

Sites of Action and Reflection

Aufbauanleitung und
Betrachtungsapparat.
Marcel Duchamps Manual of
Instructions für „Étant donnés“

Dr. Dennis Jelonnek
Deutsches Forum für Kunstgeschichte |
Centre allemand d'histoire de l'art Paris
djelonnek@dfk-paris.org

Aufbauanleitung und Betrachtungsapparat. Marcel Duchamps Manual of Instructions für „Étant donnés“

Dennis Jelonnek

Zwei Jahrzehnte sollte die raumgreifende Assemblage *Étant donnés*: 1° *la chute d'eau*, 2° *le gaz d'éclairage* Marcel Duchamp nach eigener Aussage von ersten Vorbereitungen im Jahr 1946 bis zu ihrer Fertigstellung im Jahr 1966 beschäftigen. Der Verfüzung des Künstlers entsprechend, wurde ihre Existenz erst postum öffentlich bekannt gegeben. Die Arbeit kam als Schenkung an das Philadelphia Museum of Art, wo sie einige Monate nach Duchamps Tod am 2. Oktober 1968 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. | Abb. 1 | und | Abb. 2 | Um ihren Aufbau nach Duchamps Vorstellungen ohne sein Beisein zu ermöglichen, hatte dieser eine bereits für sich selbst zuvor angefertigte Orientierungshilfe überarbeitet und für die Benutzung durch die Ausstellungstechniker:innen des Philadelphia Museum of Art zu einem *Manual of Instructions* ausgestaltet. | Abb. 3 | Dieses befindet sich heute im Archiv des Museums und kann unter der Accession Number 1969-41-2 eingesehen werden. Für das Verständnis von *Étant donnés* ist es daher von Bedeutung, nicht nur die Assemblage in den Blick zu nehmen, wie sie sich heute aufgebaut im Museum darbietet, sondern sie auf der Grundlage des *Manual* auch als ein ebenso künstlerisches wie handwerkliches Gebilde zu begreifen, deren Reproduktion in verschiedenen Medien an unterschiedlichen Orten, in unterschiedlichen Zuständen existiert hat und bis heute existiert.

Der Transport ins Museum stellte nicht den ersten Umzug der aufwendigen Installation dar. Bereits im Dezember 1965 hatte Duchamp sie nach Ablauf des Mietvertrags von seinem vorletzten Studio in der

New Yorker 28 West 10th Street in sein Atelier auf der Elften Straße im östlichen Manhattan überführen müssen. Für diesen Umzug hatte er die erwähnte rudimentäre Hilfe angefertigt, die ihm den korrekten Wiederaufbau ermöglichte. Diese erste Aufbauanleitung ging in der überarbeiteten und stark erweiterten zweiten Version auf, da Duchamp die Notwendigkeit für eine solche Handreichung nach seinem Umzug deutlich sah; zu groß war die Anzahl der zu verbauenden Elemente und zu präzise musste die Assemblage für ihren vollen optischen Effekt arrangiert werden,

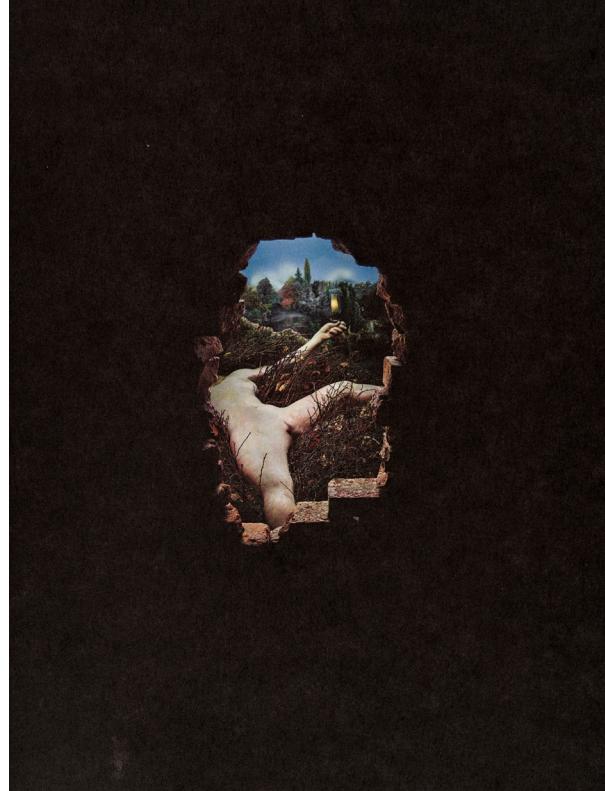


| Abb. 1 | Marcel Duchamp, *Étant donnés*: 1° *la chute d'eau* / 2° *le gaz d'éclairage*, 1946–66. Assemblage, Außenansicht. Ausst.kat. Duchamp, Köln 1984, S. 162. © Bonn, VG Bild-Kunst 2025

als dies den Mitarbeiter:innen des Museums ohne genaue Orientierung zugemutet werden konnte (vgl. Harnoncourt/Hopps 1973, 13).

Die endgültige Fassung der Aufbauanleitung besteht aus einem handelsüblichen Ringordner in Eidechsenlederoptik, in den 24 beidseitig bestückte Klarsichthüllen eingehaftet sind. Die Plastikhüllen beinhalten insgesamt 116 schwarzweiße Polaroid-Trennbildfotografien, zahlreiche Zeichnungen sowie handgeschriebene Anweisungen, aus denen immer wieder neue Bild-Text-Konstellationen auf lindgrünen und zartrosafarbenen Papierseiten arrangiert sind. Die zahlreichen Sofortbilder – manche davon beschnitten und zu Collagen zusammengefügt | Abb. 4 | – sind zum Teil auf ihren weißen Rändern beschriftet; an einigen Stellen sind Maße, Pfeile und ähnliche Symbole mit rotem Filzstift in die Bildflächen eingetragen. Diese Beschriftungen und Markierungen setzen sich auf den Seiten fort, auf die die Fotografien aufgebracht sind; sie werden an einigen Stellen durch zusätzliche Papierstücke ergänzt, die auf die Oberflächen der Klarsichthüllen geklebt wurden.

Aufgrund dieser vielfältigen und vielschichtigen Bricolage entzieht sich das *Manual of Instructions* als inhaltlich wie gestalterisch komplexes Objekt sowohl der Möglichkeit seiner uneingeschränkt originalgetreuen fotografischen Reproduktion oder Faksimilierung als auch tendenziell der prosaischen Gattung des anleitenden Handbuches. Obwohl es seiner inhaltlichen und formalen Struktur nach den Kriterien einer Gebrauchsanweisung entspricht – der Vorgang des Aufbaus wird in distinkte Schritte unterteilt, die Anweisungen erfolgen in einer sinnvollen Reihenfolge, die Abbildungen dienen der visuellen Unterfütterung des Anleitungstextes – überzeugt das *Manual* dennoch nicht durch Klarheit, Übersichtlichkeit oder Benutzerfreundlichkeit. Es gibt keinen vereinfachten Überblick über die genaue Zusammensetzung der Assemblage, abstrahiert nicht von ihrer komplexen Realität, sondern scheint diese vielmehr in die Fläche der beschriebenen und beklebten Blätter zu übertragen, sie zusätzlich textuell zu paraphrasieren und so zuzurichten, dass sie sich zwischen zwei Ordner-



| Abb. 2 | Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, 1946–66. Assemblage, Ansicht des Innenraums durch die Gucklöcher der Tür. Ausst.kat. Duchamp, Köln 1984, S. 165. © Bonn, VG Bild-Kunst 2025

deckel zwängen ließ. Das *Manual of Instructions* konnte und kann daher nicht einfach voraussetzungslös zur Hand genommen werden. Vielmehr erfordert es eine intensive Vertiefung und eine extensive Auslegungsarbeit seiner Rezipient:innen – was als ein erster offensichtlicher Hinweis darauf gewertet werden kann, dass Duchamp mit dem *Manual* nicht nur eine Erleichterung des Aufbaus von *Étant donnés* im Museum bezweckte, sondern mit diesem weiterreichende ästhetische Absichten verfolgte.

Im Folgenden soll daher auch für eine entsprechende Erweiterung des bislang meist auf die installativen Elemente beschränkten Verständnisses von *Étant donnés* argumentiert werden: Erst die gleichberechtigte Berücksichtigung des damit eng verbundenen und zugleich medial komplementär konzipierten *Manual of Instructions*, das in seiner minutiösen Zusammenstellung und durchgängig konsistenten Form Handschrift, Fotografie und Zeichnung in einem für Duchamp neuartigen, aber in der Logik seiner vorherigen Arbeiten konformen Format zusammenführt, erlaubt es, die Perzeptions- und Rezeptionsweisen der

Rauminstallation zutreffend zu beschreiben. Die Anleitung mit ihren Sofortbildern, Zeichnungen und Texten ist also als ein Objekt anzusehen, das selbst noch der genauen Beschreibung und Bewertung bedarf, die in der Literatur bislang weitgehend oberflächlich geblieben sind, während ihr Bezug zu der prominenteren Anlage des installierten Raumes zeigt, dass die Beachtung der Anleitung die Betrachtung der Installation im Museum erst vervollständigt (Jelonnek 2020, 258–283). Kurz, es soll deutlich werden, dass das *Manual of Instructions* und *Étant donnés* sich seit dem Abschluss der Aufbauarbeiten zueinander verhalten wie zwei Seiten derselben Medaille: Wie diese sind das Handbuch und der Raum niemals simultan zu betrachten und wahrzunehmen, doch sind beide als zwei Hälften einer Sinneinheit untrennbar miteinander verbunden und aufeinander bezogen.

Darbietung und Entzug, Sein und Schein

Die titelgebende sachliche Feststellung „Gegeben sind“, mit der häufig eine mathematische Problemstellung beginnt, ergänzte Duchamp um die sperrige Präzisierung 1° *la chute d'eau*, 2° *le gaz d'éclairage*. Anne d'Harnoncourt, als Kuratorin am Philadelphia Museum of Art mit der dortigen Installation der Arbeit betraut, lieferte im *Bulletin* des Museums im Jahr 1969 erstmals eine über die dürftigen Hinweise des Werktitels hinausgehende Beschreibung dieser finalen Arbeit Duchamps: „Der Betrachter findet sich in einem kleinen Raum wieder, vor ihm eine grob verputzte Wand. [...] In der Mitte dieser Gipsputzwand befindet sich eine große gewölbte Türöffnung aus alten Ziegelsteinen, die eine alte spanische Holztür rahmt [...], welche keine Zeichen von Scharnieren oder einem Griff oder einer Klinke aufweist und so den Eindruck bestätigt, dass sie nicht zu öffnen ist. In der Mitte der Tür, auf Augenhöhe, beinahe unsichtbar aus der Entfernung, befinden sich zwei kleine Löcher. Akzeptiert der Besucher diese Einladung und nähert sich, um durch die Löcher zu blicken, so wird der erste Schreck der Konfrontation mit der Szenerie hinter der Tür jedes Mal eine private und von Grund

auf unbeschreibliche Erfahrung darstellen. Was man tatsächlich sieht, lässt sich zwar auf eine Schilderung reduzieren, aber der erste Effekt ist einer der grundlegenden Aspekte dieses Werkes und kann als solcher kaum reproduziert werden. Der Anblick ist nicht, wie man aufgrund des ehrwürdigen Alters der Tür und der Massivität der Wand erwarten würde, der in das dumpfe Innere eines verdunkelten Raumes, sondern besteht im Ausblick in eine prächtig beleuchtete Landschaft. [...] Man blickt durch ein unregelmäßiges Loch in einer Ziegelmauer, das sich scheinbar einige Fuß entfernt befindet, auf eine nackte Frau, die mit ihrem Rücken auf eine Ansammlung von Zweigen und Blättern gebettet liegt. Ihr Gesicht ist am weitesten vom Betrachter entfernt und wird gänzlich durch eine Strähne blonden Haars verborgen. Ihre Beine sind in Richtung der Tür ausgestreckt; der Blick auf ihre Füße wird dabei von der Ziegelmauer verdeckt. Ihr rechter Arm ist ebenfalls nicht zu sehen, ihr linker Arm ist hingegen erhoben, und in ihrer Hand hält sie den aufrechten Glaskörper einer kleinen Gaslaterne, die schwach leuchtet. In der Ferne erhebt sich eine hügelige, bewaldete Landschaft oberhalb des Wasserspiegels eines Teiches, weiche weiße Wolken schweben am blauen Himmel, und am äußersten rechten Rand fließt glitzernd ein unerschöplicher Wasserfall – er ist das einzige bewegte Element in diesem stillen Tableau, das von unsichtbaren Quellen in gleißendes Licht getaucht wird. Die Szene ist zugleich erstaunlich naturalistisch und schaurig unwirklich, wobei sich diese Qualität der Unwirklichkeit wohl an dem einzigen von Menschenhand hergestellten Objekt festmacht, das zu sehen ist: an der kleinen Gaslaterne, deren Deplatziertheit zugleich einen zentralen Aspekt des Gesamtkonzepts ausmacht.“ (Harnoncourt/Hopps 1973, 8; Übersetzung D. J.)

Ein genauerer Blick auf die Assemblage zeigt, dass sich die Dinge noch komplizierter verhalten, als es die Beschreibung der Kuratorin suggeriert. Denn bereits die von Duchamp im Titel verheißenen Gegebenheiten, der Wasserfall und das Leuchtgas, entziehen sich ihrer versprochenen Verfügbarkeit, indem sie für den Betrachter niemals greifbar werden; weder räum-

lich aufgrund der doppelten Distanzierung durch die Holztür und die dahinterliegende durchbrochene Mauer noch materiell, denn Wasser oder Gas kommen in *Étant donnés* nirgends zum Einsatz. Sie entpuppen sich als einerseits durch elektrisches Licht und andererseits durch einen Wasser simulierenden optischen Effekt ersetzt, welche die ‚Gegebenheiten‘ als eine konkret uneingelöste Ankündigung erscheinen lassen. Sieht man von der räumlichen Entfernung als einer gestalterischen Entscheidung Duchamps und den Surrogaten als einer pragmatischen Behelfslösung ab, so entziehen sich die als „*donnés*“ angesprochenen Elemente auch auf einer ontologischen Ebene: Gas und Wasserfall als Phänomene erweisen sich nur in ihrem ständigen Fluss und in ihrem damit einhergehenden Verbrauch als sichtbar und damit gegeben. So wie der Wasserfall sich als solcher nur durch die anhaltende Speisung mit und den Transport von Wasser als ein solcher erhält, so ist auch das Gas flüchtig, indem es sich in dem ihm Sichtbarkeit verleihenden Leuchten verbraucht.

Gegeben sind hier also jeweils auf Mechanik und Elektrik basierende Simulationen des Flüchtigen, sodass sich ein Paradox bzw. ein „visuelles Wortspiel“ (Stauffer 1992, 75) ergibt, welches Duchamp in einer Interviewaussage zum konstitutiven Moment seiner künstlerischen Äußerungen erklärt hatte: Was im Fall von *Étant donnés* im Zwischenraum von konkreter Installation und deren sprachlicher Betitelung entsteht, ist das Verhältnis einer „Annäherung“ oder „Approximation“ – ein Konzept, für das sich Duchamp lebhaft interessierte (vgl. Stauffer 1992, 101). Für dieses Interesse spricht auch, dass sich neben dem Werktitel und der Signatur, die Duchamp im Ringordner des *Manual of Instructions* zuoberst auf einem schmalen Streifen Papier notierte, zusätzliche Eintragungen finden, die in der Literatur weitgehend unbeachtet geblieben sind vgl. Abb. 4. Der Wortlaut der kleinen aber prominent platzierten Notiz ist:

Approximation démontable, exécutée entre
1946 et 1966 à N.Y.
(par approximation, j'entends une marge
d'ad libitum dans la démontage et remontage)

Titre: ÉTANT DONNÉS: 1° LA CHUTE D'EAU

2° Le GAZ D'ÉCLAIRAGE...

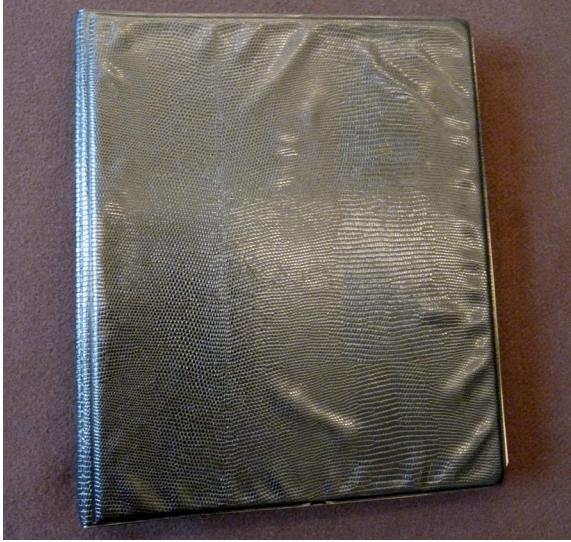
Marcel Duchamp

1966

Es handelt sich somit bei der in Versalien als *Étant donnés* betitelten Arbeit tatsächlich um eine – durch Unterstreichung hervorgehobene – „*Approximation démontable*“. Die parallele Konstruktion der beiden aus je zwei Wörtern bestehenden Formulierungen erzeugen in ihrem jeweiligen Sinn eine widersprüchliche Reibung, wobei sich die Aussagen gegenseitig nicht kategorisch ausschließen: So steht dem anhaltenden „Sein“ des „*étant*“ als eines Partizip Präsens von „être“ der Prozess der Annäherung – „approximation“ als eine Substantivierung des Verbs „approcher“ – gegenüber. Ein ganz ähnlicher Gegensatz tut sich zwischen dem stabil „Gegebenen“ – „*donnés*“ – und dem labil „Zerlegbaren“ – „*démontable*“ – auf. Das im Titel verlässlich Gegebene ist also seiner Gattung nach eine auflösbare Annäherung und entfaltet mit diesem Oszillieren zwischen Sein und Schein, Beständigkeit und Beweglichkeit ein spielerisches Moment: Das, was sich zeigt, entzieht sich auch stets, so wie das sich verbrauchende Gas der Laterne oder das flüchtige Wasser des Wasserfalls, die sich in *Étant donnés* letztlich ebenfalls als bloße Annäherungen in Form von Simulationen herausstellen.

Ein alternativer Blick

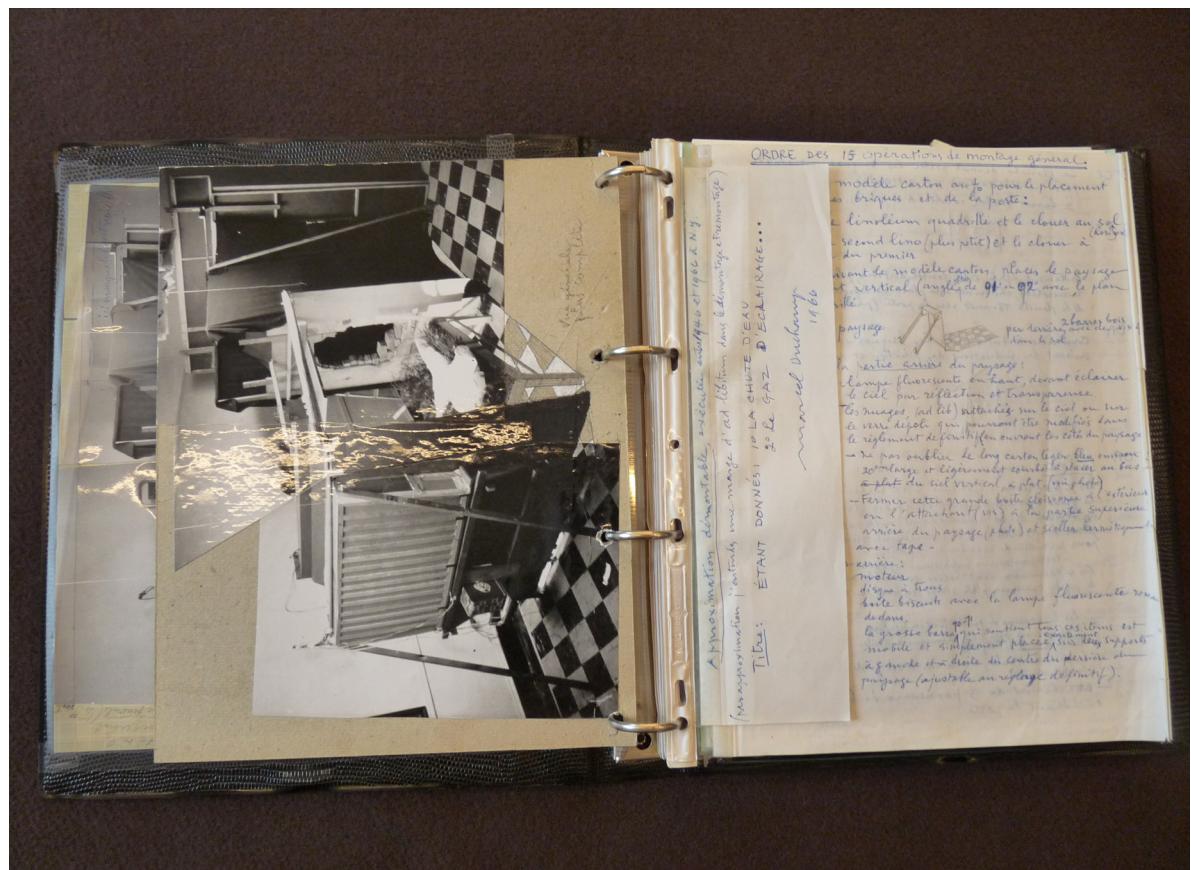
Anne d'Harnoncourts Eindeutigkeit verheißende Beschreibung dessen, was sich dem Auge beim Blick durch die Gucklöcher in der Holztür im Philadelphia Museum of Art darbietet, wäre daher systematisch um die weniger offensichtlichen Aspekte der Arbeit zu ergänzen, die hinter ihrer leuchtenden Schauseite lauern. Hierfür scheint das *Manual of Instructions* bestimmt zu sein, in dem Duchamp einen ganz anders gearteten Blick auf die Rauminstallation ermöglicht: Dem strahlenden Anblick des ‚gegebenen‘ Tableaus hinter der Spanischen Tür lässt sich so eine an der Aufbauanleitung orientierte Betrachtung und Beschreibung entgegensetzen, die sich den verborgenen Techniken und Materialien dieser „*Approxi-*



| Abb. 3 | Marcel Duchamp, *Manual of Instructions for the Assembly of Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1966. Ringbuch, Klarsichthüllen, Polaroid-Fotografien, Zeichnungen und handgeschriebener Text auf Papier. Fotografische Aufnahme des Originals im Archiv des Philadelphia Museum of Art: Dennis Jelonnek. © Bonn, VG Bild-Kunst 2025

mation“ widmet. Eine solche alternative Beschreibung zeigt *Étant donnés* als ein komplex vernetztes Kompositum aus Materialien, Medien, künstlerischen Techniken, Gattungen und ikonographischen Referenzen (vgl. Jelonnek 2020, 268): Keksdosen, Fotografien, meterweise Stromkabel, gefundene Äste, eine Wachspuppe, Glühbirnen und Linoleum im Schachbrettmuster sind nur einige der Materialien und Artefakte, welche die Basis der Assemblage bilden und der illusionsgläubigen Beschreibung der Arbeit durch die Kuratorin diametral entgegenstehen, figurierte dort doch die Bec Auer-Laterne als das „einzig von Menschenhand hergestellte Objekt“.

In den Fotografien des *Manual* gibt sich aber nicht nur die verborgene Elektrik und die stützende Struktur zu



| Abb. 4 | Marcel Duchamp, *Manual of Instructions [...]*, 1966. Links: Vorsatz mit Polaroid-Collage, mittig: Titel und Signatur auf eingeheftem Papierstreifen, rechts: Ordre des 15 opérations de montage générale. Fotografische Aufnahme des Originals im Archiv des Philadelphia Museum of Art: Dennis Jelonnek. © Bonn, VG Bild-Kunst 2025

erkennen. Auch die einzelnen Elemente, aus denen sich der heute intakte Innenraum zusammensetzt, werden in den Polaroids als einzelne Komponenten in ihrer Zerlegbarkeit sichtbar. Diese Zerlegbarkeit impliziert einen weiteren Aspekt für das Gesamtkonzept der Arbeit, den Duchamp selbst in der zuvor wiedergegebenen Notiz zum Titel anspricht: Denn der Abbau der Installation im Studio und der Wiederaufbau in den Räumen des Museums – „la démontage et remontage“ – geht einher mit der vom Künstler nicht nur geduldeten, sondern bereitwillig in Kauf genommenen „marge d’ad libitum“; mit einem Spielraum also, den er denjenigen gewährt, die den Aufbau bewerkstelligen, sich gewisse Freiräume bei der Einrichtung der Assemblage zu erlauben. Die wiederaufgebaute Rauminstallation ist folglich gerade nicht als deckungsgleich mit dem Zustand im Atelier Duchamps zu verstehen. Vielmehr stellt sie zwangsläufig eine Form von Reproduktion im wörtlichen Sinne einer Wieder-Herstellung dar, die dem Original – etwa durch dieselben verbauten Elemente – im Studio bestenfalls sehr nahekommt. Zudem nahmen die *Étant donnés* durch die Verlagerung vom Ort ihrer Produktion an einen Ort der Reproduktion und dadurch ermöglichter Rezeption einen neuen, finalen Status ein, schon weil seit diesem Zeitpunkt erstmals Anleitung und Installation parallel und im Wechselspiel betrachtet werden können. So gesehen hat das *Manual of Instructions* nicht nur die Funktion, die Reproduktion des Werkes unter gänzlich anderen Bedingungen zu ermöglichen, sondern auch auf genau diesen Status als einen Wiederaufbau, eine graduelle Neukonstitution zu verweisen und ihn als einen solchen zu markieren. Hierzu nutzte Duchamp das ‚konventionelle‘ Reproduktionsmedium Fotografie: jedes Sofortbild im Ordner zeigt und verweist also auf einen Zustand der Installation, der so nicht mehr existiert, so aber auch nicht weiter existieren konnte, wenn diese nicht für immer im Verborgenen bleiben sollte. Bei der heutigen Betrachtung im Museum, so die von Duchamp in das Konzept der notwendig mobilen Assemblage eingebaute Enttäuschung, bekommt man von den *Étant donnés*, also von dem, was gegeben

ist, immer nur eben jene „Approximation remontée“, eine wiederaufgebaute Annäherung, zu sehen.

Bislang marginalisiert

Nur in der Form des *Manuals* als einem Objekt der „Deflation“ (Latour 2006, 261) ist es Interessierten heute erlaubt und möglich, die dem Tableau zugrundeliegende Bricolage aus Holzstücken, Kabeln und Drähten nachzuvollziehen und damit die wahren Gegebenheiten hinter *Étant donnés* zu erkennen, die ansonsten unsichtbar bleiben. In Anbetracht der technischen und inhaltlichen Aspekte, welche der Arbeit einen diskreten und intimen Charakter verleihen, erscheint es auch aus diesem Grund als eine folgerichtige Entscheidung Duchamps, die verborgenen konstruktiven Zusammenhänge von *Étant donnés* für sein *Manual* mithilfe einer Polaroid-Kamera fotografisch aufzunehmen. Durch die Beseitigung der Notwendigkeit, einen Negativfilm zur Entwicklung in ein Labor zu geben, war es mit der Polaroid-Technik erstmals möglich, einen erotischen, teils auch pornografischen Blick auf den Körper seines Gegenübers unmittelbar in der Fotografie zu fixieren; sie konnte ohne Umwege und längere Verzögerung sofort in Händen gehalten werden. Der Blick durch die Gucklöcher in die erhelle Kammer der Installation teilt mit dem Blick durch den Sucher der Sofortbildkamera und der sofortigen Verfügbarkeit eines Bildes dasselbe Versprechen von zeitlicher und räumlicher Unmittelbarkeit und steht dementsprechend für eine Erregung, wie sie nur der Blick des Voyeurs in diesem erzeugt. Dem privilegierten Blick durch das unauffällige Guckloch der Holztür von *Étant donnés* entspricht somit im *Manual* der sich bietende Anblick der ansonsten nicht sichtbaren Bestandteile der Assemblage, deren Anatomie Duchamp in den über 100 Sofortbildern im Detail wiedergibt und nachvollziehbar macht. Darüber hinaus mag ihn ganz konkret auch eine Überlegung zur Benutzung des Sofortbildverfahrens bewegt haben, die derjenigen ungezählter Privatpersonen entsprach, welche den Fotoapparat für ihre heimische Produktion erotischer Bilder nutzten: der Vorteil des Sofortbildverfahrens nämlich, auch für die an sich

harmlosen Fotografien der nackten Tatsachen der *Étant donnés* niemanden einbeziehen zu müssen, der oder die die Entwicklung der Bilder besorgen und diese dabei sehen würde. Denn wie geschildert, stellte die Arbeit bis zum Tod Duchamps ein Geheimnis dar, dessen Anblick so wenige Personen wie nur möglich kennen sollten, um die überraschende Wirkung seines letzten Coups nicht zu gefährden.

Duchamp setzte seine ‚Anleitung im Ordner‘, wie man sie in Anlehnung an die *Boîte-en-valise* umschreiben könnte, durch die dezidierte Betitelung als *Manual of Instructions* in Beziehung zur ebenso umfangreichen wie unauffälligen Literatur aus Bedienungs-, Aufbau- und sonstigen Anleitungen. Diesen kam seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, insbesondere jedoch seit den 1960er-Jahren eine wachsende Bedeutung zu, bedingt durch die zunehmende Verbreitung von Heimelektronik, Haushaltsgeräten und anderen teilmontierten Konsumgütern. Als graue Literatur repräsentierten solche Anleitungen in ihrem Bezug auf solche Produkte metonymisch den weitreichenden Komplex industrieller Vorfertigung wie auch eine effiziente Form der Konditionierung der Verbraucher:innen. Die Anleitung in Buch- oder Heftform stellte das dem Konsum Vorgängige dar, sie war zu konsultieren, um die korrekte Ingebrauchnahme der Dinge nachzuvollziehen und um die Benutzer:innen zu bestimmten Verhaltensweisen und Tätigkeiten am eigentlichen Objekt zu veranlassen.

Hierzu sollte im weitesten Sinne auch Duchamps *Manual* eine Handreichung darstellen; ein entscheidender Unterschied des *Manual of Instructions* für *Étant donnés* bestand im Gegensatz zu den allgemeinwährtigen Anleitungsheften jedoch auf der formalen Ebene darin, dass sie nicht nur zu einem Zusammenbau, einer „Assemblage“ im Sinne vor allem auch des englischen Begriffes „Assembly“ anleitete, sondern selbst das Ergebnis einer solchen „Assemblage“ vorgefertigter Waren – Ordner, Polaroids, Klar-sichthüllen, etc. – war. Nicht nur die raumgreifenden *Étant donnés* nähern sich damit in ihrer im Untertitel betonten „Zerlegbarkeit“ einer typischen Eigenschaft vorfabrizierter Konsumobjekte an, wie sie Duchamp

in seinem Werk variantenreich ausgenutzt und thematisiert hatte. Auch das *Manual of Instructions* erweist sich somit als eine Zusammensetzung aus gängigen Schreibwaren und Supermarkt-Produkten, die Duchamp direkt aus den Regalen der Geschäfte bezogen und verarbeitet hat.

Gegenseitige Angewiesenheit

Das *Manual of Instructions* ist demnach nicht als ein nebensächliches oder rein praktisches Addendum zu den *Étant donnés* anzusehen, sondern vielmehr als notwendiger und integraler Teil der Arbeit, es ist selbst Teil dessen, was „gegeben“ ist, ein hybrides Objekt, das als Handbuch funktioniert und zugleich weitere Gattungen von Bild-Text-Kompilationen aufruft. Folgt man etwa Roxana Marcocis Beschreibung von Duchamps *Boîtes-en-valises* als „einer Kombination der Formen von retrospektiver Ausstellung und einem Fotoalbum, das sich in die Vergangenheit richtet“ (Ausst.kat. 2010, 15; Übersetzung D. J.), so lässt sich das *Manual of Instructions* mit dem in sich konträren Konzept eines Albums ‚prospektiver Fotografien‘ beschreiben, welches ursprünglich mit Aufnahmen in eine bevorstehende Zukunft wies, auf einen Zeitpunkt der Fertigstellung des Aufbaus von *Étant donnés* am Bestimmungsort im Museum. Das *Manual* ist ein Dokumentationsmedium konstruktiven Fortschreitens und stellt zugleich eine zur Rauminstallation komplementäre, eigenständige Assemblage dar. So besetzte das *Manual of Instructions* vor 1968 einen Zeitraum der erst noch bevorstehenden Endgültigkeit, indem es einen Ausblick auf das eröffnete, was erneut in der Zukunft im Philadelphia Museum of Art mit dem Aufbau von *Étant donnés* entstehen würde.

Marcel Duchamps bislang vernachlässigtes Anleitungsbuch ist somit auch die Visualisierung eines letzten Willens in den spontanen Ausdrucksformen der schriftlichen Notiz, der gezeichneten Skizze und der diesen in ihrer schnellen Produktion ähnelnden Sofortbildfotografie anzusehen, den Duchamp an die Nachwelt richtete. Mit dem Abschluss des Aufbaus von *Étant donnés* im Philadelphia Museum of Art

wandelte sich schließlich auch der Status des *Manual of Instructions*. Es ist seitdem – und bis auf Weiteres – seines pragmatischen Nutzwertes weitgehend enthoben und fungiert als ein komplementärer Teil der Installation und als ein zusätzlicher Betrachtungsapparat, der dem momenthaft-eindringlichen Spektakel des *Peep Hole* den nach und nach zu gewinnenden Einblick hinter die kunstvoll gebastelten Kulissen von *Étant donnés* entgegengesetzt.

Literatur

Ausst.kat. 2010: The Original Copy. Photography of Sculpture 1839 to Today. Ausst.kat., New York 2010.

Harnoncourt/Hopps 1973: Anne d'Harnoncourt und Walter Hopps, *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage. Reflections On a New Work by Marcel Duchamp.* (Reprinted from the Philadelphia Museum of Art Bulletin 64, Nr. 299/300, 1969), Philadelphia 1973.

Jelonnek 2020: Dennis Jelonnek, Fertigbilder. Polaroid Sofortbildfotografie als historisches und ästhetisches Phänomen, München 2020.

Latour 2006: Bruno Latour, Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente [1990], in: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hg.), ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, 259–307.

Stauffer 1992: Serge Stauffer (Hg.), Marcel Duchamp. Interviews und Statements, Ostfildern/Ruit 1992.