

Patricia Bethlen

MARCEL DUCHAMP UND DIE ALTEN MEISTER

Zu den Vorbildern
des radikalen Kunsterneuerers



[transcript] Image

Patricia Bethlen
Marcel Duchamp und die Alten Meister

Für Dres. Ursula und Werner Dick

Patricia Bethlen (geb. Dick) studierte Kunstgeschichte, katholische Theologie und Denkmalpflege an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und promovierte an der Universität Kassel. Sie absolvierte ein wissenschaftliches Volontariat an den Staatlichen Schlössern, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern im Marcel Duchamp-Forschungszentrum und dem Kupferstichkabinett in Schwerin. Dort war sie Co-Kuratorin der Ausstellung »Marcel Duchamp: Das Unmögliche sehen«.

Patricia Bethlen

Marcel Duchamp und die Alten Meister

Zu den Vorbildern des radikalen Kunsterneuerers

[transcript]

Diese Publikation wurde unter meinem Geburtsnamen Patricia Dick mit dem Titel »Altmeisterliche Rezeptionen im Werk von Marcel Duchamp« an der Universität Kassel im Fachbereich Kunstwissenschaft eingereicht und angenommen. Die Disputation fand am 15. Januar 2019 statt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919/1965, Bleistift und weiße Gouache auf farbigem Druck des Gemäldes *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci, Inv.-Nr. 18320 Gr, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Fotografie: Thomas Häntzschel, Frank Hormann, Fotoagentur *nordlicht*,
© Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5366-3

PDF-ISBN 978-3-8394-5366-7

<https://doi.org/10.14361/9783839453667>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

| | |
|--|----|
| Vorwort | 7 |
| 1. Einleitung: Duchamp und die Dimension der Vergangenheit | 9 |
| 1.1. Begriffsdefinitionen | 13 |
| 1.2. Methode und Forschungsstand | 16 |
| 2. Duchamp als Rezeptionist | 27 |
| 2.1. PODE BAL = DUCHAMP – Eine Rezeptionsformel | 27 |
| 2.2. Das »ästhetische Echo« und die Kunst der »grauen Materie« | 33 |
| 2.3. Altmeisterliche Rezeptionen der Avantgarde und museale Positionen im 19. und 20. Jahrhundert | 38 |
| 2.3.1. Arnold Böcklin | 38 |
| 2.3.2. Otto Dix | 41 |
| 2.3.3. Pablo Picasso | 43 |
| 2.3.4. Die Ausstellung Fantastic Art, Dada, Surrealism 1936 | 45 |
| 2.4. El Greco – Wiedergeburt des Manierismus | 49 |
| 2.5. <i>Einen Rembrandt als Bügelbrett verwenden</i> | 54 |
| 2.6. Die Duchamp-Sammlung Arensberg – Ein zusammenhängendes, organisches System | 61 |
| 3. Vom Leben eines Werkes – Rezeptionen nach Hans Baldung Grien im Hauptwerk: <i>Das Große Glas</i> | 65 |
| 3.1. Lebensalter-Darstellungen | 65 |
| 3.2. Emanation – Transformierter Ausfluss der Kunst | 70 |
| 3.3. Arcimboldeske – Plastisch gewordenes, essbares Objekt | 80 |
| 3.4. Der Almanach <i>Der Blaue Reiter</i> | 86 |
| 3.5. <i>Das Große Glas</i> | 89 |
| 3.6. Die Pferdeserie Hans Baldung Griens – Ein Ideen-Modell | 93 |
| 3.6.1. Das Pferde-Motiv – Entwicklungen bei Dürer, Baldung und Duchamp | 97 |

| | |
|---|-----|
| 3.6.2. Die Pferdeserie von Hans Baldung Grien im Spiegel der deutschen Kunstliteratur zu Beginn des 20. Jahrhunderts | 101 |
| 3.7. Schöpfungsmetaphern | 102 |
| 3.8. Schöpfungsmetaphern im <i>Großen Glas</i> | 107 |
| 3.9. Momente der Statik und der Bewegung | 118 |
| 3.10. <i>Die Grüne Schachtel</i> | 122 |
| 3.11. Glas als (Hinter-)Grund | 124 |
| 3.12. <i>Der behexte Stallknecht</i> als ein <i>Theatrum mundi</i> | 129 |
| 3.13. <i>Der Kamm</i> – Ein Baldung-Zitat | 140 |
| 4. Ein Hexenblatt Baldungs als Grundlage für <i>Étant donnés</i> | 143 |
| 4.1. <i>Maschine-onaniste</i> | 143 |
| 4.2. Grundformen | 155 |
| 4.3. Baldungs Adam und Eva im Katalog <i>First Paper of Surrealism 1942</i> | 162 |
| 4.4. Grafische Serie zu <i>Étant donnés</i> – Umrisszeichnungen | 164 |
| 4.5. Der Arm aus <i>Étant donnés</i> – Eine Motiv-Transformation | 170 |
| 4.6. <i>Dem gebrochenen Arm voraus</i> | 178 |
| 4.7. Exkurs: Tizians <i>Himmlische und irdische Liebe</i> | 183 |
| 4.8. Lichtinszenierungen | 186 |
| 4.9. Das <i>Sintflut</i> -Bild Baldungs | 191 |
| 5. Albrecht Dürer-Rezeptionen | 207 |
| 5.1. Duchamp als »Nachschöpfer« – Erstellung einer Ahnengalerie | 207 |
| 5.2. Duchamps Aneignung methodischer Vervielfältigung und Vergrößerungsverfahren – Konzeptuelles Rezeptionsverfahren | 215 |
| 5.3. »As Stupid as a painter« | 222 |
| 5.4. Der Wasserhahn – Ein Dürer Zitat | 224 |
| 5.5. <i>Die Melancholia I</i> – Synthese von Psychologisierung und Genialität eines Künstlerindividuums | 230 |
| 6. Übernahmen aus dem Werk von Lucas Cranach dem Älteren | 237 |
| 6.1. Duchamp als Adam | 237 |
| 6.2. Die Kunsthaut – Materielle Weiterformung traditioneller Farbschichtung | 244 |
| 6.3. Schaumgeburten | 250 |
| 6.4. Die Nymphen-Darstellung – Sensueller Einsatz der Hand | 253 |
| 7. Leonardo da Vinci – Das zweite, weiblich-reproduktive Element im Künstler und vom interagierenden Kunstwerk | 259 |
| 7.1. <i>L.H.O.O.Q.</i> | 259 |
| 7.2. <i>Rose Sélavy</i> – Duchamps weibliches Alter Ego | 272 |
| 7.3. Das vermeintlich beschießende Kunstwerk | 275 |
| 8. Resümee | 281 |
| 9. Anhänge | 295 |

Vorwort

Jeder Künstler steht in Beziehung zu seinen Vorgängern, zu all jenen Künstlern der Vergangenheit oder der eigenen Zeit, die ihn zwangsläufig beeinflussen und durch die er – bewusst oder unbewusst – geprägt wird.

In dieser Arbeit wird untersucht und nachgewiesen, welche altmeisterlichen Werke und Künstler inspirierend auf den Konzeptkünstler Marcel Duchamp gewirkt haben, und gefragt, welche Motive und Ideen daraus in seine Arbeiten eingeflossen sein könnten. Tatsächlich war Marcel Duchamp stets bemüht, den Eindruck zu stärken, ab den 1920er Jahren mit der Malerei, dem klassischen Medium der Kunst, abgeschlossen zu haben, zugleich behauptete er, sich von jeglichem Einfluss der Vergangenheit losgesagt zu haben. Duchamp hinterlässt jedoch sowohl sichtbare als auch unsichtbare inhaltliche altmeisterliche Spuren in seinem Werk. Diese Spuren greift die vorliegende Arbeit auf, reflektiert sie und untersucht sie unter dem Aspekt der altmeisterlichen Rezeption.

Die Bezugnahme auf die Kunst der Alten Meister besitzt kein Alleinstellungsmerkmal im 20. Jahrhundert, sondern lässt sich bei vielen Künstlern, beispielsweise den Surrealisten, wiederfinden, oder auch im Hauptwerk Pablo Picassos: *Guernica* (1937). Dieser Umstand stützt die anfängliche These, dass auch der moderne »Bilderstürmer« Marcel Duchamp in seiner Kunst Vorbildnahmen aus der Kunst offensichtlich zu verbergen suchte. Die Vermutung der Existenz altmeisterlicher Rezeptionen im Werk von Marcel Duchamp zeigt eine wichtige Forschungsaufgabe auf, für welche die vorliegende Dissertation Grundlagenarbeit leistet.

Herzlich möchte ich mich bei allen bedanken, die zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben: bei denjenigen, die mir durch das Gewähren großer Freiheit überhaupt erst die Grundlage für die Anfertigung der Arbeit bereiteten und ihre Umsetzung begünstigten sowie mit Vertrauen das Projekt verfolgt und mich im Arbeitsprozess durch konstruktive Kritik und Anregungen gestützt haben. Insbesondere möchte ich Prof. Dr. Kai-Uwe Hemken aus dem Fachbereich Kunstwissenschaft an der Universität Kassel, dem Betreuer dieser Arbeit, von ganzem Herzen meinen Dank aussprechen: für die inspirierenden Gespräche, die Ermutigung und Anteilnahme bei der Entstehung der Arbeit. Ebenso bedanke ich mich ausdrücklich bei Prof. Dr. Alexis Joachimides für die bereitwillige Unterstützung und Betreuung der Dissertation als Gutachter. Des Weiteren danke ich Prof. Dr. Daniel Hess und Dr. Caroline Feulner für die fachlichen Anregungen,

dem Marcel Duchamp-Forschungszentrum in Schwerin, im Besonderen Dr. Kornelia Röder und Dr. Gerhard Graulich von den Staatlichen Schlössern, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern für ihre Unterstützung. Dr. Andrea Mesecke danke ich für die Mitwirkung bei der redaktionellen Durchsicht des Manuskripts.

Mein tiefster Dank gilt meiner Familie.

Schwerin, im Dezember 2019

1. Einleitung: Duchamp und die Dimension der Vergangenheit

Marcel Duchamp (1887–1968) wird wie kein anderer Künstler der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Innovation und einem visionären Gespür für wegweisende Inhalte und Werke von außerordentlicher geistiger Aussagekraft verbunden. Diese allgemein vorherrschende Meinung gegenüber seinem Œuvre postuliert Duchamp unter anderem selbst, indem er sein Werk in revolutionärer und radikaler Haltung von der Malerei abtrennt und sich neuen Materialien und Ausdrucksarten zuwendet. Er vollzieht die Öffnung seiner Kunst durch die Schöpfung neuer Gattungsformen: Objektarbeit, Installationen und Readymades. Auf diese Weise führt er den Kunstdiskurs weg von den traditionellen Ausdrucksformen und Auffassungen der bildenden Kunst hin zu seiner abstrakten Konzeptkunst. Tatsächlich aber leitet Duchamp sein Frühwerk mithilfe klassischer Gemälde, Zeichnungen und Karikaturen ein. Mit der radikalen Abwendung von der Malerei ab 1918 geht einher, dass Duchamp aktiv keine Malerei mehr produziert. Das bedeutet aber nicht, dass sich Duchamp auf theoretischer Ebene nicht weiter mit ihr auseinandersetzt – so die Annahme, welche die Arbeit verfolgt. Entgegen seiner offiziell bekundeten Abkehr von der Malerei lässt sich, wie die vorliegende Analyse aufzeigen möchte, seine genaue Beobachtung von Farbe, Material, Grundformen und Werkaufbau deutlich sichtbar innerhalb seines Werkes nachvollziehen. Seine Arbeiten schließen an die traditionelle Malerei und Grafik der italienischen und deutschen Renaissance wie auch an den Manierismus an. Der Bruch mit der klassischen Malerei ist für Duchamp notwendig, um traditionelle Abläufe, das heißt kunstgeschichtliche Entwicklungen geistig besser durchdringen zu können, indem er sich diesen gegenüber subversiv verhält und sich von ihnen abwendet, um so neue Formen für sich zu entwickeln. Auf diese Weise behält er sich die große Freiheit vor, auch nach den Maßstäben des Kunstmarktes einen individuellen Umgang zu finden. Der Bruch ist außerdem für ihn erforderlich, weil er prozess- und entwicklungsimmanente Automatismen in der Kunstgeschichte sichtbar machen möchte. Mit dieser Zäsur positioniert sich Duchamp durch die Verwendung von Readymades und Installationen selbst als Höhepunkt einer neuen Prozessualität der Objektkunst. Er knüpft an die Entwicklung des »vergangenen« Mediums der Malerei geradezu an und verbindet diese, traditionellen Maßstäben

der Kunstgeschichte folgend, mit seinem Werk, wie die vorliegende Arbeit aufzeigen wird. Auch wenn es sich bei den Ausgangsmaterialien für die Readymades wiederholt um käuflich erwerbbar und vervielfältigbare Gebrauchsgegenstände handelt, ist die Wahl dieser Art von Medium ein entscheidender Kunstgriff in seinem Werk.

Überblickt man die bisherige wissenschaftliche Literatur zu Duchamp, lässt sich feststellen, dass das Thema der altmeisterlichen Rezeptionen bis dato noch nicht umfassend behandelt wurde. Duchamp verfügt aber, so die Hypothese dieser Arbeit, über profunde Kenntnisse der vergangenen Stile und spaltet die zyklische, theoretische Evolution der Kunst und seine aus der Kunst stammenden Ahnen nicht von seinem eigenen Werk ab. Duchamp unterlegt sein Werk tiefgründig und spielerisch durch die Kombination seiner Werkproduktion mit den Adaptionen von altmeisterlichen Rezeptionen: Er setzt sich selbst als ein vermittelndes Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft ein.

Duchamp ist geprägt von der klassischen praktischen und traditionellen akademischen Lehre, die er an der renommierten französischen Académie Julian erfährt. Sie bestand wohl aus einer obligatorischen kunsttheoretischen Ausbildung und der Schulung im Kopieren von Gemälden, was Duchamp auch anfänglich noch selbst pflegt, so der Künstler zu seinem Münchner Aufenthalt 1912: »Ich malte, und ich ging jeden Tag in die [Alte] Pinakothek [...].« Der Anspruch an eine solide handwerkliche Grundbildung erstreckt sich auch auf seine erste Ausbildung mit 18 Jahren, in deren Rahmen er in Rouen den Beruf eines »Kunstarbeiters« oder genauer: Druckgrafikers erlernt.¹ 1912/13 schreibt er sich kurzzeitig an der Hochschule *École nationale des chartes* in Paris ein, um sich als Bibliothekar und Archivar ausbilden zu lassen und um über Literatur und Reproduktionen verfügen zu können und gleichzeitig einen kleinen Verdienst zu erhalten.² 1913–1915 ist er als Bibliothekar in der *Bibliothèque Sainte-Geneviève* in Paris tätig, die über einen umfangreichen alten Buchbestand verfügt. Duchamp als buchaffiner Künstler hat sich hier – so kann angenommen werden – unter anderem umfangreiches Wissen über die Kunstgeschichte angeeignet.³ Vor diesem Hintergrund wird vermutet, dass er sich mit dem druckgrafischen Werk der Alten Meister in den grafischen Sammlungen der europäischen Städte intensiv beschäftigte, die er, so die Annahme, ab 1912 besucht. Er studiert die Originale, schult sich aber auch an schlichten Reproduktionen, welche er in der Kunstliteratur findet. Seine Schaulust und der Drang zur eigenen Bildung in der Kunst, so wird in der Arbeit hypothetisch vorausgesetzt, sind die Ursache der Beschäftigung mit der altmeisterlichen Kunst, welche sich dann in seinen Arbei-

1 Vgl. LEBEL 1962, S. 11; VON BEYME 2005, S. 55; RADZIEWSKY 1993, (S. 45), S. 1.

2 Vgl. FRANKLIN, Paul B.: »Schluss mit der Malerei, such Dir einen Job«, Vortrag auf der Tagung *Renaissance der Moderne: Duchamp, Leonardo, Beuys*, 8.–9. September 2017 in dem Staatlichen Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow. Ab dem 4. November 1912 war Duchamp für ein Seminar »Bibliographie et service des bibliothèques« eingeschrieben.

3 Vgl. PEYRÉ/TOUSSAINT 2014, S. 18. Es war Duchamp somit möglich, diese für eigene Recherchen zu nutzen. Duchamp hatte Zugang zu Albrecht Dürers *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* von 1538, zu Salmon de Caus' *La Perspective avec la raison des ombres et miroirs* von 1612 und auch zu Schriften Leonardo da Vincis, ebenso zu zahlreichen antiken Philosophen wie beispielsweise Platon, welchen er in seinen Notizen zitiert.

ten widerspiegelt. Die Auseinandersetzung mit altmeisterlicher Kunst kann in dieser Arbeit für sein gesamtes Werk nachgezeichnet werden.

Die Bildung an der Kunst der Alten Meister verhilft Duchamp unter anderem zur Bewusstwerdung des eigenen Künstlercharakters. Das Studieren und Kopieren alter Kunst im Rahmen der akademischen Ausbildung führt zudem zur Inspiration und schließlich zur Erschaffung eines neuen, eigenen Kunstwerks. Duchamp, gefragt, wie sein künstlerischer Werdegang verlaufe, antwortet: »To answer this I have to go first backwards and then forwards. You see, at that time movement in art, motion in art, had never really been exploited [...]«. ⁴

Duchamp, ein humorvoller Bilderstürmer oder Ikonoklast, der die Malerei hinter sich lässt, nutzt einen »stillschweigend anerkannten Werkbegriff«, spricht kaum konkret über sein tatsächliches konzeptionelles Vorgehen und erstellt keine Kunsttheorie. Seine Aussagen bleiben weitestgehend kryptisch und widersprechen sich zu einem großen Teil. ⁵ Er äußert sich wenig zu seinen Rezeptionsvorlagen, setzt sie vielmehr adaptierend und konsequent fortlaufend in seinem Werkaufbau ein. Dabei beschäftigt er sich in den meisten Fällen punktuell mit ausgewählten Künstlern der Renaissance, der Frühen Neuzeit und des Manierismus, welche ihn wohl besonders inspirierten, wie auch mit deren Techniken, Ideen und Formen. ⁶ Das Schweigen sollte ihn wohl vor zu vielen Adaptionen seiner Künstlerkollegen schützen. So erklärt Salvador Dalí:

»...Als Duchamp begriffen hatte, dass er seine jungen Ideen in alle Winde verstreut hatte, bis ihm keine einzige mehr geblieben war, hat er äußerst aristokratisch auf dieses Spiel verzichtet und angekündigt, dass die anderen jungen Männer sich auf das Schauspiel der zeitgenössischen Kunst spezialisieren sollten, und er hat sich daran begeben, Schach zu spielen.« ⁷

Die taktisch verschleierte Rezeption seiner Werke kann unter anderem mit der Wahl der Motive, welche er rezipiert oder zitierend in sein Werk setzt, begründet werden. Sie sind Werken entnommen, welche er sich als Vorlagen wählt, die meist nicht vollkommen von der Wissenschaft erschlossen sind und viele Assoziationen in sich bergen. Oft sind es Werke, die nicht zu den »populärsten« der Alten Meister gehören, aufgenommen *L.H.O.O.Q.* (1919) (Abb. 121), welches ganz offensichtlich auf die *Mona Lisa* (beg. 1504) Leonardo da Vincis referenziert. Vielmehr handelt es sich bei den Kernstücken um unbekanntere Liebhaber-Blätter, Kenner- oder Sammler-Stücke wie die Hans Baldung Griens. Auf solche Arbeiten nimmt er Bezug für die Schaffung seines Hauptwerkes – *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass) / La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre) / Die Braut von ihren Junggesellen entblößt, sogar (Das Große Glas)*, 1915–1923, Philadelphia Museum of Art (Abb. 1) – und des großen Spätwerks – *Étant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage / Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas / Gegeben sei: 1. Der Wasserfall, 2. Das Leuchtgas*, 1946–1966, Philadelphia Museum of Art (Abb. 2).

4 ROBERT 1968, S. 1.

5 Vgl. MÜLLER 1987, S. 40.

6 Vgl. BOEHM, Gottfried: *Renaissance der Moderne: Leonardo, Beuys, Duchamp*, Tagung am 8.–9. September 2017 in dem Staatlichen Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow.

7 MUTHESIUS/RIEMENSCHNEIDER/NÉRET 1998, S. 173.

Oft geht es Duchamp um die thematische Erfassung der Künstlernatur hinter dem Werk. So stammt von ihm der Ausspruch: »Aber Kunst interessiert mich nicht. Mich interessieren Künstler.«⁸ Durchgängig ist jedoch erkennbar, dass Duchamp sich hinsichtlich seiner Vorbilder auf die Suche nach einer Inspirationsquelle macht, welche ihm wiederum zu neuen Beschäftigungsfeldern verhilft oder ihn amüsiert und aus welcher er versucht, etwas Eigenes zu kreieren: sie im Kern als gedankliche Basis einzusetzen, um letztlich die Quelle zu überschreiben. Duchamp: »Es war nicht die Idee eines Kunstwerkes, es war die Idee, dass es ausgewählt wurde, und es ist geheiligt, weil es ausgewählt wurde.«⁹ Ziel ist es, durch den Einschluss des Wesensfremden innerhalb der Rezeption integrative Modelle für die Schaffung neuer Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Nur verdeckt lassen sich in Duchamps Aussagen Hinweise auf sein rezipierendes Vorgehen erkennen; er bekennt sich sogar zum Kopieren. Duchamp 1953: »(The Large Glass) it was not an original work, it was copying an idea, execution, technical execution, like a pianist executes a piece of music that he has not composed. The same thing with that glass, it was a more execution of an idea.«¹⁰

Auch wenn Duchamps quantitativ vergleichbar kleines Œuvre durch ein Reproduktions- und Rezeptionssystem in der technischen Erstellung geprägt ist, in welchem sich Reproduktion, Replik, Multiple, Original und Kopie durchmischen, schweigen seine Quellen zu einer altmeisterlichen Rezeption weitestgehend, nur wenige Namen werden genannt. So äußert er sich zu Lukas Cranach dem Älteren (s. Kapitel VI) ebenso wie zu Arnold Böcklin, Rembrandt und El Greco (s. Kapitel II). Da durchgängig nur wenige Quellen auffindbar sind, liegt die Vermutung nahe, dass Duchamp nicht nur seine Werke, sondern auch seinen Nachlass filterte, um einer Erschließung und somit dem werkentschlüsselnden Diskurs entgegenzuwirken, indem er teils widersprüchliche Aussagen zu seinem Werk gab. Die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit setzen daher vergleichend bei visuellen Analysen, formalen Ideen und Techniken an und festigen die Ergebnisse vor dem Hintergrund der ikonografischen Traditionen von Malerei und Grafik vergangener Epochen.

In der vorliegenden Abhandlung wird auf folgende Alte Meister in Duchamps Werk (von Duchamp unterschiedlich gewichtet) eingegangen: Albrecht Dürer (1471–1528), Hans Baldung Grien (1484/85–1545), Lucas Cranach den Älteren (1472–1553), Leonardo da Vinci (1452–1519), Tizian (Tiziano Vecellio) (um 1488–1576), Giorgione (1478–1510), Giuseppe Arcimboldo (1526–1593), Rembrandt von Rijn (1606–1669), El Greco (1541–1614) und weiter aus dem 18. und 19. Jahrhundert Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867), Gustav Courbet (1819–1877), Auguste Rodin (1840–1917) und Arnold Böcklin (1827–1901).

8 SEITZ (1967), in: Stauffer 1992, S. 147.

9 DITTMAR 1993, o. S.

10 OHNE AUTOR: [*Copie Manuscript, Petit Robert I*], André Gervais, Pseudonymie, Alexina and Duchamp Papers, Writings, Unpublished, Restricted, Marcel Duchamp Research Collection, Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, S. 13.

1.1. Begriffsdefinitionen

Die Arbeit nutzt generell den Begriff Rezeption (lat. *recipere* = aufnehmen), um Einflüsse aus der bildenden Kunst zu umschreiben. Er umfasst im Kontext dieser Arbeit vor allem die geistige, ideelle und visuelle Aufnahme eines nicht regulär kenntlich gemachten Vorbildes aus der Vergangenheit und ferner die schlichte Wiederholung eines Motivs oder einer Idee in der bildenden Kunst, welches von einem Rezipienten visuell erkannt und kunstgeschichtlich verknüpft werden kann. Dabei können die rezipierten Themen aus allen Kunstgattungen der bildenden Kunst stammen, aber auch literarischen Vorlagen entnommen sein oder dem alltäglichen Umfeld entspringen. Die Wahl der Rezeption ist meist allein dem individuellen und schöpferischen Interesse des Künstlers unterworfen. Gleichzeitig bindet die Rezeption den Aufnehmenden, den Rezipienten, an eine kunstgeschichtliche Tradition: Caroline Kraft erinnert daran, dass mit dem Begriff der *imitatio* aus dem 16. Jahrhundert auch die Auf- und Übernahme von Gedanken und Kulturgütern nachträglich interpretiert wurde, er also einen positiven Aspekt für ein Weiterführen, ein »fortschreitendes Wachstum«, beinhaltet. Der Begriff verbindet damit ein produktives Verfahren und gleichzeitig die rezipierte künstlerische Tradition an sich und vermag dies sichtbar zu machen.¹¹

Referenzsysteme bestehen seit Beginn der Kunst – und schon erst recht in der Kunstgeschichtsschreibung – und thematisieren unter anderem auch die Definition der Wertigkeit von Kunstgattungen und -techniken. Einen diesbezüglichen Nachteil sah Albrecht Dürer Ende des 15. Jahrhunderts im Falle von Marcantonio Raimondi, der nicht nur seine Kunst, sondern auch die Signatur kopierte. Den Nachteil erkannte Albrecht Dürer für sich weniger in der Verbreitung durch Reproduktion von fremder Hand als darin, dass seine Signatur gefälscht wurde und dieserart das Urheberrecht für die künstlerische Qualität und Eigenhändigkeit gefährdet war.¹²

Auch die Geschichte von Reproduktion und Kopie ist Schwankungen unterzogen: So wurden im 18. Jahrhundert nicht selten eindeutige Kopien als originale Werke verkauft. Infolge des Wechsels hin zu Kunstmanufakturen und produzierter Massenware änderte sich dies im 19. Jahrhundert, als die Werke mit dem Ziel, ein größeres Publikum zu erreichen, weiter gestreut wurden, allerdings unter dem Künstler- oder Werkstattnamen.¹³ Duchamp begegnet dieser Thematik in gewohnt spielerischer, humorvoller Weise. So legt er sich neue Identitäten zu, unterschreibt mit allerlei Künstlernamen, und dies auch oft auf seriell gekauften Gegenständen. Desgleichen fertigt er Repliken innerhalb seines eigenen Werkes an, wohl auch, um seinen Namen auf dem Kunstmarkt in einen größeren Umlauf zu bringen. Demgegenüber muss die Frage nach der Herkunft der Motivik in Duchamps Werk, auf deren Suche sich die Arbeit begeben hat, differenzierter untersucht werden.

Im 20. Jahrhundert wird Rezeption meist mit Fälschung in Verbindung gesetzt; sie erhält dadurch eine negative Bewertung mit der impliziten Unterstellung, dass sie dem Betrachter eine gestohlene Kopie vor Augen führt, worüber mittlerweile, wie auch in

¹¹ Vgl. KRAFT 2007, S. 12.

¹² Vgl. Ausst.-Kat. Schwerin 2012, S. 7.

¹³ Vgl. Ausst.-Kat. Schwerin 2012, S. 11.

dieser Arbeit, differenzierter geurteilt wird.¹⁴ Duchamp ist stets darauf bedacht, bei seiner Motivik dem Rezipierten eine neue Idee oder Entdeckung hinzuzufügen oder es in einen neuen inhaltlichen Kontext zu setzen und die Rezeptionen durch den neuen Gehalt konzeptuell zu erweitern. Duchamp nutzt die Rezeption sozusagen als ein Ideen-Modell, als ein Referenzsystem für seine Inspiration und als Beschäftigungsgrundlage. Ihm wird daher keinerlei betrügerische Absicht als Nachahmer unterstellt. Er bildet nicht mimetisch 1:1 ab, arbeitet aber im Sinne der *imitatio* in einem traditionellen Rahmen der bildenden Kunst mit ausgewählten Vorbildern in seinem Werk. Von einer offensichtlichen Hommage Duchamps an die Alten Meister kann folglich nicht gesprochen werden, denn er geht praktisch zu selektiv vor und gibt vom Vorbild zu wenig zu erkennen. Eine Ausnahme bildet Duchamps *L.H.O.O.Q.* (1919, Abb. 121). Teils zerschneidet er die Ideen-Vorlage und begegnet dem Moment der Ehrerbietung des Vorgängers widersprüchlicherweise subversiv, oder er knüpft nur noch an einen geistigen Charakter im Sinne der Auseinandersetzung des Künstlers selbst an, der nicht sichtbar ist. Das rezipierte Identifizierungsobjekt verwendet er als ein Medium, welches im Kontext einer anderen Zeit steht und seinem Beschäftigungsfeld ein neues Display als Grundlage in sein Werk projiziert, das Alte transformiert und seine eigene Erfindung darin einfließen lässt. Dennoch kann Duchamps Vorgehen mit einer Form des Dialogs umschrieben werden, den er mit der altmeisterlichen Kunst führt.

Duchamp wendet zu keinem Zeitpunkt nur ein einfach geartetes Copy-and-Paste-Verfahren an. Dennoch werden Fragen hinsichtlich der Definition von Originalität aufgeworfen: Duchamp begegnet der Thematik der Eigenschöpfung dahingehend humorvoll, dass er innerhalb seines Werkes Formen entwickelt, bei denen er den freien handwerklichen Spuren seiner Hand elegant auszuweichen sucht. Geschickt umgeht Duchamp Fragen einer Jurisdiktion. Er gründet seine Kunst auf individuellen Entscheidungen und seiner künstlerischen Freiheit. Duchamp ist frei – er ist lediglich seinen Kunstmäzenen, dem Ehepaar Louise und Walter Arensberg verpflichtet, welche ihm jedwede künstlerische Freiheit zugestehen.

Wenn der Begriff (Bild-)Zitat in der nachfolgenden Abhandlung verwendet wird, bezeichnet er die reflexive Verwendung eines existierenden Details aus einem Kunstwerk oder eines anderen Autors. Dieses Detail mag ursprünglich auch innerhalb einer anderen Gattung angewendet worden sein. Der erneute Einsatz im Kontext des neuen Werkzusammenhangs bezieht sich reflexiv und symbolisch auf das bereits bestehende Ursprungswerk und bemächtigt sich dessen Inhalts. Bei dem Bildzitat kann es sich sowohl um die sichtbare, exakte Übernahme des jeweiligen Objektes handeln als auch um separierte Formelemente, was eine Veränderung des Objektes voraussetzt. Bei kleineren Arbeiten wie beispielsweise *Le Comb / The Peigne / Der Kamm* (1916/1964, Abb. 58) gebraucht Duchamp direkte Zitate. Ein Bildzitat gibt sich in der Kunst nicht durch Anführungsstriche zu erkennen und muss demnach vom Betrachter definiert werden.¹⁵ Kopie und Zitat lassen sich insofern klar unterscheiden, als nur die Kopie den gesamten Bildinhalt übernimmt und von einer fremden Hand stammt, die das Ursprungswerk,

14 Vgl. KRAFT 2007, S. 11.

15 Vgl. FEULNER 2013, S. 11.

auf welches sich die Kopie bezieht, nicht geschaffen hat; zudem können Format, Materialität und individuelle Angleichungen variieren.¹⁶ Das Zitat dagegen ist der selektierte Ausschnitt eines Bildes, die Auswahl eines bestimmten Motivs, das in einen eigenen, neuen Bildkontext eingesetzt wird, eine neue Stilsprache erhält und überdies in einen neuen inhaltlichen Bezugsrahmen gehoben wird.

In der vorliegenden Arbeit werden unter anderem Motive wie die Lebensalter-Darstellungen angeführt, welche Duchamp zwar nach eigener Manier umsetzt, die aber nicht auf eine bildliche Rezeption zurückzuführen sind. Vielmehr handelt es sich hier allein um eine formale Analyse von verschiedenen Themen, die ihm, so ist anzunehmen, lediglich als Idee dienten, um sie, losgelöst vom Vorbild, in freier Motivik, Materialität und Technik umzusetzen. Diese Form von Rezeption bietet somit nur eine leitende Vorstellung, ein Ideen-Modell. Allerdings kann in der Arbeit dargelegt werden, dass es sich dabei um Themenkomplexe handelt, welche schon in der Frühen Neuzeit Anwendung fanden und die bei Duchamp ein spezielles Interesse daran hervorgerufen haben müssen, diese beständigen Themen der Kunst neu zu interpretieren.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Studie liegt nicht auf einem epochenübergreifenden Vergleich von Duchamps Werk und seinen Vorbildern, sie verfolgt vielmehr einen rezeptionsgeschichtlichen Ansatz. Die Arbeit setzt sich das Ziel, den weitestgehend verborgenen Charakter der Dimension der Vergangenheit in Duchamps Werken aufzudecken: einer Dimension, der eine pure Kunstsprache, im Sinne von »l'art pour l'art«, zugrunde liegt.

Unter Transformation (lat. transformare = umformen) versteht die Untersuchung die Umwandlung oder Umformung eines Motivs in einem Kunstwerk, meist aus der Malerei oder Grafik einer anderen Epoche, sodass ihm durch diese individuelle Adaption ein neues Erscheinungsbild verliehen wird.¹⁷ Darüber hinaus ermöglicht die Transformation, unsichtbare Seins- und Imaginationprozesse sichtbar werden zu lassen sowie Assoziationsschichten innerhalb eines Kunstwerkes, Übergangsstadien und Vielschichtigkeiten wie auch Denkprozesse zu differenzieren. In einem Gedicht erörtert Duchamp, was für ihn Transformation bedeutet – Transformation, die er in seinem Werk als Prinzip erkannt haben will. Der Künstler vollführt in dem Gedicht, ähnlich dem Alchemisten, als *Transformator* bestimmte Prozesse mit alltäglichen Materialien, Tätigkeiten und Gemütszuständen:

»Transformator, der dazu dient, die kleinen vergeudeteten Energien auszunutzen, wie:
Übertriebenen Druck auf einen elektrischen Knopf.

Ausatmung des Tabakrauchs.

Das Wachsen der Haare und Nägel.

Den Fall des Urins und der Exkremeute.

Bewegungen der Angst, des Erstaunens, des Überdrusses, des Zorns.

Das Lachen.

Den Fall der Tränen.

Hinweisende Gesten der Hände, der Füße, die Tics.

¹⁶ Vgl. FEULNER 2013, S. 11.

¹⁷ Vgl. AUSST.-KAT. Schwerin 2019, S. 34, Kornelia Röder umschreibt die Transformation in Duchamps Werk als »Übergang, Wandel, Umformung, Veränderung oder Wechsel«.

Die harten Blicke.
 Die vor Schreck herabfallenden Arme.
 Das Räkeln, Gähnen, Niesen.
 Das Ausspeien und Blutspucken.
 Das Erbrechen.
 Die Ejakulation.
 Die widerborstigen Haare und Büschel.
 Das Geräusch des Schneuzens, das Schnarchen.
 Das In-Ohnmacht fallen.
 Pfeifen, Gesang.
 Der Seufzer etc.«¹⁸

Die Arbeiten Duchamps beziehen einen aktiven Betrachter in die Kunst mit ein.¹⁹ Hier sei angemerkt, dass aus Gründen der besseren Lesbarkeit im vorliegenden Text die männliche Form des Betrachters gewählt wird, die im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral gelten soll. Duchamp gestattet also dem Betrachter, sich der Interpretation zu bemächtigen, indem er erklärt: »Es sind die Anschauer, die die Bilder machen.«²⁰ Er folgt dabei Überlegungen, welche den Betrachter, der durch sein erkennendes Sehen den Diskurs ergänzt, seit der Renaissance als feste Referenz mit in das Kunstwerk einbeziehen. Durch eine Vielzahl von imaginären, im visuellen Gedächtnis verankerten Bildern kommt es zu einem vergleichenden Sehen, da der Betrachter über eine eingeprägte innere, traditionell und kulturell geprägte Bildersammlung verfügt. Es kann hier von einem kollektiven Bildgedächtnis gesprochen werden, welches die Vergangenheit integriert.²¹ Dem Betrachter wird durch Duchamps Kunst der Vorschlag eröffnet, das Sichtbare in einem Kunstwerk mithilfe des zerlegenden Sehens zu erkennen, um sie im Kontext der Kunstgeschichte verorten zu können. Demnach findet Duchamp, so die These, eine vermeintlich genuine Bildsprache und eine Form der Synthese mit dem jeweilig gewählten Vorbild, anhand derer er seine Werke individuell, technisch, ästhetisch und inhaltlich formt und über die Erfahrung des Rezipienten oder Kunsthistorikers erfahrbar werden lässt.

1.2. Methode und Forschungsstand

Nach der Darlegung grundlegender Überlegungen und der Vorstellung Duchamps als Rezipierender im Kapitel II gliedert sich nachfolgend die Studie in fünf Hauptkapitel, in

18 GIRST 2011, S. 56.

19 Vgl. Duchamp im Gespräch mit Charbonnier (ca. 1960), in: Stauffer 1992, S. 111; Mit »Betrachter« bezeichnet die Arbeit sowohl das allgemeine Publikum als auch das Fachpublikum und mit ihm die kunstgeschichtliche Forschung, unter deren Blick das Werk Duchamps hauptsächlich steht und betrachtet bzw. diskutiert wird.

20 SPIES 2005, S. 44; LEBEL 1972, S. 165-167. In der Abhandlung befindet sich Duchamps Ansprache auf der Tagung der American Federation of Arts in Houston über den schöpferischen Prozess. SCHUSTER (1955), in: Stauffer 1992, S. 52. Duchamp : »Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.« Der französische *Regardeur* ist ebenso ungewohnt wie der deutsche *Anschauer*.

21 Vgl. FEULNER 2013, S. 9.

welchen jeweils ein Alter Meister im Zusammenhang mit den Rezeptionen Duchamps zum Thema erhoben wird. Die Ausnahme bilden Kapitel III und IV, die der komplexen Beziehung von Marcel Duchamp zu Hans Baldung Grien gewidmet sind. Duchamps Brückenschlag zu diesem Meister haben sein Werk am intensivsten geprägt. Im Fokus der Studien stehen das *Das Große Glas* und *Étant donné*s. Dass diese beiden Arbeiten als Haupt- und Spätwerk deklariert werden und von Duchamps Rezeption Alter Meister am stärksten beeinflusst sind, ist darin begründet, dass die Arbeiten im Gesamtwerk am stärksten thematisch mit den übrigen Arbeiten vernetzt sind, in den begleitenden Notizen, Interviews und der Forschung maximale Erwähnung finden und folglich die wichtigsten Schnittpunkte in Duchamps Schaffen bilden. Da diesen Arbeiten eindeutige Baldung-Rezeptionen zugrunde liegen, wird Baldung als dem wichtigsten Vorbild Duchamps der größte Anteil dieser Arbeit zugebilligt.

Kapitel II verfolgt den Ansatz, die »konzeptuelle Rezeption« Duchamps, welche ihm als generelle Arbeitsgrundlage diene, als eine wissenschaftliche Methode vorzustellen. Punkt 2.1 widmet sich der von Duchamp eigens aufgestellten Formel $PODE\ BAL = DUCHAMP$ und untersucht seine persönliche Haltung gegenüber der Rezeption bzw. gegenüber seinem bevorzugt gewählten Vorbild Hans Baldung Grien. Die Formel umschreibt komprimiert die methodisch zugrunde liegende künstlerische Praxis von Duchamps gesamtem Œuvre sowie seine künstlerische Haltung. In Baldung erkennt Duchamp ein Künstlerindividuum, eine eigens ausgesuchte historische Identifikationsfigur, und hinter Baldungs Werk ein Modell, eine geistige Dialogsituation, auf welche Duchamp sich bei seiner eigenen Werkerstellung stützt. So verschreibt Duchamp sich einer zeitentbundenen Künstlertradition, schließt sich gewissermaßen einer selbstgewählten »Künstler-Verwandtschaft« an und überwindet im Kontext der Kunst die Grenzen von Zeit und Raum. Duchamp, der sich a priori als freies Künstlerindividuum begreift und als solches wahrgenommen werden möchte, macht mit dieser Praxis unter anderem deutlich, dass er sich weder einer Künstlergruppierung noch einem »Ismus« anschließt²² – was aber die Frage aufwirft, welchen anderen Prinzipien er sich in seinem Konzept unterordnet.

Als eine feste Konstante lässt sich die Erotik durchgängig in Duchamps Schaffen verorten. So erklärt er:

» Ich glaube sehr an Erotik, weil das wirklich eine ziemlich allgemeine Sache ist auf der ganzen Welt, eine Sache, die die Leute verstehen. Sie ersetzt, wenn Sie wollen, das, was andere literarische Schulen als Symbolismus, als Romantik, bezeichneten. Das könnte sozusagen ein neuer ›Ismus‹ sein. Sie werden mir sagen, dass man auch in der Romantik Erotik haben könne. Aber wenn man sich der Erotik als Hauptgrundlage, als Hauptziel bedient, dann nimmt das die Form eines ›Ismus‹ im Sinne einer Schule [an].«²³

Duchamp zeigt hier ein Thema auf, welches er mittels seines künstlerischen Alter Egos *Rose Sélavy* selbst körperlich vorlebt, nämlich als Frau verkleidet (Abb. 115).

22 Vgl. STAUFFER 1973, S. 45, Duchamp: »Ein Mensch ist ein Mensch; ein Künstler ist ein Künstler; wenn man ihn unter irgendeinem Ismus kategorisieren kann, ist er nicht mehr Mensch oder Künstler«; MOLDERINGS 2012, S. 22; VON BEYME 2005, S. 102.

23 GRAULICH 2003a, S. 24.

Abgesehen davon ist Erotik für alle Menschen jeder Kultur, Gesellschafts- und Bildungsschicht ein allgemein verständlicher Aspekt, der sich dementsprechend auch in anderen Werken wie denen von Hans Baldung Grien, der den Eros buchstäblich in sein Werk holt, als roter Faden beobachten lässt. Baldung²⁴, ein Meister der menschlichen Natur, drückt zwar humorvolle und frivole Situationen aus, aber stets so, wie es sein historisches Umfeld forderte: unter dem Deckmantel der Moral. Die Erotik steht ferner für die humanistische Haltung gegenüber der Kunst, der Liebe zur Kunst selbst, der Inspiration, der Beziehung zum Werk, dem Sammeln und der Kunstrezeption.²⁵ In dieser wichtigen Hinsicht schließt sich Duchamp einer langen ikonografischen Traditionskette, den sogenannten Schöpfungsmetaphern in der bildenden Kunst an.

Unter Rezeption versteht Duchamp ein System, ein Fließen, eine Bewegung, welches die Kunst, in einer bildhaft darstellenden Sprache, untereinander verbindet, wodurch sie das Potenzial einer Kommunikation erhält (Punkt 2.2 und 3.2). Darin wird auch Duchamps Haltung gegenüber Original und Kopie deutlich: Er schreibt von »ästhetischer Emotion«, die im neu gewonnenen Kunstwerk weitergegeben wird, niemals aber das Vorangegangene Eins zu Eins kopiert. Duchamp: »When you pick up something from an earlier period and adapt it to your own work, the approach can be creative. The result is not new but it is new in as much as it is a different approach.«²⁶

Unter Punkt 2.3.3 wird aufgezeigt, dass bei Duchamps Zeitgenossen Pablo Picasso eine ähnliche Affinität zur altmeisterlichen Kunst zu finden ist, gegenüber dem Medium der Malerei und der Druckgrafik. Das zeigt die Wahl des gleichen Vorbildes Hans Baldung Griens, *Der behexte Stallknecht* (um 1534), in seinem Hauptwerk *Guernica* (1937, Abb. 6).

Die »Rehabilitierung« El Grecos und die begriffliche Aufwertung des Manierismus Anfang des 20. Jahrhunderts wirken zusammen, und El Greco findet begeisterten Anklang in der Avantgarde und auch bei Duchamps Künstlerfreundin Katherine Dreier (siehe Punkt 2.4). 1913 kuratiert Dreier zusammen mit Duchamp in New York die *Armory Show*: Sie soll lebendig und voller Spannung die innere Bindung an die Vergangenheit bzw. die »Knechtschaft« dieser gegenüber auflösen, eine Knechtschaft, welche gemäß Dreier in der Renaissance ihren Höhepunkt findet. Diese Haltung, so Dreier, klinge bis heute nach. Auch der ungebrochene Höhepunkt der Kunst selbst liegt laut Dreier in der Renaissance, doch habe sich in der *Société Anonyme Inc.* eine Gruppe von Künstlern zusammengefunden, um einen neuen individuellen Ausdruck zu behaupten.²⁷ Duchamp, der ab 1915 in New York wohnt, besucht Katherine Dreier ab dieser Zeit sehr häufig in ihrem Wohnhaus in Connecticut.²⁸ Dreier beherbergt dort große Bücherbestände, welche Duchamp zur Verfügung stehen; generell stellt die Literatur eine essenzielle Quelle für den Kunstphilosophen Duchamp dar. Für Duchamp und Dreier ist die Rezeption

24 Hans Baldung Grien ist der volle Name des Künstlers. Grien (=Grün) ist ein Zusatz, ein Spitzname Dürers, der sich wohl aus der Wahl seiner meist grünen Kleidung erklärt.

25 Vgl. PFISTERER 2014, S. 586f.

26 REFF 1977, S. 92.

27 Vgl. DREIER 1948, S. 2f.

28 Vgl. DREIER, Katherine: [Kalender], Series III, Katherine S. Dreier: Subject Files, Art, Katherine S. Dreier Papers/Société Anonyme Archive, YCAL MSS 101, Box 59, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

bzw. das Suchen und Erstellen eines eigenen Traditionsweges grundlegend. Dreier beschreibt, dass es in der Rezeption nicht um die Kopie gehen solle, sondern stattdessen um eine Vision, die Suche nach dem persönlichen Ausdruck, um so zu weiteren Erkenntnissen vorzudringen. Durch das Kopieren, so Dreier, könne sich ein eigenständiger, sich absetzender Gedanke gegenüber dem Kopierten postulieren und eine Ästhetik offenbaren, in die das entstehende Werk gekleidet werde. Es könne so ein selbstständiger Beitrag in der Kunst geleistet werden. Dieser Gedankengang der Künstlerkollegin hat großen Einfluss auf Duchamp und scheint seiner eigenen Haltung nahezukommen. Gemeinsam greifen Dreier und Duchamp einen Aphorismus Franz Marcs auf, welcher der *Société Anonyme, Inc.: Museum of Modern Art*, die Duchamp, Man Ray und Dreier 1920 gründen, als Leitsatz dient: »Traditions are beautiful things, but only the creation of traditions, not living after them.« Auf dem Deckblatt des Ausstellungskataloges der *Société Anonyme* wird schließlich Franz Marcs Zitat abgewandelt angeführt: »Traditions are beautiful but to create them not to follow.«²⁹

Unter Punkt 2.5 wird eine Rembrandt-Rezeption von Duchamp beleuchtet, eine geschriebene, virtuelle Rezeption, das reziproke Readymade *Einen Rembrandt als Bügelbrett verwenden*.³⁰ Diese Rezeption in Form einer Notiz ist Teil von Duchamps *Grüner Schachtel* und hat dennoch die Funktion eines eigenständigen Kunstwerks inne. Mit der Referenz auf Rembrandt kann deutlich gemacht werden, dass sich Duchamp intensiv mit dem Individualisten und dessen technischen Fertigkeiten beschäftigte. Gleichzeitig können Duchamps Gedanken in Bezug auf Rembrandt in konzeptioneller Hinsicht nachvollzogen werden.

Wichtig für die Entstehung von Duchamps Werk sind unter anderem seine Kunstmäzene Walter und Louise Arensberg. Walter Arensbergs Studienzeit in Harvard zeichnet eine enorme Wissbegierde aus, die sich auf Alte Kunst sowie auf Literatur und Philosophie erstreckt. Bereits während seiner Studienzeit wirkt er an Publikationen mit. Unter anderem verfasst er für die Zeitschrift *Harvard Monthly* zwei Essays über Dürers *Melancholia I* und über Leonardo da Vincis *Mona Lisa*.³¹ Duchamp, der das Ehepaar Arensberg mit eigenen Werken ausstattet und zu Kunstkäufen und Inhalten berät, ist stark daran interessiert, sein Werk zur Gänze in einem Museumsraum ausgestellt zu wissen. Er vergleicht eine solche, von dem Ehepaar Arensberg angestrebte umfassende Zusammenstellung mit einem Organismus, der, um seine volle Wirkung und Wirksamkeit entfalten zu können, als Gesamtwerk wirken müsse. Die Platzierung großer Teile seines Werkes in den hinteren Räumen des Philadelphia Art Museum kommt hinsichtlich dieser Idee, führt man sie weiter, dem Besucher vor wie ein inszenierter Höhepunkt der kunstgeschichtlichen Entwicklung: Das Werk präsentiert sich dem Betrachter nicht, bevor er nicht sämtliche vorangegangene Stile und Epochen durchschritten hat. In dem Raum, in dem die Kunst von Duchamp gezeigt wird, können die Werke selbstbezüglich wirken und miteinander kooperieren und so als Gesamtwerk in einen

29 Vgl. AUSST.-KAT. Springfield 1939, S. 4; LANGFELD 2011, S. 46.

30 STAUFFER 1981/1994, S. 100; SANQUILLET 1979, S. 68. Duchamp: »Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser.«

31 Vgl. ARENSBERG 1898, S. 23-25; SAWELSON-GORSE 1994, S. 17, siehe auch S. 56.

Dialog treten. Die einzigartige Dauerpräsentation, angelegt von Duchamp selbst, ermöglicht dem Betrachter, das Werk in großen Teilen und all seinen sich aufeinander beziehenden Spannungen zu erleben. Damit folgt Duchamp keiner neuen Idee: So entwickelte bereits Tizian seine programmatische Konzeption hinsichtlich seiner sensuellen Malerei, indem er die unterschiedlichen Schaffensphasen thematisch zusammenwirken ließ.³²

Kapitel III nähert sich der Beschäftigung Duchamps mit seinem Hauptwerk *Das Große Glas* und unternimmt den Versuch, gemäß der These dieser Arbeit, die Verbindung zu Duchamps geistigem Vorbild Hans Baldung Grien und dessen Werk auf visueller Ebene offenzulegen. Eingangs werden die Lebensalter-Darstellungen Duchamps vorgestellt (Punkt 3.1). Sie thematisieren das Alter eines Kunstwerkes, seinen zyklischen Aspekt von Werden und Vergehen, Beobachtungen, die Duchamp in ebendiesen eigenen Lebensalter-Porträts pointiert. Die Werke von Baldung stellen vergleichbare Studien dar; sie bilden die Grundlage eines formalen Gestaltungsprinzips bei Duchamp und zeigen sein konzeptionelles Vorgehen auf.

Der Begriff der Emanation (lat. Ausfluss, Ausstrahlung, Hervorgehen aller Dinge aus dem göttlichen Einem) wird unter Punkt 3.2 erläutert. Duchamp zeigt sich diesbezüglich wie ein Alchemist, welcher versucht, die zu bearbeitende träge Materie zu beleben und zur Bewegung zu führen.³³ Der Begriff der Emanation verbindet Duchamps Gedanken zu scheinbar flüssig gewordenen Aggregatzuständen und Werkprozessen, die den Betrachter in das Geschehen einbinden und durch ihn lebendig werden lassen. Der Betrachter wird somit selbst Teil der Werkerstellung. Das Vorgehen der »Lebendigmachung« zeigt sich jedoch in allen Werkphasen, nicht nur in *Nu descendant un escalier* (No. 2) / *Nude Descending a Staircase* (No. 2) / *Akt, eine Treppe herabsteigend* (Nr. 2) von 1912 (Abb. 43) oder in *Roue de Bicyclette* / *Bicycle Wheel* / *Fahrrad-Rad* (1915) (Abb. 42), sondern auch in dem Werk *Étant donnés*, welches einen haptisch realistisch nachgeformten Körper präsentiert, vor einem Gewässer und einem motorbetriebenen Wasserfall liegend. Die Thematik der Emanation wird erneut im Kapitel V unter Punkt 5.4 aufgegriffen und in der Arbeit hinsichtlich einer Visualisierung bei Duchamp diskutiert, die in Verbindung mit einem Zitat aus Albrecht Dürers *Männerbad* steht.

Punkt 3.3 widmet sich in einem Exkurs dem manieristischen Maler Giuseppe Arcimboldo. An ihn und den ästhetischen Anspruch dieses Vorbildes schließt Duchamp seine essbare, dreidimensional gewordene Kunst teilweise an, um sie in seinem Sinne weiterzuformen.

Ab Punkt 3.4 wird der Einfluss Hans Baldung Griens auf Duchamps Hauptwerk *Das Große Glas* diskutiert. Eine wichtige Quelle bildet der Almanach *Der Blaue Reiter* von 1912, ein Künstlerbuch, welches Wassily Kandinsky und Franz Marc zusammen erarbeitet haben. In ihm sind Kunstwerke der Vergangenheit mit aktuellen Arbeiten der Künstlergruppe des *Blauen Reiters* sowie Hinterglasmalereien, afrikanische, asiatische und internationale Kunst und Kultur reproduziert. Die angeführten Alten Meister im

32 Vgl. SUTHOR 2014.

33 Dem kann ein altgriechischer Gedanke des Philosophen Heraklit »panta rhei« zugrunde gelegt werden: »alles fließt«, in dem Sinne, dass alles, was sich bewegt, lebendig ist. Siehe dazu: AUSST.-KAT. Schwerin 2019, S. 80.

Almanach sollen, so lautet der wesentliche Konsens ihrer Kunstauffassung, zur mystischen »Innenschau« verhelfen, um darin eine Art religiösen Kerns wiederzuerkennen. Der Almanach *Der Blaue Reiter* erscheint während Duchamps Münchener Zeit und liegt in allen Bücherläden aus. In ihm wird Duchamp wohl den abgebildeten Holzschnitt Baldungs gesehen haben; Duchamp selbst wird in diesem Buch namentlich erwähnt. Diese Serie von Hans Baldung Grien, die aus drei Blättern besteht, soll unter Punkt 3.6 als grundlegendes Konzept für Duchamps Hauptwerk *Das Große Glas* vorgestellt werden und wird auch in den darauffolgenden Punkten 3.7, 3.8 und 3.9 detaillierte Erläuterung finden.

Das verbreitete Sujet des Pferdes, im Besonderen in der altmeisterlichen Kunst bei Dürer und Baldung, aber auch im Œuvre Duchamps, wird im Unterpunkt 3.6.1 herausgearbeitet, während der Unterpunkt 3.6.2 sich ausschließlich der Pferdeserie in Baldungs Œuvre widmet. In beiden Werken der Holzschnittserie Baldung Griens werden ebenso wie in Duchamps *Großem Glas* zugrunde liegende sexuelle Kreislaufsysteme einer Liebesmaschine erkannt, etwa die konkurrierenden Junggesellen, welche um die Gunst der Braut werben: Beide Geschlechter bedingen sich gegenseitig und versetzen sich in Bewegung umeinander herum, ohne sich wahrhaftig zu begegnen, so die Vorstellung, welche der Künstler erzeugen möchte. Nach einer grundlegenden Einführung in *Das Große Glas* Duchamps und in die Pferdeserie Baldungs werden schließlich die beiden Werke unter Punkt 3.7 übergreifend mit den sogenannten Schöpfungsmetaphern in Verbindung gebracht; Punkt 3.8 endlich untersucht das *Große Glas* dahingehend genauer. Die Beweisfindung fußt darauf, dass Duchamp hinter dem angedeuteten sexuellen Kreislaufsystem eine Metapher für physikalische und mechanische Automatismen sieht, welche einem organischen Prinzip in der Kunst gleichen. Dies gilt auch hinsichtlich seiner Werkerstellung und der Kunstliebe, die mit der Werkerzeugung verbunden ist.

Wegweisende Literatur hinsichtlich des Nachweises von Schöpfungsmetaphern, vor allem im Bereich der italienischen Renaissance, erarbeitet Ulrich Pfisterer in seiner Habilitationsschrift *Kunst-Geburten, Kunst-Liebe, Zeugung der Idee*. Auch das Buch *Animationen / Transgressionen* unter seiner Herausgeberschaft wird diskutiert. Pfisterer weist die Schöpfungsmetaphern in der Kunst der frühen Neuzeit nach und zeichnet ein gattungsumschließendes Prinzip in ihnen auf. Dieses Thema verbindet Pfisterer mit Duchamp indes nur in punktuellen Ausführungen, wobei er auf eine forschersiche Leerstelle verweist, welche mit der vorliegenden Arbeit gefüllt werden soll. Sabine Peinelt hingegen legt den Fokus beim Thema Schöpfungsmetaphern auf die Pferdeserie (Abb. 32, 33, 34) von Hans Baldung Grien, die als das zentral rezipierte Werk Duchamps im Hauptteil dieser Arbeit dem *Großen Glas* gegenübergestellt wird. Rosenbergs Artikel im Magazin *The New Yorker* (1963) beschäftigt sich unter anderem ebenfalls mit der Thematik Schöpfungsmetaphern im Kontext von Duchamp. Der Autor spricht darin über die kurze Lebensdauer eines Kunstwerkes, die Zufälligkeit, mit der dieses »geboren« werde, spricht von dessen Seele und erklärt eine Verbundenheit, die sich zwischen Künstler und Betrachter abspiele. Duchamp ist ihm zufolge der Ansicht, dass es letztlich besser sei, ein »totes Werk« zu haben – im Sinne des »Verstandenwerdens« durch das Publikum –, als das Werk nur in verhüllter Abstraktion zu halten; dies wird von Rosenberg anschaulich verdeutlicht. Er erkennt in der Unverkäuflichkeit des Kunstobjekts sogar eine Waffe

von Duchamp, mit deren Hilfe dieser die Sichtweise auf die Kunst als Ware abwenden könne. Rosenberg schafft somit bereits wertvolle gedankliche Grundlagen, auf welchen die vorliegende Arbeit aufbaut.³⁴

Das Werk *La Boîte verte / The Green Box / Die Grüne Schachtel* von 1934 (Abb. 46) ist ein ungeordnetes Sammelsurium mit vielen technischen Zeichnungen und Notizen darin oder als eine Gebrauchsanweisung für das *Große Glas* zu betrachten, findet unter Punkt 3.10 eine Darlegung. Die Box selbst wird in ihrer ästhetischen Form und Farbgebung einer Analyse unterzogen, wodurch wichtige Rückschlüsse auf die Baldung-Rezeption innerhalb des *Großen Glases* gezogen werden können: Sie beinhaltet sämtliche Details des Gedanken-Apparates Duchamps zur Zeit der Erstellung des Glases. Punkt 3.12 stellt zunächst Baldungs Holzschnitt *Der behexte Stallknecht* vor, um sich schließlich dem Detail des Kamms zu widmen, in dem ein weiteres Baldung-Zitat in Duchamps Œuvre gesehen werden kann (3.13).

Das Spätwerk *Étant donnés* (Kapitel IV) wird ebenfalls in Verbindung mit Baldung diskutiert. Zunächst beschreibt die Arbeit im ersten Unterpunkt Baldungs Zeichnung *Neujahrsgruß mit drei Hexen* (Abb. 60), um darauf Verbindungen und Überschneidungen zum Werk *Étant donnés* herauszuarbeiten. Der Diskurs wird hierbei nicht nur auf Duchamp bezogen, sondern durch die Beleuchtung einer Zusammenarbeit mit Breton am Surrealisten-Katalog *First Papers of Surrealism* von 1942 unter Punkt 4.3 erweitert. Für den Katalog wird von Duchamp eine Zeichnung des *Ruhenden nackten Paares* (1527, Staatsgalerie Stuttgart, Abb. 64 b) von Hans Baldung Grien ausgesucht und mit seinem eigenen Werk thematisch verbunden.

Eine grafische Serie von Duchamp, welche teilweise auf *Étant donnés* Bezug nimmt, wird unter Punkt 4.4 vorgestellt. Ihr offensichtliches Rekurren auf Vorbilder muss in diesem Kontext Erwähnung finden. Die Radierungen der Serie *The Large Glas and Related Works / Das Große Glas und verwandte Werke*, die von Arturo Schwarz zwischen 1965 und 1968 herausgegeben wurde, nehmen visuell und inhaltlich teils Bezug auf *Das Große Glas* und auf *Étant donnés*.³⁵ In der eben genannten Serie zitiert Duchamp andere Meister wie Lucas Cranach, August Rodin, Jean August Dominique Ingre und Gustav Courbet in etlichen Drucken. Offensichtlich stellt Duchamp hier eine Verbindung zwischen Vorbild und Schablonenmalerei her, wobei Letztere sich durch sein Werk zieht und sowohl bei seinen frühen Malereien als auch in seinen letzten Zeichnungen und Grafiken Verwendung findet und ein technisches Rezeptionsverfahren sichtbar macht.

Unter Punkt 4.5 wird der nach oben gestreckte Arm des liegenden Torsos aus *Étant donnés* in den Fokus gerückt: Der Frauenarm ist angespannt, phallusartig dominant in die Mitte des Spätwerkes gerückt und hält ein Gaslicht in die Höhe. Die Hand oder der bewegte Arm stehen für das werkschaffende Organ, welches bei Duchamp den Pinsel als traditionelles Malerwerkzeug ablöst. Gleichzeitig sind Hand und Arm motivisch mit der Sündenfall-Darstellung verbunden, ebenso mit dem Readymade, und symbolisieren mit dem Licht den Gedanken der Auffindung des inspirierenden Funkens. Dabei erlaubt die Verbindung zu Lukas Cranach dem Älteren und zu dem *Neujahrsgruß mit drei Hexen* von Hans Baldung Grien erkenntnisreiche Rückschlüsse. Die Punkte 4.8 und

34 Vgl. ROSENBERG 1963, S. 76ff.

35 Vgl. GRAULICH 2003p, S. 252f.; AUSST.-KAT. Schwerin 2019, S. 23f.

4.9 behandeln das Zusammenwirken von Lichtinszenierungen in Duchamps Œuvre, welche farbliche und auch ideelle Referenzen auf Baldungs Werk offenbaren.

Kapitel V ist Albrecht Dürer gewidmet, der nachweislich einen Nachhall in Duchamps Werk findet. Dürer wird als Apelles bzw. als Albertus Magnus (1200–1280), als »Künstler-Philosoph« und »freier Schöpfer«, gefeiert, was ihn aus dem Rang des mittelalterlichen Handwerkers hebt und sich in seinem Schüler Hans Baldung Grien insofern fortsetzt, als dieser den Beruf des Künstlers bereits aus freier Berufung wählt.³⁶ Der Künstlerberuf erfährt in der Renaissance eine Nobilitierung, und der Handwerker-Künstler erhebt sich zum geistig schaffenden »Künstler-Philosophen« oder gar gottesgleichen Schöpfer mit »emphatischen Vorstellungen« hinsichtlich der Autorenschaft.³⁷ Duchamp reiht sich, wie im Unterpunkt 5.1 dargelegt, durch das Nachstellen von Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500) in selbstgewählter Folge ein und erstellt damit eine virtuelle Ahnengalerie. Er kennt das Bild seit seinem Besuch der Alten Pinakothek in München im Jahr 1912. Unter Punkt 5.3 wird der von Duchamp verfasste Text »*As stupid as a painter*« vorgestellt. Darin spricht dieser sich für die interdisziplinäre Bildung des Künstlers aus, der die Verantwortung für die Herausbildung der nachfolgenden Künstlergeneration trägt. Dürer, der mit seinen Lehrbüchern eine Rezeptionsgrundlage der Kunst schafft, speist den eigenständigen, erfinderischen Geist des Künstlers, bildet damit einen Werkerstellungskanon für die folgende Generation und erstellt dieserart Bilder des Werkprozesses an sich.

Einer der Schwerpunkte im Dürer-Kapitel wird unter Punkt 5.2, *Duchamps Aneignung methodischer Vervielfältigung und Vergrößerungsverfahren – Konzeptuelle Transformation*, dargelegt: Hierin wird die Relevanz für das Funktionsverständnis und das Vorgehen Duchamps aufgezeigt. Nicht nur der Motivausschnitt von *Étant donné*s ist ähnlich wie jenes Motiv, das Dürer in seinem Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1525) wählt (Abb. 101), sondern auch von Dürer vorgegebene Verfahren, hier das Vergrößerungsprinzip, werden von Duchamp eingesetzt.

Ebenso wählt Duchamp in seiner New Yorker Schaufenstergestaltung des Buchladens Gotham Book Mart ein Zitat aus einem Holzschnitt Dürers und integriert es mit einer neuen ästhetischen und erweiterten Aussage in einen neuen Kontext. Er wahrt dabei dennoch einen sichtbaren Bezug zu dem gewählten Vorbild. Punkt 5.5 nimmt Bezug auf Dürers *Melancholia I*, die in sich versunkene, weibliche Gestalt. Ende des 19. Jahrhunderts sieht Freud eine Verbindung zwischen Weiblichkeit und Depression. Humor, der in Duchamps Werken omnipräsent ist, bezeichnet den Gegenpol der Melancholie und ist ohne diese nicht existent. Denn auch der Gemütszustand der Melancholie ist in Duchamps Werk sichtbar – ein Aspekt, dem unter diesem Punkt nachgegangen wird.

Kapitel VI ist Duchamps Übernahmen aus Lukas Cranachs Œuvre gewidmet. Zunächst wird Duchamps Adam-und-Eva-Rezeption bei Cranach einer Analyse unterzogen; der Künstler selbst nimmt hierbei die Position von Adam in einem nachgestellten

36 Dürers Schüler Hans Baldung Grien wählt den Künstlerberuf aus freier Entscheidung, nicht etwa aus einer familiären Erbpflicht heraus. Baldung schafft vor allem intellektuelle Kunst in seiner Zeit, er bearbeitet profane, humanistische und religiöse Themen. Er arbeitet hauptsächlich für die humanistischen Bildungselite sowie für Auftraggeber beider Konfessionen. Siehe dazu: ZINKE 1998, S. 421.

37 Vgl. SCHERBAUM 2004, S. 220; SCHMIDT 2010, S. 70; FEULNER 2010, S. 71.

Tableau vivant ein und wird von Man Ray in einer Fotografie abgelichtet (Punkt 6.1). Unter Punkt 6.2 wird auf die Kunsthaut eingegangen: Hier werden Duchamps theoretische Überlegungen bezüglich Lucas Cranach dem Älteren geschildert sowie Duchamps praktische Umsetzung nachvollzogen, die sich in der Aufspannung der Haut bzw. des Leders in *Étant donnés* äußert und auf ein Malereischichtprinzip der klassischen Maltradition rekurriert. Eine für das Kapitel wichtige Analyse stammt aus Nicola Suthors *Augenlust bei Tizian*.³⁸ Suthors Untersuchung thematisiert grundlegende Aspekte der Kunsthaut, welche mit Duchamp in einen Kontext gesetzt werden. Suthor richtet das Augenmerk auf den Liebhaber, der in den Rollen sowohl des Künstlers als auch des Betrachters wiedererkannt werden kann und somit im Kunstwerk selbst inbegriffen ist. Hier lässt sich eine inhaltliche Verbindung feststellen, da der Betrachter oder Voyeur bei Duchamp aktiv in das Werkgefüge eingeplant ist. Er, oder der Künstler als erster Voyeur, muss selbst Hand an die Materie anlegen: Diese Verbindung zu *Étant donnés* wird vertiefend diskutiert werden.

Unter Punkt 6.3 – Schaumgeburten – wird geschildert, wie Duchamp auf die traditionelle sexuelle Metapher des Schaumes zurückgreift, welche bereits Lukas Cranach der Ältere hinsichtlich der malerischen Werkerstellung metaphorisch einbezieht. Der letzte Punkt des Cranach-Kapitels (6.4) ist der Nymphen-Darstellung gewidmet: Diskutiert wird der nackte Akt der liegenden Quellnymphe in der Landschaft, der in einigen Fällen mit einer Hand auf der Scham der Liegenden gezeigt wird. Diese Geste beinhaltet sowohl die Verhüllung des Geschlechtes vor dem voyeuristischen Blick des Betrachters als auch den Schutz vor aktiven und passiven Gesten oder Berührungen – ein auch von Duchamp visualisierter Aspekt, der bereits unter Punkt 4.1 diskutiert und an dieser Stelle vertieft wird.

Verbindungen zu Leonardo da Vincis Kunst und dessen künstlerischer Haltung werden im Kapitel VII bearbeitet. Leonardo da Vinci als Universalgenie gilt als Vorreiter für die Einheit von Kunst und Wissenschaft und für das Geistesleben, die *cosa mentale*, das er mit dem empirischen menschlichen Fortschritt verbindet.³⁹ Hier findet sich ein starkes Vorbild für Duchamps freien, erfinderischen, logisch denkenden Künstlergeist. Da Vinci erschafft mit der *Mona Lisa* das wohl berühmteste, dank seiner handwerklichen Meisterschaft unübertroffene Werk und gleichzeitig das am häufigsten rezipierte Gemälde der Welt, welches sich Duchamp in reproduzierter Form schlicht als Hintergrund wählt und in subversiver Form mit einem Bart versieht. Duchamp bekundet hier offensichtlich seine Haltung zur Rezeption Alter Meister, wie unter Punkt 7.1 diskutiert wird. Leonardo da Vinci befand, dass der Künstler bei der Erarbeitung eines Porträts darauf achten solle, keine eigenen Gesichtszüge mit in das Bild einfließen zu lassen. Es ist dieses Porträt der *Mona Lisa* von Leonardo, das mit Blick darauf diskutiert wird, dass sich in der weiblichen Physiognomie des Gesichtes auch männliche Züge erkennen lassen, und ebendieser Umstand steht in der Zeit der Bearbeitung durch Duchamp im Fokus des Interesses. Duchamp schließt letztlich diesen Gedanken ab und visualisiert ihn, indem er der *Mona Lisa* durch den aufgezeichneten Bart eine männliche Seite zuweist. Das weitreichend von Duchamp bearbeitete Genderthema, welches das Sujet

38 Vgl. SUTHOR 2004.

39 Vgl. BEUYS-WURMBACH 1974, S. 41; TOMKINS 1999, S. 530.

umspannt, kann mit der *Mona Lisa* in Verbindung gebracht werden (Punkt 7.2), aber auch mit der vermeintlich weiblichen Seite da Vincis, wie Duchamp, vom Zeitgeist inspiriert, entdeckt und sichtbar macht. Punkt 7.3 diskutiert den lebendigen Blick der *Mona Lisa*: Das Kunstwerk fängt den Blick des Betrachters ein, verfolgt diesen wie eine lebendige Person im Betrachtterraum und erzeugt so, fast schon auf magisch anmutende Weise, einen Flirt mit dem Betrachter. Duchamp, der an Erotik als eine entscheidende Kraft in der Kunst glaubt, erhebt den weiblichen Charakter *Rose Sélavy*, seinen weiblichen Eros, zum Kunstwerk und setzt dieses Alter Ego in diversen Experimenten ein, um mithilfe des gleichen praktischen Vorgehens wie das Leonardo da Vincis den Blick zwischen Betrachter und Kunstwerk zu thematisieren. Theodor Reff verfasst 1977 den Aufsatz *Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q.-Alikes* und erinnert darin an den Ausspruch Leonardos, Kunst sei als Erfindung zu betrachten, wobei Reff das große Interesse beider Künstler an optischen Phänomenen hervorhebt.⁴⁰

In der Forschung findet die Verbindung zwischen Alten Meistern und Duchamp immer mehr Beachtung. So wird den Künstlern Marcel Duchamp, Joseph Beuys und Leonardo da Vinci vom Duchamp-Forschungszentrum der Staatlichen Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin im Jahr 2017 ein Symposium unter dem Titel *Renaissance der Moderne: Duchamp, Leonardo, Beuys* gewidmet. 1959 vermutet Robert Lebel eine Kunsttradition Duchamps, welche teils in bildlicher Abstammung von Hieronymus Bosch stehe.⁴¹

Michael Taylor beschäftigt sich in der Duchamp-Forschung im weiteren Sinne mit der Verbindung zu den Alten Meistern. Von ihm erscheint 2012 ein Aufsatz im Ausstellungskatalog *Marcel Duchamp in München*, in dem er im Hinblick auf Lukas Cranachs *Liegende Quellnymphe* (1518, Abb. 119) wertvolle grundlegende Analysen bereitstellt, wie auch schon im Ausstellungskatalog von Philadelphia 2009. Letzterer ist nicht allein auf Alte Meister bezogen, sondern erläutert dazu die allgemeinen technischen Vorgehensweisen des Künstlers Duchamp in seinem Werk *Étant donnés*. Taylors Ausführungen bilden eine wichtige Basis für die vorliegende Arbeit, die es sich im weiteren Verlauf zur Aufgabe macht, den technischen Entstehungsprozessen weiter nachzuspüren und diese zu extrapolieren, um sie schließlich zu dem Vorgehen der Alten Meister in Relation zu setzen.

Einen wichtigen Stellenwert hinsichtlich Duchamp und seines rezeptiven Vorgehens Leonardo da Vinci und Arcimboldo betreffend, nimmt die Untersuchung *Unpacking Duchamp* von Dalia Judovitz ein. Sie analysiert bereits Duchamps Beschäftigung mit Arcimboldo weitreichend und stellt fest, dass Duchamp metaphorisch darauf bedacht ist, neue Elemente wie Zutaten für sein Werk zu finden, die bereits durch frühere Traditionen geprägt sind.⁴²

Den Zusammenhang zwischen den Surrealisten und den Alten Meistern bearbeitet José Pierre in *L'univers surréaliste* 1983. Er sieht in der Wahl der Surrealisten, was alte Gemälde anbelangt, unter anderem einen offenen Konflikt zwischen den konkurrierenden

40 Vgl. REFF 1977, S. 92.

41 Vgl. LEBEL 1959, S. 72.

42 Vgl. JUDOVITZ 1995, S. 86.

Werken der Epochen.⁴³ Pierre konstatiert, dass die Surrealisten nicht nur Interesse an den Italienern der Renaissance hatten, sondern auch an den Meistern nördlich der Alpen, darunter Dürer, Grünewald, Cranach, Altdorfer und Baldung Grien. Das Interesse an ihnen sieht Pierre in »l’empreinte des terreurs«⁴⁴ und in der Mystik der Gotik bestätigt. Die bestehenden Forschungsthemen lassen jedoch weiterhin Raum; das Sujet Duchamp und die Alten Meister ist eine Forschungslücke, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit geschlossen werden soll.

43 Vgl. PIERRE 1983, S. 44.

44 Dt. »Hinterlassenschaften des Grauens«.