: *Modern Language Notes* 117 (2002), 650-660.

68 Durch den Vorrang der Wahl werden vornehmlich die Erwartungen derer enttäuscht, die ihre Aufmerksamkeit nicht auf Verfahren, Möglichkeiten, Ereignisse und Kontexte, sondern allein auf ein Objekt richten wollen. Als *Ready-made* kann alles angesehen werden, was *schon gemacht* oder *schon gegeben* ist. Vgl. hierzu Duchamp 1992 [Anm. 3], 104f., 120, 134, 154, 170, 180, 228 und Duchamp 1994 [Anm. 11], 191f. Der Umstand, »daß es ausgewählt wurde« (ebd. 105), verändert aber die Möglichkeiten seiner Einschätzung. Die Wahl entrückt ein *Ready-made* von der Notwendigkeit, auch seine gegenwärtige und künftige *Bestimmung* als ›schon gemacht‹ anzusehen. In diesem zeitlichen Moment – in der Verzögerung, die ein *Ready-made* (vgl. Anm. 52) als eine in Richtung auf ihre gegenwärtige und künftige Bestimmung *wählbare* Sache erkennbar werden läßt – liegt auch ein potentiell ideologiekritisches Moment. Wenn die Bestimmung einer vorliegenden Sache als wählbare anerkannt und gegebenenfalls forciert wird, lassen sich *an* ihr zugleich die Prozeduren besser erkennen, die sie zuvor zu einer bestimmten Sache mit einer bestimmten Funktion gemacht haben. Hierin liegt der »diagnostische Wert« (vgl. Anm. 54) der *Ready-mades*.

andere Weise als bei den *Ready-mades*. Duchamp wählt und signiert hier ja (wenn man einmal bei den auf ihrer Unterlage signierten Faksimiles bleibt) nicht einen beliebigen Gegenstand, sondern Reproduktionen seiner eigenen Handschrift. Dadurch wird zwar die Handschrift selbst als *Ready-made* lesbar: Sie ist »schon gemacht«, es gibt sie schon, – und es stellt sich daher, wie bei jedem *Ready-made*, auch nur noch die Frage, was man denn tun kann, um der gegebenen Sache eine neue Bestimmung zukommen zu lassen<sup>69</sup> (das Pissoir als Kunstwerk, der Rembrandt als Bügelbrett<sup>70</sup>). Aber gerade in dem Maße, wie die Handschrift selbst als *Ready-made* lesbar wird, die Faksimiles als *Antworten* auf die Frage nach einer möglichen *Bestimmung* dieses *Ready-mades* verständlich werden und die Signatur als *Bestätigung* dieser neuen Bestimmung lesbar wird, gerade in dem Maße wird auch deutlich, daß sich der eröffnete Bezug zur Handschrift als einem *Ready-made* von jenem Bezug unterscheidet, den Duchamp zu anderen Objekten herstellt, wenn er sie als *Ready-mades* betrachtet, bearbeitet und ausstellt.

Der Unterschied liegt nicht so sehr darin, daß Duchamp in seinem Umgang mit der eigenen Handschrift (und dies gilt auch für jene Handschriften, die er für die unterschiedlichen Schachteln faksimiliert) einen Bezug zu etwas *Eigenem* eröffnet, wohl aber darin, daß er *auch* dieses Eigene (das heißt das, was gemeinhin als eigen gilt) in seiner größtmöglichen Fremdheit wahrnimmt und nur darin signiert: in seiner Reproduzierbarkeit. Während sich in seinem Konzept der *Ready-mades*, das heißt in seinen Vorschlägen und Experimenten dazu ein Selbstverständnis artikuliert, das um den Anteil des schon Gegebenen und Gemachten weiß – auch der Maler operiert immer nur mit Materialien, die es schon gibt<sup>71</sup> –, zeigt Duchamp in seinem Umgang mit der eigenen Handschrift, daß eine Befreiung vom »Kult des Originals« und demzufolge vom »Kult der Hand« nur dort geschehen kann, wo man zuläßt und daran arbeitet, daß auch das Eigene und Individu-

69 Ein solcher Blick auf Handschriften befreit diese vom historistischen Phantasma, es sei in ihnen Vergangenheit konserviert und unmittelbar zugänglich gemacht. Er deutet auf die auch editionsphilologisch relevante Tatsache hin, daß jeder Umgang mit Handschriften eine »Auswahl von Möglichkeiten« (Duchamp 1981 [Anm. 7], 37, frz. Duchamp 1994 [Anm. 11], 43) trifft und schärft damit auch, ohne bereits ein Rezept zu formulieren, die Aufmerksamkeit auf verschiedene Möglichkeiten eines editorischen Umgangs mit ihnen.

70 Zu Rembrandt als Bügelbrett (»reziprokes Ready-made«) vgl. Duchamp 1981 [Anm. 7], 100, frz. Duchamp 1994 [Anm. 11], 49 und 192 und Duchamp 1992 [Anm. 3], 75 und 174.

71 Vgl. Duchamp 1992 [Anm. 3], 66, 104, 120, 154f. und 227 und Thierry de Duve: Kant nach Duchamp. München 1993, 133-192.

elle, so wie es in einer Handschrift zum Ausdruck kommt, unter dem Gesichtspunkt eines schon Gegebenen und Gemachten betrachtet wird. Wie bei den *Ready-mades* ergibt sich dessen Relevanz für Duchamp aber nicht aus dem Bezug zu einem Vergangenen (dem ehemals Gedachten, gegebenenfalls Autorisierten), sondern allein aus der Möglichkeit eines Bezugs zu einem Künftigen, die es am Gegebenen und Gemachten wahrzunehmen und in seinem Umgang mit ihm zu artikulieren gilt.<sup>72</sup>

Bleibt man bei der Beobachtung, daß Duchamp im Falle von »Possible« zum Mittel der Signatur von Reproduktionen greift, die wiederum Reproduktionen seiner eigenen Handschrift sind, dann lassen sich aus dieser Beobachtung heraus zugleich drei Aspekte formulieren, die auf ein spezifischeres Konzept von Originalität hindeuten als jenes, das sich bei den *Ready-mades* allein aus dem Vorrang der Wahl ergeben konnte: Indem Duchamp in seinem Umgang mit der Notiz »Possible« *erstens* Gesten der Autorisierung (Signatur), *zweitens* Prozeduren der Überlieferung (Reproduktion) und *drittens* Möglichkeiten des Ausdrucks (oder der Vortäuschung) von Individualität (Gestaltung, Schriftbild) miteinander konfrontiert, akzentuiert er zugleich die wesentlichen Anhaltspunkte für eine breitere Konzeptionalisierung der *Bedingungen*, unter denen Originalität (als Konstrukt) wirksam werden kann. Die Besonderheit im Verfahren, das Duchamp hier an den Tag legt (die Originalität des Verfahrens, wenn man so will) wäre gerade darin zu sehen, daß es die Bedingungen erkennbar werden läßt, unter denen so etwas wie ein »Kult des Originals«<sup>73</sup> überhaupt erst zustande kommen kann.<sup>74</sup>

Zu diesen Bedingungen gehört auch, daß es nicht in der Macht eines Autors steht, über sie einfach verfügen zu können.<sup>75</sup> Es sind immer *mehre-*

72 Duchamp im Gespräch mit Alfred Kreymborg von 1915: »Mich interessiert das, was zu tun ist, nicht das, was vergangen ist.« Zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 14.

73 Vgl. Anm. 24.

74 In anderen Zusammenhängen versuchte Duchamp diesen Kult dadurch zu beseitigen, daß er Objekte (mit seinem Namen oder mit anderen Namen) von anderen Personen signieren ließ (vgl. Tomkins 1999 [Anm. 3], 187f. und 238) oder selbst, zum Beispiel beim *Pissoir*, andere Namen (vgl. ebd. 214) oder mehrere verwandte (vgl. ebd. 489). Auch autorisierte und signierte er bereitwillig Kopien seiner eigenen Werke (ebd. 483, 495 und 506). »Wissen Sie, ich liebe es, all diese Dinge zu signieren – es entwertet sie nämlich.« Duchamp im Gespräch mit Calvin Tomkins von 1965, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 187. Daß diese »Dinge« durch seine Signatur freilich nicht »entwertet« wurden, sondern den »Kult des Originals« noch anstachelten (und absurdum führten), mag man als Strategie Duchamps ansehen, die letztlich seinen eigenen Ruhm begründete, – zugleich aber auch die Grenzen seines Vorhabens erkennbar werden läßt. Doch was wäre mit einer solchen Einschätzung von Grenzen gewonnen? Würde sie nicht gerade und vor allem für die eigenen Grenzziehungen sprechen?

re, die am Prozeß einer (stets nachträglichen) Originalisierung, wenn man so sagen kann, beteiligt sind.<sup>76</sup> So wäre im Zusammenhang von »Possible« etwa die Rolle des Herausgebers Pierre André Benoit noch einmal gesondert hervorzuheben. Ohne ihn wäre es vielleicht gar nicht zu einer Publikation der Notiz gekommen. Ohne ihn wäre es vielleicht gar nicht dazu gekommen, daß Duchamp zum Mittel der Signatur griff – oder sich dazu überreden ließ, wer weiß. Zumindest aber war er einer der wichtigsten Nebenautoren dieses Prozesses, der (wie Duchamp selbst nahelegte) letzten Endes von der »Nachwelt«<sup>77</sup> und ihren Institutionen weiterbetrieben wird. Die Position der »Nachwelt« konnte auch Duchamp nicht schon besetzen. Die Besonderheit in Duchamps Umgang mit dem eigenen Werk (und vor allem mit seiner Notiz »Possible«) besteht aber darin, daß er, während er selbst *verschiedene* Positionen im Ensemble möglicher Autorfunktionen besetzte, zugleich die Mitautorschaft anderer an seinem Werk zuließ. Dadurch konnten nicht nur die eben angesprochenen Bedingungen von Originalität mitsamt dem »Kult des Originals«<sup>78</sup> umso pointierter zum Vorschein kommen. Es konnte zugleich, über die Motivation der Beteiligung, die Möglichkeit eröffnet werden, in einen intensiveren Dialog mit den *Konzepten* zu treten, um die es ihm letztlich ging.<sup>79</sup>

Von einem Konzept und von seiner immanenten Dekonzeptualisierung ist nun in der Notiz »Possible« selbst die Rede.<sup>80</sup> – Eine mögliche Umschrift der Notiz könnte folgendermaßen aussehen:

75 Vgl. Stingelin 2002 [Anm. 67].

76 Zum ganzen Komplex von Autorisierung, Signatur und Beteiligung vgl. die beiden inzwischen in einem Band veröffentlichten Texte »Signatur Ereignis Kontext« und »Limited Inc a b c ...« von Jacques Derrida in ders.: Limited Inc. Wien 2001.

77 Vgl. Anm. 10.

78 Vgl. Anm. 24.

79 Vgl. hierzu Duchamp 1992 [Anm. 3], 77. Der konzeptionelle Zug in den Arbeiten Duchamps führte auch zu einer breiten Rezeption dieser Arbeiten in der Philosophie. Neben dem Buch von Thierry de Duve (de Duve 1993 [Anm. 71]) seien hier folgende Bücher erwähnt: Jean-François Lyotard: Die TRANSformatoren DUCHAMP. Stuttgart 1986; Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999, 108–189; Peter Foos: L'objet ambigu in Philosophie und Kunst. Valéry, Kant, Deleuze und Duchamp im platonischen Differential. Düsseldorf 1999, 199–266; Arthur C. Danto: Die philosophische Entmündigung der Kunst. München 1993, 35–38, 54–58.

80 Lektürevorschläge zu dieser Notiz finden sich bei Ottinger 2001 [Anm. 66], 26; Le Penven 2001 [Anm. 57], 29; Le Penven 2003 [Anm. 11], 151–156; Vanpeene 2001 [Anm. 29], 134; de Duve 1993 [Anm. 71], 161f.; Lyotard 1986 [Anm. 79], 18 und 73.

~~Le Possible~~

Possible .

La figuration d'un possible.

(pas comme contraire d'impossible.

ni comme relatif à probable

ni comme subordonné à vraisemblable).

le possible est seulement

un "mordant," physique + [genre vitriol]

brûlant toute esthétique ou callistique

Eine mögliche Übersetzung<sup>81</sup> ins Deutsche:~~Das Mögliche~~

Möglich .

Die Figuration eines Möglichen.

(nicht als entgegengesetzt zu unmöglich.

noch als bezogen auf glaubwürdig

noch als untergeordnet von wahrscheinlich).

das Mögliche ist nureine physische "Ätze," + [Genre Vitriol]

die jede Ästhetik oder Kallistik versengt

Obwohl Duchamp die Notiz nicht in die *Grüne Schachtel* aufnahm, so kann man doch davon ausgehen, daß auch sie in einem Bezug zu den Vorarbeiten und Überlegungen zum *Großen Glas* steht.<sup>82</sup> Duchamp erwog im Zuge dieser Vorarbeiten und Überlegungen, das (künftige) Glas mit einer ätzenden Flüssigkeit zu behandeln, um die gegebenenfalls auf dem Glas aufzutragenden Farben vor Oxydation zu schützen. Erste Experimente auf Spiegelglas hielten ihn jedoch wegen der beißenden Dämpfe davon ab, diesen Plan weiterzuerfolgen.<sup>83</sup> Der Hinweis auf die »physische Ätze«

81 Die Übersetzung folgt weitgehend derjenigen von Serge Stauffer in Duchamp 1981 [Anm. 7], 110. Übersetzungen hier und im folgenden von SZ.

82 Vgl. Anm. 57.

83 »Ich kaufte Paraffin zum Abdecken, damit die Säure nur dort das Glas angriff, wo ich es wollte, und zwei oder drei Monate lang kämpfte ich damit, doch es verursachte einen derartigen Dreck, plus die Gefahr, diese Dämpfe einzuatmen, daß ich aufgab. Es war wirklich gefährlich. Doch das Glas behielt ich.« Duchamp im Gespräch mit Calvin Tomkins von 1965, zitiert nach Tomkins 1999 [Anm. 3], 164 (vgl. auch Duchamp 1992

könnte also in diesem Zusammenhang zu verstehen sein. Die Notiz wäre dann in ihrem Bezug zu einem schließlich gescheiterten (und damit gewissermaßen im Modus des Möglichen verbliebenen) Versuch zu lesen.

Genau genommen deutet der Hinweis auf das gescheiterte Experiment aber nur einmal mehr darauf hin, daß auch jene Notizen Duchamps, die in einem erkennbaren Bezug zum *Großen Glas* stehen, nicht einfach nach dem Muster von Plan und Ausführung mit dem im *Großen Glas* schließlich Realisierten verquickt werden können. Die Notizen skizzieren und eröffnen einen eigenen Spielraum von Rezeptionsmöglichkeiten und vornehmlich sogar, wie im Falle von »Possible«, einen Spielraum, der sich weit eher aus dem erschließt, was sich im Zuge der Anfertigung des Glases *nicht* verwirklichen ließ, als aus dem, was sich im Glas schließlich dokumentiert hat. In diese Richtung zielen denn auch die Hinweise im unteren Teil der Notiz, wonach das Mögliche gerade im Modus der Zerstörung am Werk ist: Es versengt, so heißt es, eine jede »Ästhetik oder Kallistik«. Letzere, die »Kallistik«, ist ein Begriff, der zu Duchamps Zeit bereits aus der Mode war, der aber – stärker noch als die Ästhetik, die im Prinzip die sinnliche Wahrnehmung in ihrer Vielfalt umfassen sollte – eine Privilegierung des Schönen impliziert. Serge Stauffer hört in der »Kallistik« zudem eine Vermischung von »Kalligraphie« und »Ballistik« (die Lehre von der Schußbahn) mit, so daß man sagen könnte, daß das Mögliche auch jeden Versuch versengt, schön (und mit einem bestimmten Ziel vielleicht) zu schreiben.

Zunächst aber wäre dann zu beachten, daß die »-graphie« (und damit die Schrift) im Wort »Kallistik« gerade gekappt ist und somit (über die Betonung des Schönen im übriggebliebenen »Kalli-«) der negative Bezug zu einem (weniger griechisch als romantisch) bestimmten Begriff der zuvor genannten »Ästhetik« noch verstärkt wird. Wenn die ätzende Flüssigkeit als »das Mögliche« eine jede »Ästhetik oder Kallistik« versengt, dann ist damit zunächst einmal gesagt, daß »das Mögliche« ein bestimmtes Konzept von Schönheit angreift. Es läuft ihm zuwider, verhindert, daß etwas weiter-

[Anm. 3], 181). Obwohl Duchamp schon 1913 (also im Jahr, in dem er »Possible« schreibt) auf die Idee mit der Säure kommt, macht er den Versuch erst 1914. Sollten die Datierungen – zum einen der Notiz, zum anderen des Versuchs – stimmen, so kann die Notiz nicht als Reaktion auf den gescheiterten Versuch gelesen werden. Die Tatsache, daß Duchamp die Notiz aufbewahrte, könnte hingegen sehr wohl mit dem gescheiterten Versuch in Verbindung gebracht werden. Möglich wäre auch, daß Duchamp die Notiz vordatierte und ihr somit nachträglich einen prophetischen Charakter verlieh. Didier Ottinger vermutet einen Zusammenhang zwischen der Ätze und Duchamps Überlegungen zur vierten Dimension (vgl. Anm. 52), die in der dritten eine Spur hinterlasse (vgl. Ottinger 2001 [Anm. 66], 26; auch Lyotard 1986 [Anm. 79], 73).

hin als etwas ›Schönes‹ wahrgenommen werden kann oder soll. Eben dieses (unschöne) Etwas aber könnte als die »Figuration eines Möglichen« aufgefaßt werden, von dem die Notiz im oberen Teil handelt. »Figuration« heißt im Französischen vor allem ›bildliche Darstellung‹. Die Konnotationen des Wortes »Figuration« reichen aber, vor allem über die in diesem Wort enthaltene ›Figur‹,<sup>84</sup> weiter. In einem sehr allgemeinen Sinne und in einem ersten Anlauf könnte man sagen, daß sich das im unteren Teil der Notiz präzierte »Mögliche« in der »Figuration« zeigt, daß es *Gestalt* gewinnt und zwar so, daß die Zerstörung *an* der Gestalt sichtbar oder bemerkbar wird. Die Gestalt wäre dann die Spur, die das »Mögliche« hinterlassen hätte. Die »Figuration« wäre die Gestalt, die aus dem Möglichen resultierte und zwar so, daß sie nicht mehr als *schöne* Figur wahrgenommen werden kann.

Die »Figuration« kann aber auch das *Geschehen* selbst anzeigen, das – vermöge des Möglichen – zur Gestalt hinführt: zu dem, was vom »Möglichen«, als Flüssigkeit aufgefaßt, übrigbleibt. In beiden Fällen wäre das »Mögliche« das Motiv, das die Zerstörung vorantreibt oder veranlaßt und zwar so, daß von dieser Zerstörung etwas übrigbleibt, von dem her sich erst ein Rückschluß aufs »Mögliche« gewinnen läßt. Das »Mögliche« selbst wäre verflossen. Aber es hätte sich in der »Figuration« als verflossenes und vergangenes dokumentiert: in seinem Entzug. Es hätte sich so dokumentiert, wie das verbrennende Feuer sich in der Asche dokumentiert. In der »Figuration« wäre das Übriggebliebene zum *Zeichen* des »Möglichen« geworden. Zum Zeichen eines einst flüssigen, dann aber verflossenen oder, wer weiß, verhärteten »Möglichen«. Es wäre zum Indiz des »Möglichen« geworden, deutete dadurch aber nicht nur einen Bezug zu einem *vergangenen* Möglichen an. Es würde zugleich zum Exempel eines auch *künftig* oder *anderswo* Möglichen. Der Verweis auf ein künftig oder anderswo Mögliches wird auch dadurch nahegelegt, daß das »Mögliche« im Wortverbund der »Figuration eines Möglichen« auch als *Ergebnis* der »Figuration« gelesen werden kann. In einem zweiten Anlauf wird man deshalb die »Figuration eines Möglichen« so auszulegen haben, daß das in diesem Wortverbund genannte »Mögliche« (grammatikalisch) nicht mehr als Subjekt des Gesagten, sondern als dessen Objekt aufgefaßt wird. Die »Figuration« als

84 Achtet man auf die ausgerissene Form, die auch in den Faksimiles nachgebildet ist, dann wird man vielleicht das Profil eines mit Wörtern gefüllten, etwas eckigen Kopfes erkennen, dessen Gesicht (frz. figure), die Nase zeigt es an, nach rechts schaut. Diese Beobachtung wäre zu verbinden mit dem gerissenen *Self-Portrait in a Profile*, das Duchamp 1958 (also im Jahr des typographischen Erstdrucks von »Possible«) veröffentlicht (vgl. Schwarz 2000 [Anm. 3], 811f., 815, 817 und 827; Tomkins 1999 [Anm. 3], 469).



Geschehen oder als Gestalt wäre dann als *Präfiguration* in Richtung auf ein künftig oder anderswo Mögliches zu lesen.

Beide Verständnismöglichkeiten läßt die »Figuration eines Möglichen« (auch im Französischen) zu. Sie wird dadurch selbst als Defiguration (als Artikulation einer Verhinderung) der Möglichkeit lesbar, des »Möglichen« habhaft zu werden, über es verfügen zu können. So gesehen artikuliert die »Figuration eines Möglichen« aber nur noch einmal auf eine andere Weise den Prozeß, der sich am unteren Teil der Notiz bereits erörtern ließ. Das »Mögliche« zeigt sich in der Unmöglichkeit, es simultan zu erfassen, um es für einen bestimmten Zweck, für eine bestimmte Wirklichkeit in Anspruch zu nehmen. Eben deshalb steht es auch, worauf der erste Hinweis in der Klammer aufmerksam macht, nicht einfach in einem Gegensatz zum Unmöglichen. Die Hinweise in der Klammer sind allesamt unter dem Gesichtspunkt einer Weigerung zu lesen, zu einer Definition des »Möglichen« zu gelangen. Diese Weigerung konkretisiert sich in jedem der Hinweise in einer Verneinung, die zudem jedesmal mit einem »als« oder »wie« (»comme«) in Verbindung steht: Partikeln der Vergleichbarkeit, Identifizierbarkeit, Erkennbarkeit schlechthin. Die mittleren Adjektive (oder adjektivisch verwendeten Partizipien) wiederum zeigen (ihrerseits auf ein entsprechendes Adjektiv bezogen) an, daß das »Mögliche« weder unter dem Gesichtspunkt des Gegensatzes (zum Unmöglichen), noch unter jenem der Relation (zum Glaubwürdigen), noch unter jenem der Ordnung und Unterordnung (unter ein Wahrscheinliches) zu fassen ist.

Die Klammerhinweise lassen sich also im wesentlichen als Weigerung lesen, zu einer Definition des Möglichen zu kommen. Es könnte sein, daß Duchamp zuerst zu einer solchen Definition ansetzen wollte. »~~Das Mögliche~~«: so nämlich beginnt, kaum lesbar, die Notiz.<sup>85</sup> Die in der Wortschöpfung »callistique«, dem letzten Wort der Notiz, gleichsam gelöschte und durch »-stique« überschriebene »-graphie« findet an diesem anderen Ende der Notiz, an ihrem Anfang, eine Art Entsprechung in dieser Überschrift »~~Das Mögliche~~«. In ihr nun aber ist das Programm zum Folgenden aus einem möglichen Bezug zur Schrift und zum Schreiben heraus formuliert.<sup>86</sup> Es findet sich in ihr sogar, durchgestrichen wie alles andere an dieser

85 Konsequenter wäre demnach, »Le Possible«/ »Das Mögliche« als Titel der Notiz anzusehen.

86 Der Bezug zwischen inaktueller Möglichkeit und Schrift findet sich in ganz anderem, doch übertragbarem Zusammenhang erörtert in Giorgio Agamben: *Pardes. Die Schrift der Potenz*. In: Michael Wetzell, Jean-Michel Rabaté (Hrsg.): *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*. Berlin 1993, 3-17 und ders.: *Bartleby oder die Kontingenz /*

Stelle, ein kalligraphisches Element, das im nachfolgenden Wort »Mögliches« (»Possible«) dann noch einmal wiederholt wird: ein besonders gestaltetes »P«, das aber, so scheint es fast (zusammen mit den weiteren Buchstaben, die zu tief nach unten rutschten) mißglückte.

Wenn das »Mögliche« darin besteht, eine »jede Ästhetik oder Kallistik« zu versengen, und wenn man daraus dann doch, wie oben angedeutet, den Schluß ziehen möchte, das »Mögliche« vereitle auch das Projekt, schön (und mit einem bestimmten Ziel vielleicht) zu schreiben, dann gewinnt dies aufgrund des Gesagten noch einmal eine eigene Dynamik. Die »Figuration eines Möglichen« und die folgenden Worte wären dann nämlich als Kommentare zu dieser ersten Streichung zu lesen. Und die gestrichene Stelle wäre als eben jene zerstörte Figur zu lesen, an der sich – im Medium der Tinte – »das Mögliche« zugleich entzogen wie in seinem Entzug dokumentiert hätte. Die zum Schluß der Notiz genannte ätzende Flüssigkeit »Genre Vitriol« wäre demnach auch in ihrem fließenden Übergang zur Tinte zu lesen, mit der diese Notiz geschrieben wurde.<sup>87</sup> Sollte sich künftig heraus-

Die absolute Immanenz. Berlin 1998, 7-75. Die beiden Texte entfalten einige unentschiedene Momente im Aristotelischen Möglichkeits-/ Wirklichkeitsdenken, deren Bezug zur Schrift und zum Schreiben auch aus der Notiz »~~Le Possible~~/ »~~Das Mögliche~~« entfaltet werden könnte.

87 Sowohl im Falle der Tinte als auch im Falle der Ätze wäre »das Mögliche« als physisch (und als flüssig) aufgefaßt. In einer anderen Notiz aus dem Jahr 1913 stehen folgende Worte: »Le Possible sans le moindre grain d'éthique d'esthétique et de métaphysique – / Le Possible physique? oui mais quel Possible physique. hypophysique plutôt.« (Duchamp 1999 [Anm. 11], 51 – »Das Mögliche ohne das geringste Korn von Ethik, Ästhetik oder Metaphysik – / Das physische Mögliche? ja aber welches physische Mögliche? eher hypophysisch.«). Die Worte belegen, daß Duchamp »das Mögliche« zwar der Metaphysik (und mit ihr der Ethik und Ästhetik) entziehen möchte, mit einer Anbindung ans Physische für ihn die Alternative aber noch nicht gegeben ist, weil der Status des Physischen selbst in Frage steht. Während die Destatuierung des Physischen in dieser Notiz den vorsichtigen Hinweis auf den hypophysischen Charakter des Möglichen motiviert, zeigt sich diese Destatuierung in der Notiz »~~Le Possible~~/ »~~Das Mögliche~~« in der Verflüssigung und zudem darin, daß das Physische (und mit ihm jeder ästhetische oder ethische Begriff davon) angegriffen wird. Es ist weniger, geringer als das Physische. Es entzieht sich ihm und somit eben auch, um es von »~~Le Possible~~/ »~~Das Mögliche~~« her zu deuten, der »Figuration« im Sinne einer begreifbaren Figur, Gestalt, Darstellung. Es bleibt ungefähr. Zum »Ungefähr des ›immer noch Möglichen‹« vgl. auch Duchamp 1981 [Anm. 7], 98, frz. Duchamp 1994 [Anm. 11], 55. Was das »eher« Hypophysische angeht, so wäre auch zu denken an Transformationsprozesse an der Hirnanhangsdrüse (Hypophyse). Über das Motiv des Geringeren gewinnt das Mögliche aber vor allem auch einen Bezug zu Duchamps späterem Konzept des »infra-mince« (»infra-gering«, »infra-dünn«; vgl. Anm. 30). In einer anderen, späteren Notiz steht ganz in diesem Sinne, zudem in einer deutlichen Affinität zu Duchamps Überlegungen zu den *Ready-mades* (vgl. Anm. 68 und 71): »La possibilité de plusieurs tubes de devenir un Seurat est l'explication concrète du possible comme infra mince. / Le possible impliquant le devenir – le passage de

stellen, daß diese Notiz mit Eisengallustinte geschrieben wurde, und sollte sich herausstellen, daß diese Notiz von Tintenfraß befallen wird (der sich aufgrund der Grundsubstanz Vitriol in Eisengallustinten einstellt) dann bekäme der Hinweis auf die Ätze noch einmal eine neue Brisanz.<sup>88</sup>

Inzwischen hat man sich mit der Beobachtung zu begnügen, daß die Zerstörung in dieser Notiz auch so schon am Werk ist. Wenn man das (gestrichene) Geschriebene als Kommentar zur Streichung lesen will, dann könnte man sagen, daß die Notiz auf den Umstand eingeht, daß es zwischen einer Absicht und ihrer Verwirklichung so etwas wie eine Intervention des Möglichen geben kann, die eine Verwirklichung der Absicht verhindert. Es bleibt ein Rest und nur dieser Rest bleibt auch. Dieser Rest aber böte als »Figuration eines Möglichen« zugleich die Gelegenheit, *an* ihm weiterzuarbeiten, um sich von ihm, im Modus der Verzögerung, vielleicht auf neue Ideen bringen zu lassen. Duchamp hat fünfundvierzig Jahre damit gewartet, bis er diese Notiz zum ersten Mal veröffentlichte oder veröffentlichen ließ. Und er hat die Veröffentlichungen dieser Notiz bis hin zum Original so eingefädelt, daß er ihr einen ganz eigenen Spielraum von Rezeptionsmöglichkeiten eröffnete, den er selbst mitgestaltete. Es war von ihnen die Rede. Was ihm die Notiz selbst bedeutete, kann man nicht wissen. Doch in all dem, was er mit ihr anstellte, trat er nicht nur selbst in einen Bezug zu dem, was in dieser Notiz vom »Möglichen« übrigblieb. Er hielt diesen Bezug auch so offen, daß die Notiz im Kontext seiner anderen Notizen als Fremdkörper bestehen blieb: als Fremdkörper, an dem auch andere weiterarbeiten konnten. – In dem, »was der Künstler zu tun *wähnt*«, gab Duchamp in einem Interview zu bedenken, »bleibt etwas übrig, das von dem, was er beabsichtigte, völlig unabhängig ist, und dieses Etwas wird von der Gesellschaft erfaßt, wenn er Glück hat.«<sup>89</sup>

*l'un à l'autre a lieu dans l'infra mince. / allégorie sur l' 'oubli'«* (Duchamp 1999 [Anm. 11], 21 – »Das Mögliche ist ein Infra-Dünn. / Die Möglichkeit verschiedener Farbtuben, ein Seurat zu werden, ist die konkrete Entfaltung des Möglichen als Infra-Dünn. / Das die Zukunft implizierende Mögliche – die Passage vom einen zum andern hat statt im Infra-Dünn. / Allegorie aufs »Vergessene«). *Figuration/ Allegorie: Alteration des Möglichen.* – Passage des Möglichen, das im Übergang vergessen geht und nur noch, verändert, in seiner *Figuration/ Allegorie* bestehen bleibt.

<sup>88</sup> Eisengallustinten waren bis ins 20. Jahrhundert hinein gebräuchlich. Ihre Grundsubstanzen sind Galle, Vitriol, Gummi arabicum und Wasser. Zum Phänomen des Tintenfraßes vgl. Gerhard Banik, Hartmut Weber (Hrsg.): *Tintenfraßschäden und ihre Behandlung*. Stuttgart 1999.

<sup>89</sup> Duchamp im Gespräch mit Calvin Tomkins von 1965, zitiert nach Duchamp 1992 [Anm. 3], 179. Vgl. auch die entsprechenden Passagen in Duchamps »Der kreative Akt« (vgl. Anm. 10): »Wenn ich also im folgenden auf einen »Kunst-Koeffizienten« hinweise,

## Bildnachweis:

Abb. 1: Die *Grüne Schachtel*, 1934 (Exemplar aus *The Menil Collection*, Houston) © Succession Marcel Duchamp, 2005, ADAGP, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 2: Typographischer Erstdruck von »Possible«, 1958 (die drei mittleren Doppelseiten, signiertes und gewidmetes Exemplar des *Centre Pompidou*, Paris) © Succession Marcel Duchamp, 2005, ADAGP, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 3: Faksimile von »Possible«, 1959 (signiertes Exemplar der *Staatgalerie Stuttgart*) © Succession Marcel Duchamp, 2005, ADAGP, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 4: Original »Possible«, 1913 (*Centre Pompidou*, Paris) © Succession Marcel Duchamp, 2005, ADAGP, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn

darf es als sicher gelten, daß ich mich nicht nur auf die große Kunst beziehe, sondern daß ich versuche, den subjektiven Mechanismus zu beschreiben, welcher Kunst im Rohzustand – à l'état brut –, sei sie nun schlecht, gut oder indifferent, zur Entstehung bringt. / Beim kreativen Akt gelangt der Künstler von der Absicht zur Verwirklichung durch eine Kette völlig subjektiver Reaktionen. Sein Kampf um die Verwirklichung ist eine Serie von Bemühungen, Leiden, Befriedigungen, Verzichten, Entscheidungen, die, zumindest auf der ästhetischen Ebene, [...] nicht völlig bewußt sein können und [auch nicht] bewußt sein müssen. / Das Resultat dieses Kampfes ist ein Unterschied zwischen der Absicht und ihrer Verwirklichung, ein Unterschied, dessen der Künstler sich nicht inne wird. / Folglich fehlt ein Glied in der Reaktionskette, die den kreativen Akt begleitet. Dieses Loch, das die Unfähigkeit des Künstlers darstellt, seine Absicht voll auszudrücken, – dieser Unterschied zwischen dem, was er zu verwirklichen beabsichtigte, und was er tatsächlich verwirklichte, ist der im Werk enthaltene persönliche ›Kunst-Koeffizient‹.« Zitiert nach Tomkins 1999 [Anm. 3], 573.