

# Marcel Duchamp – Indifferenz als Werkbegriff. Beiträge zur Erfindung innovativen Ausstellens

Renate Wiehager/  
Katharina Neuburger (Hg.)  
**Duchamp als Kurator.** Köln,  
Snoeck Verlagsgesellschaft 2017.  
414 S., zahlr. Farb- und s/w Abb.  
ISBN 978-3-86442-230-0. € 39,80

---

**M**arcel Duchamp, *enfant terrible* des Kunstbetriebs mit seinem *Akt eine Treppe herabsteigend* 1912 in Paris und *Fountain* 1917 in New York war ein gefragter Gesprächspartner für Interviews und ist bis heute Gegenstand zahlreicher kunstwissenschaftlicher Untersuchungen, aber auch populärer Beiträge in Kunstmagazinen. Seine Rolle als Berater, Verleger, Juror und Ausstellungsleiter im *crossover* zwischen Europa und Amerika sowie seine Selbstäußerungen zum Ausstellen und Sammeln hatten wichtige Auswirkungen auf seine künstlerische Produktion, die schon früh in Privatsammlungen Aufnahme fand. Durch Auswahl, Reproduktion, Multiplikation und Inszenierung seiner und der Arbeit anderer initiierte er eine neue konzeptuelle Ausrichtung der Kunst und führte die Pose des Künstlers als Demiurg ad absurdum. Mit der Diskussion um die kuratorische Praxis gewann das künstlerische Agieren Duchamps neue Aktualität, was in der Frage nach der „Indifferenz“ als Grundlage seines Denkens und Handelns kulminierte. Versteht man jedoch „Indifferenz“ als Akzeptanz des je Differenten, so wird sie zu einem zentralen Aspekt für Duchamps Kunstverständnis und für seinen revolutionären Beitrag zum Diskurs über Kunst als Gesellschaftsentwurf.

Das Symposium am 25./26.2.2017 in der Daimler Art Collection, Berlin, aus dem der hier zu besprechende Tagungsband hervorgegangen ist, hatte sich zum Ziel gesetzt, solche Reflexionen von Werk und Ausstellungskonzeptionen nachzuzeichnen. Die Publikation *Duchamp als Kurator* versammelt Beiträge von Duchamp-Kennern und jungen Wissenschaftlerinnen, die den Bogen zwischen Werk und kuratorischer Praxis und der Revision von Wahrnehmungsweisen spannen und denen die Herausgeberinnen Aufsätze zur künstlerischen Zusammenarbeit und der Nachfolge Marcel Duchamps zur Seite gestellt haben. In Deutschland verfügen zwei Institutionen über herausragende Sammlungen und Archive zum Werk Duchamps: die Staatlichen Kunstsammlungen Schwerin mit dem 1995 erworbenen Konvolut von 70 Werken, dem 2009 gegründeten Duchamp-Forschungszentrum und den Editionsreihen *Poiesis* und *Lecture Notes* zu jährlich vergebenen Stipendien (so 2013 an Katharina Neuburger, Mitherausgeberin des Buchs) sowie die Staatsgalerie Stuttgart mit bedeutenden frühen Beständen und dem Archiv Serge Stauffer (vgl. *Marcel Duchamp: Interviews und Statements*, ges., übers. und ann. v. Serge Stauffer, hg. v. Ulrike Gauss, Stuttgart 1992).

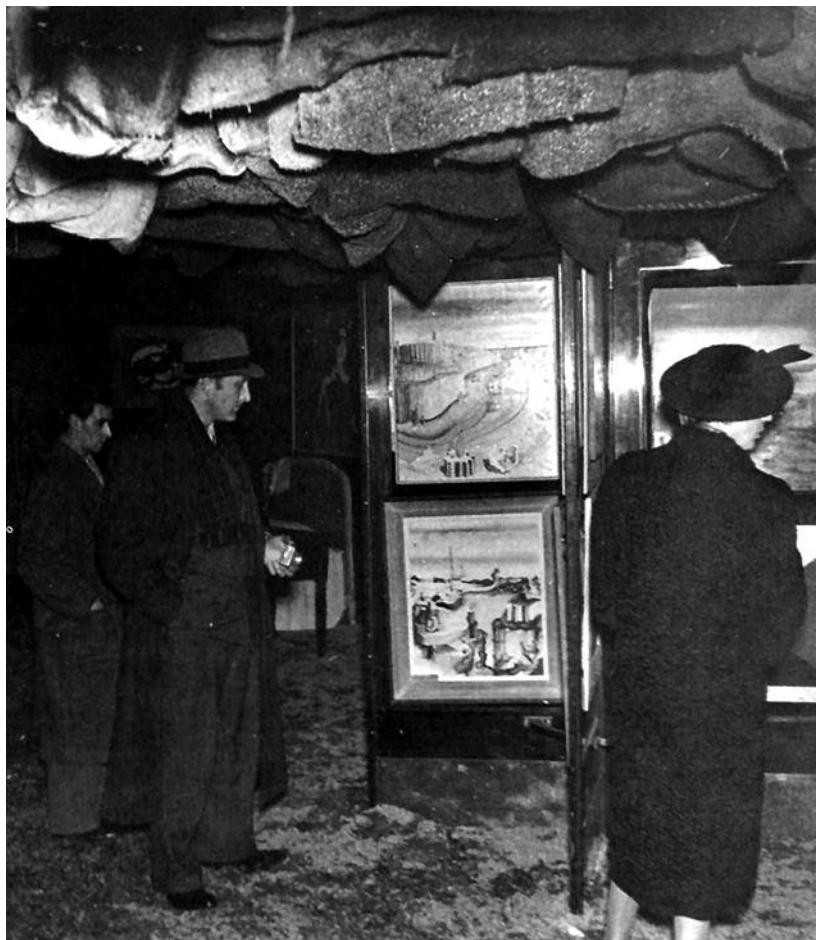
In der Hoch-Zeit von ZERO, Kybernetik und Op Art nahm Duchamp 1964 an der *documenta III* teil und hatte 1965 Einzelausstellungen im Haus Lange in Krefeld und in der Kestnergesellschaft in Hannover, zu denen der Künstler eigens angereist war. Viel später folgten die Übersichtsausstellungen *Marcel Duchamp – Respirateur* im Staatlichen Museum Schwerin 1995 mit 105 seiner Arbeiten und *Marcel Duchamp: Die Schweriner Sammlung*, ebendort 1999, mit 70 Werken (Ausst.kat. und Sammlungskat., beide hg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Ostfildern-Ruit 1995 und 2003) und schließlich 2012 im Lenbachhaus *Duchamp in München 1912* (Ausst.kat. hg. v. Helmut Friedel, München 2012).

## AUSSTELLUNGSKÜNSTLER VON ANFANG AN

Elena Filipovic, Direktorin der Kunsthalle Basel, wählt in ihrem Essay „A Museum That Is Not“ den in einem Brief Duchamps vom 8. November 1918 an Walter Arensberg gerichteten Satz „Ich für meinen Teil werde gemäß meinen Prinzipien nichts ausstellen“ als Ausgangspunkt für ihre Überlegungen. Sie widerlegt ihn bereits mit dem Hinweis auf Duchamps Anordnung seiner *objets trouvés* auf frühen Fotos in dessen Wohn-Atelier, das seit der Auseinandersetzung um *Fountain* als Hauptort der Rezeption an Bedeutung gewann. Filipovic sieht in der Installation der Ready-mades bereits eine Ausstellung. Alles hat seinen Platz; die sorgfältig gewählten Positionen der Objekte geraten nicht zufällig in den Blick; das weiße Keramik-Urinal ist in dieser Position im Raum verortet; die Schneeschaukel hängt von der Decke herab, während seine Garderobenleiste höchst unpraktisch mitten im Raum liegt – ganz so, wie die Objekte bis heute in den Museen der Welt präsentiert werden. Duchamp hatte *Fountain* unter dem Pseudonym R. Mutt in der nicht jurierten Ausstellung der Society of Independent Artists ein-

gereicht. Die Arbeit wurde von der Kunstkommission, in der er als Vorsitzender der Hängekommission eine Stimme hatte, abgelehnt und galt später als verloren (33).

Filipovic verweist in ihrem Beitrag auf die Gleichzeitigkeit von Duchamps Mitwirken an den Konzeptionen der Surrealisten-Ausstellungen in Paris (1938; *Abb. 1*) und New York (1942) sowie seiner Arbeit an *Boîte-en-valise* (1938–41), in der Duchamp einen widersprüchlichen Komplex von Werken anbietet, der bewusst die Grenzen zwischen Kunsthandwerk und mechanischer Reproduktion, zwischen Original und Replik, zwischen auratischem Objekt und Massenkopie überschreitet. Dazu Filipovic: „Die Instabilität von Du-



**Abb. 1** Ausstellungsansicht mit Besucherinnen und Besuchern mit Taschenlampen während der „Exposition internationale du Surréalisme“, Galerie des Beaux-Arts, Paris 1938. Fotograf unbekannt (Duchamp als Kurator, *Abb. 4*)

champs kleiner Ausstellungsarmatur ergibt sich zumindest zum Teil aus der Wandelbarkeit ihrer Form – ihrer instabilen, ungebundenen Struktur mit Faltrahmen, Schiebewänden, beweglichen Teilen und einem unbegrenzt variierbaren Ausstellungsraum –, die in auffälligem Kontrast zur statischen, soliden und stabilen Architektur und zum festen Boden des Museums steht. Um die ‚Werke‘ freizulegen, muss man den Rahmen auseinanderklappen; um sie alle zu betrachten, muss man die Stücke in die Hand nehmen und neu anordnen.“ (52).

Die Komplexität von *Boîte-en-valise* wird hier als Beleg herangezogen für Duchamps Schwanken zwischen Ablehnung der Autonomie des Visuellen und seinem Interesse an Wahrnehmung sowie für seinen fortwährenden Angriff auf und seinen Widerstand gegen das rein Visuelle in der Kunst. Auch die Rezeption in musealen und anderweitig institutionalisierten Ausstellungen im Hinblick auf hierarchisierende Betrachtungsdiagnostiken der Museen sowie sein Versuch, die eigene künstlerische Praxis in Ausstellungen auszuweiten, werden untersucht: „[...] es gab eine Konstante: Duchamps Beitrag [...] war eine Reaktion auf den als unantastbar und ehrwürdig geltenden Raum der Kunstinstitutionen. Es ging um ein Eindringen in diesen Raum, das die normativen Vorstellungen von angemessenen Präsentationen und ästhetischen Erfahrungen offenlegte und verschob“ (46).

Als veritable Museumsausstellung ist das letzte Hauptwerk Duchamps *Étant donnés: 1° La Chute d'eau/2° Le Gaz d'éclairage* (Gegeben seien: 1. Der Wasserfall, 2. Das Leuchtgas) von 1946–66 konzipiert (hierzu in Kürze Tobias Vogt, e-flux: Von strömenden Leuchtstoffen zu elektrifizierten Netzwerken. Marcel Duchamp, Dan Flavin, Philippe Parreno, in: *Einfluss, Quelle, Strömung. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, hg. v. Ulrich Pfisterer/Christine Tauber, Bielefeld 2018). Zur Betrachtung der komplexen Rauminstallation im

Philadelphia Museum of Art bietet Duchamp zwei Gucklöcher in einer verwitterten Stalltür, durch die die Besucher ihren Blick auf das Werk immer neu zu arretieren gezwungen sind, um einen Eindruck zu gewinnen. Nach eingehender Analyse der Produktion und der Thematik dieser Werke resümiert Filipovic: „*Étant donnés*, gesehen im Lichte der vorangehenden Duchamp-Installationen (von denen sein Atelier der erste Ausstellungsraum war) und der *Boîte-en-valise* (eines [...] miniaturisierte[n] Ausstellungsraums), definierte, zusammen mit diesen anderen Arbeiten, ein lebenslanges Projekt [...], das den rationalen, Respekt einflößenden Raum des Museums herausfordert; ein Projekt, welches [...] die Beschränkungen der Ästhetik im Kontext von Kunstinstitutionen visualisiert. Duchamp [wollte] das Museum [nicht] auslöschen. Stattdessen beschwor und verletzte Duchamp die archetypische Struktur der Moderne, das Museum [...], damit wir beginnen zu erkennen, auf welche Weise es unser Sehen bestimmt.“ (60)

### DER KURATOR ALS STRATEGIE

In ihrem Beitrag „Duchamp als Kurator und Autor für die Société Anonyme 1920 bis 1950. Autobiografie und Kunsttheorie in nuce“ legt Renate Wiehager eine Chronik von Duchamps Ausstellungsprojekten und seiner Texte für die Société Anonyme zwischen 1920 und 1950 vor. Seine Ausstellungenskonzeptionen zwischen 1912 und 1961 zeigen, dass Duchamp ab 1917 jedes Jahr Ausstellungen kuratierte, unterbrochen nur 1919, zwischen 1933 und 1938 sowie 1943 durch kriegsbedingte Pausen oder Reisen zwischen Paris und den U.S.A. Die meisten zentralen Texte und Vorträge Duchamps sind publiziert. Es ist Wiehagers Verdienst, jetzt seine darüber hinaus erschienenen Charakterisierungen von Künstlern der Société Anonyme verfügbar gemacht zu haben. Die Textauswahl dokumentiert Duchamps tiefe, werkbezogene Einsicht in die Struktur dieser Werke, arbeitet aber auch relevante Kriterien heraus, die sich aus seiner eigenen Produktion ableiten. In Texten zu Arp, Gris, Braque und Picasso zeige sich, dass Duchamp in der Präsentation des eige-

nen Werks wie im Blick auf die Werke anderer Künstler, die er in den Ausstellungen zeigte, stets den kreativen Akt thematisierte und zugleich problematisierte.

Der Beitrag von Eva Kraus „André Breton, Marcel Duchamp und Friedrich Kiesler in kuratorischer Korrelation: Die Ausstellung der Surrealisten von 1947“ schärft den Blick für die einzigartige Kooperation von Breton, Duchamp und Kiesler, aus der sich für Duchamp mit *Le Rayon vert* (1947) und *Salle de pluie* (Abb. 3) neue Werkkonzepte entwickelten. Duchamps Ausstellungsideen weiterentwickelnd, entwarf der Gestalter der Ausstellungsarchitektur Kiesler eine Art ‚Zeremonialweg bzw. -pfad‘ aus thematisch gegliederten Räumen, unter anderem die *Salle de pluie*. Mit Verweis auf die gemeinsam veranstalteten Surrealisten-Ausstellungen 1938 in Paris und 1942 in New York erkennt Kraus in der interdisziplinären Zusammenarbeit des Ausstellungstrios in der Exposition internationale du Surréalisme der Pariser Galerie Maeght

von 1947 (Abb. 2) „eine[n] der Höhepunkte in der Ausstellungsgeschichte des letzten Jahrhunderts – mit der Entwicklung kuratorischer Strategien, die als Pionierleistungen hinsichtlich Thematisierung und Inszenierung des Ausstellungsraums angesehen werden können“ (162). Die Praxis, eine Kunstausstellung derart bewusst als strategisches Instrument eines Kuratoren-Teams zu kennzeichnen, finde heute am ehesten in den Jahre im Voraus geplanten Biennalen ihre Entsprechung. Ein Thema nicht nur für eine Ausstellung, sondern als



**Abb. 2** Eingang zur „Salle de superstition“ der „Exposition internationale du Surréalisme“ mit Friedrich Kieslers Skulptur „Figure anti-tabou“ im Hintergrund und Julio de Diegos „Oiseau de mauvais augure“ über dem Eingang, Paris 1947. Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug auf Barytpapier. Foto: Rémy Duval (Duchamp als Kurator, Abb. 27)

gesellschaftliche Direktive vorzugeben, zeuge vom neuen, progressiven Anspruch, die Bedeutung der Präsentation von Kunst zu steigern. Damit war das zur Zeit Marcel Duchamps noch unübliche Format der Themenausstellung definiert. Die Bilddokumentation der Ausstellung macht Anordnung, Inszenierung der Werke und die bahnbrechende Ausstellungsarchitektur nachvollziehbar (Abb. 26–34; 174–185).

Als Auftakt zur Analyse der Fortentwicklung kuratorischer Praktiken durch Weggefährten und Nachfolger Duchamps untersucht Eva Fabbris in ihrem Beitrag „Zum ersten Mal subsumierte ein Künstler einen ganzen Galerie-Raum unter einer Geste“ Brian O’Dohertys Arbeit *Portrait of Marcel Duchamp: Mounted Cardiogram, 4/4 1966* (2012) und seinen bekannten Aufsatz von 1986 zur Ausstellungspraxis „Inside the White Cube. Ideology of the Gallery Space“. Fabbris markiert zudem die Doppelfunktion Duchamps als Künstler und Kurator der Surrealisten-Ausstellungen. Die Arbeiten *Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove* von 1938 und *Sixteen Miles of String* von 1942 bereiten die späteren, stärker gestischen Werke vor. Allerdings entwickelte Duchamp die Umkehrung und Verkehrung physikalischer Gesetze in hängenden Objekten nicht erst ab 1938. Vielmehr setzte er bereits in seinen frühen Ready-mades *In Advance of the Broken Arm* (1915), *Fountain* (1917) und *Trébuchet* (1919) Kategorien der vierten Dimension um. Von Auswirkungen der Ausstellungstätigkeit auf die künstlerische Produktion kann in diesem Fall also nicht die Rede sein.

### NACH DEM ZUFALLSPRINZIP

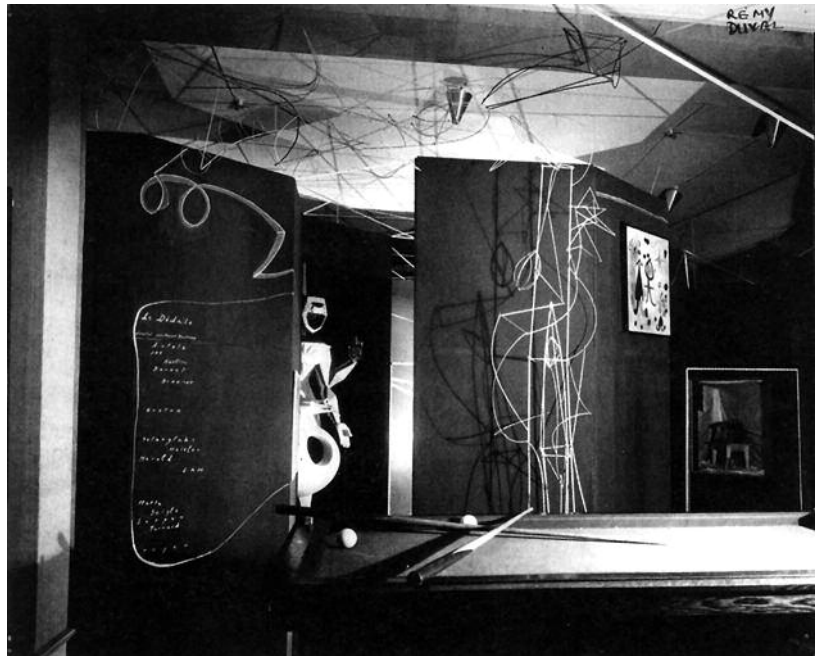
Akiko Bernhöft widmet sich in „Und immer wieder klopft Duchamp an der Tür“ den Arbeiten von John Cage und Michael Asher, deren Entstehung dem Zufall als Prinzip verpflichtet sind. In ihrer Untersuchung parallelisiert sie den Einsatz des Zufalls im Werk Duchamps, etwa in der durch Zufallsoperationen entstandenen Komposition *Erratum Musical (Musikalischer Fehler)* von 1913, mit John Cages Werk *4’33”* von 1952, das sie weniger als Dehnung der Zeit für Vorhandenes wie z. B.

Geräusche im Saal, vielmehr als „Entleerung“ (253) und im Falle von Michael Ashers Arbeit *Galleria Toselli, Mailand* (1973) als Dekonstruktion versteht. In ihrem an Beispielen reichen Beitrag steht konsequenterweise auch die Arbeit Michael Ashers *Caravan* (1977) in Hinblick auf das Ready-made-Prinzip im Fokus ihrer Überlegungen.

Gesine Tosin beleuchtet in „Dearest Richard...“, Richard Hamilton und Marcel Duchamp“ das Verhältnis der beiden Künstler zu der Zeit, als Hamilton die Texte der *Boîte verte* (1957) ins Englische übersetzte. Bevor er 1956 mit der Übersetzung begann, hatte Hamilton ein Schema von *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Das große Glas*, 1915–23) angefertigt, um sich die zahlreichen Kommentare Duchamps hierzu zu erschließen. Duchamp nannte dieses Vorgehen in einem Brief vom November 1960 eine „Dechiffrierung“ seiner Texte. Mit der *Green Box* von 1960 und dem Schema unternimmt Hamilton eine Rekonstruktion des *Großen Glases*; diese nach 13 Monaten von Duchamp und ihm signierte Version stellte er 1966 in der von ihm kuratierten Retrospektive *Marcel Duchamp* in der Tate Gallery London aus. 1975 ging diese Version in die Sammlung der Tate Gallery ein, 2012 wurde sie in der genannten Münchner Ausstellung neben den frühen Gemälden Duchamps gezeigt.

Der Beitrag von Katharina Neuburger zeichnet die Geschichte der Société Anonyme, Inc.: Museum of Modern Art, gegründet 1920 von Katherine S. Dreier und den Direktoren Marcel Duchamp und Man Ray, nach und beleuchtet deren Ausstellungs- und Sammeltätigkeit, die für New York und Amerika seinerzeit einzigartig waren. Mit der Arbeit für die Société Anonyme vereinte Duchamp die Rollen von Künstler, Direktor, Leiter des Ausstellungskomitees, Gestalter, Fotograf und Publizist in seiner Person. Und doch war die Société Anonyme ein Forum für künstlerische Aktionen, ein Künstler-Museum, was Neuburger mit dem Hinweis belegt, dass Duchamp zwischen 1915 und 1923, also zeitgleich mit den Aktivitäten in der Société, an *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* arbeitete. Katherine Dreier erwarb das Werk und zeigte es erstmals 1926 im Rahmen der

Abb. 3 Blick in die „Salle de pluie“ der „Exposition internationale du Surréalisme“ mit Durchgang zu „Le Dédale“, Paris 1947. Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug auf Barytpapier. Foto: Rémy Duval (Duchamp als Kurator, Abb. 33)



Ausstellung der Société Anonyme im Brooklyn Museum. Dazu reiste Duchamp eigens nach New York, da er seine Arbeit für die Société weitgehend beendet hatte. Erst im Zuge der dauerhaften Übernahme der Sammlung der Société Anonyme durch die Yale University, New Haven, intensivierte er seine Kontakte nach Amerika erneut.

### DAS PRINZIP ÄQUIVALENZ

Sandro Zanetti, Literaturwissenschaftler an der Universität Zürich, zeigt in „Kunst der Indifferenz. Duchamps Sprach- und Schriftinszenierungen“, dass sowohl die kuratorische Praxis als auch die Auswahl der Ready-mades auf Koproduktion beruhte. Als zentrale Fragen der kuratorischen Praxis nennt er die nach der Beschaffenheit der Objekte, ihrer Herkunft, der Spezifik der anzutreffenden Orte und Räume, schließlich nach den Auswahlkriterien für die auszustellenden Künstler und Werke. Viele Parameter im Ausstellungskontext sind per se als Ready-mades bereits vorhanden, weil sie „schon gemacht“ (350) sind; während der Ausstellung markieren sie kontinuierlich die Differenz zu der in ihnen ausgestellten Kunst. Nicht die präsentierten Objekte seien indifferent, sondern einzig die Haltung des Rezipienten. Dazu äußerte Duchamp im BBC-Interview mit Joan Bakewell am 5. Juni 1968, bezogen auf die Ready-mades: „Meine Idee bestand darin [...], ein Objekt

zu wählen, das mich weder durch seine Schönheit noch durch seine Hässlichkeit anziehen würde – einen Punkt der *Indifferenz* in meiner eigenen Betrachtungsweise davon zu finden [...]“ (352)

Zanetti befreit den durch Duchamp in diesem Kontext mehrfach verwendeten Begriff der Indifferenz von seiner negativen Konnotation und eröffnet mit seiner Übersetzung als „Gleichgültigkeit“ die Sicht darauf, dass zwei oder mehr Dinge ‚gleich gültig‘, gleichwertig oder, wie er sagt, „als gleichermaßen wichtig oder unwichtig infragekommen. ‚Gleichgültigkeit‘ bedeutet dann ‚Äquivalenz‘ und trifft sich mit dem, was im Wort ‚Indifferenz‘ aufgerufen ist“ (355). Er verweist auf das Indifferente, *in* der Differenz Liegende, als Zwischenraum, auf das also, was *zwischen* dem je Differenten liegt, aber gleiche Gültigkeit beansprucht, was weder der einen noch der anderen Seite zuzuordnen ist. Sein Beispiel dafür ist Duchamps Arbeit *Tür im Atelier Duchamps, 11 rue Larrey, Paris* von 1927, die zwei Räume des Ateliers dadurch verbindet, dass sie, indem sie den einen Raum verschließt, den anderen öffnet.

Die Analyse Zanettis spürt in Denken, Handeln und den Äußerungen Marcel Duchamps das Credo „Indifferenz“ auf: „Kunst der Indifferenz: Das heißt [...] auszutreten aus den diversen Identitätszuschreibungen, die einem selbst und den entsprechenden Arbeiten zugemutet werden. [...]“

Der vielleicht entscheidende Unterschied in Duchamps künstlerischer Praxis gegenüber derjenigen der meisten seiner Zeitgenossen bestand darin, dass er sich selbst nicht als genial-egomanen Produzenten individueller Werke verstand, sondern eher als Mitspieler in einem Ensemble von Faktoren, als Mitarbeiter, immer auch als Instanz der Wahrnehmung und Beobachtung, zuweilen als kreativen Störfaktor, als Experimentator, ja [...] als Kurator oder Mitkurator [...].“ (357)

Die vorliegende Publikation hält das notwendige analytische Material für eine Genealogie des modernen Ausstellens bereit und gibt zugleich einen umfassenden Einblick in Marcel Duchamps Werk aus interdisziplinärer Perspektive. Sie be-

leuchtet bislang weniger beachtete Aspekte der Duchamp'schen Praxis als Kurator und bietet damit allen, die auf kunsthistorisch-soziologischen, museologischen sowie angrenzenden Forschungsfeldern tätig sind, einen zukunftsweisenden Beitrag.

---

**PROF. DR. KORNELIA  
VON BERSWORDT-WALLRABE**  
Direktorin des Staatlichen Museums  
Schwerin a.D.,  
Dr.-Hans-Wolf-Str. 5, 19055 Schwerin,  
k.berswordt@t-online.de

## Das göttliche Licht und seine liturgische Einbindung

Vladimir Ivanovici  
**Manipulating Theophany. Light  
and Ritual in North Adriatic  
Architecture (ca. 400–ca. 800).**  
(Ekstatis: Religious Experience from  
Antiquity to the Middle Ages,  
vol. 6). Berlin/München,  
De Gruyter Verlag 2016. X, 261 S.  
ISBN 978-3-11-037-632-6. € 119,95

---

**D**ie Bedeutung des natürlichen und künstlichen Lichtes für den Sakralbau als materiell und räumlich visuell aktiv gestaltendes Phänomen hat nach den grundlegenden Thesen von Erwin Panofsky (1946), der, ausgehend von Abt Suger's Neubau von Saint Denis, einen engen Bezug zwischen gotischer Architektur und neuplatonischem Lichtver-

ständnis hervorhob, und dem von Wolfgang Schöne (1956) eingeführten Konzept des „Standortlichtes“ in den letzten zwei Jahrzehnten im Rahmen einer methodischen „Amalgamierung“ von bildwissenschaftlichen, kulturanthropologischen und liturgischen Fragestellungen zu einem kunstwissenschaftlich gleichermaßen eminent interessanten wie komplexen Diskurs geführt. Wichtig waren dabei byzantinistische Studien wie die von Liz James zur Interaktivität von Licht und Farbe in der byzantinischen Kunst (*Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996) oder von Iakovos Potamianos zur evokativen Bedeutung des natürlichen Lichtes im liturgischen Kontext byzantinischer Kirchen (*Light into Architecture. Evocative Aspects of Natural Light as Related to Liturgy in Byzantine Churches*, PhD thesis, University of Michigan 1996), gefolgt von den langjährigen Untersuchungen Nadine Schibilles zur raumästhetisch-liturgischen Lichtorchestrierung der Hagia Sophia (*Light in Early Byzantium. The Church of Hagia Sophia in Constantinople*, PhD thesis, University of Sussex 2003).