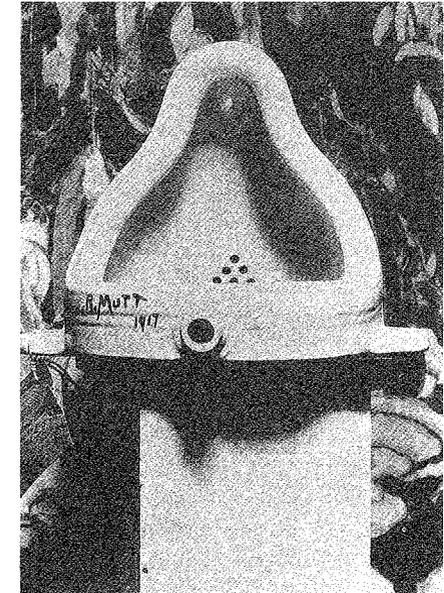


„Before 'being gay' became a political identity as much as a sexual one, anyone arrested in a tearoom (public men's toilet) was considered just as queer as a drag queen or a hustler.“ (Pat Califia, *Public Sex*, 1982)

„Constantly the butler would say: 'Surely M. le Baron de Charlus must have contracted a disease from standing around as long as he does in a pistière (pissotière). That is what happens to an old womanizer... This morning, Madam sent me to Neuilly to run an errand. As I passed the pistière on the Rue de Bourgogne I saw M. le Baron de Charlus enter. When I returned from Neuilly, well over an hour later, I saw his yellow trousers in the same pistière, at the middle urinal, where he always stands so that no one sees him.“ (Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, 1923)¹

Bedürfnisanstalten, Bathrooms, Wasserklosetts, Urinals, Lavatories, Rest Rooms, Toiletten, Klos, Pissoirs, Pissotières, Toilettes, Petis Coins, Lieux, Vespassiennes, Edicules, Cabinets d'aisances, Chalets de Nécessité ... die Liste läßt sich weiterführen. Allein die Zahl der englischen und französischen Termini, die zur Beschreibung jener öffentlichen Örtlichkeiten erfunden worden sind, die von Personen zum Zwecke der Darmentleerung und des Urinierens aufgesucht werden, enthüllt – jedenfalls zum Teil – eine kulturelle Obsession mit diesen niederen und elementaren Körperfunktionen. Während derartige Gebäude schon seit der Zeit der alten Römer über die westlichen Städte verstreut vorhanden waren, entfacht ihre Existenz in modernen Stadtlandschaften allerlei Befürchtungen und Sorgen sowohl seitens der ortsansässigen Bürger wie der Regierungen. So formulierten beispielsweise während des neunzehnten und des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in Paris und New York Einzelpersonen und Institutionen ihre Bedenken hinsichtlich öffentlicher Toiletten, indem sie sich auf den öffentlichen Gesundheitszustand beriefen. Hinter dieser Sorge um sanitäre Anlagen, um üble Gerüche und Krankheiten lauerte jedoch eine weit bösartigere Gefahr für das öffentliche Gesundheitswesen, eine Gefahr, die vermutlich dem urbanen Dschungel eigen war und durch die Existenz der öffentlichen Toiletten vergrößert wurde – die Gefahr der männlichen Homosexualität. So hielt sich in den Köpfen der Pariser Gesundheitsbeamten und Sozialreformer um die Jahrhundertwende zum Beispiel die Vorstellung, daß „männliche Homosexuelle ... stärker von öffentlichen Toiletten angezogen würden als Motten vom Licht der Laternen.“² Der Bereich der öffentlichen Herrentoiletten ist also, wie diese Aussagen andeuten, immer bereits homoerotisch und daher latent oder möglicherweise sogar offensichtlich schwul konnotiert.

Was aber hat all dies mit Marcel Duchamp zu tun, dem Vater des Dada, dessen Zeugnis als lebenslanger und verbriefteter Heterosexueller niemals angezweifelt worden ist? Während die miteinander verwobenen Geschichten der öffentlichen Toiletten und des öffentlichen männlichen Sex³ nicht an sich Teil der persönlichen Biographie von Duchamp waren, so scheinen sie doch eindeutig ein fester Bestandteil seines Readymade *Fontaine* zu sein, eines massenproduzierten Urinals, das er bei einem Klempnerei-



1 Marcel Duchamp, *Fontaine* (1917), Fotografie Alfred Stieglitz

Großbetrieb erwarb, mit „R. MUTT 1917“ signierte und als Kunstwerk deklarierte (Abb. 1). Von der Forschung wird *Fontaine* immer wieder als einer der bedeutendsten Beiträge zur Geschichte der modernen Kunst angeführt; doch meines Wissens ist dieses Objekt bis dato noch nicht in den größeren Zusammenhang jener Debatten gestellt worden, die während jener Epoche in Frankreich und Amerika über öffentliche Herrentoiletten und ihren strategischen Platz innerhalb der homosexuellen männlichen Subkulturen geführt wurden. So spielt etwa William Camfield in seiner sehr informativen Monographie über *Fontaine* nicht einmal auf die Möglichkeit einer solchen Interpretation an.³

Mit diesem Essay hoffe ich, diese auffällige Auslassung innerhalb der Duchamp-Forschung wiedergutzumachen, indem ich eine Interpretation anbiete, die die Geschichte der Homosexualität enger mit der Kunstgeschichte verknüpft. Ich beginne mit dem Objekt selbst, indem ich seine kurze Existenz aufzeichne. Anschließend führe ich eine formale Analyse der Photographie von *Fontaine* durch, die Alfred Stieglitz aufgenommen hat und die erstmals in *The Blind Man* in der Ausgabe vom Mai 1917 erschienen ist. Bei dieser Analyse bemühe ich mich darum, die Einzelelemente im Kontext einer Schwulen-Ikonographie zu deuten. Diese als homosexuell identifizierten Elemente in der Photographie von Stieglitz werden dann in den Kontext der Geschichte öffentlicher männlicher Sexualität und Homosexualität, wie sie sowohl in der populären als auch in der wissenschaftlichen Literatur in Frankreich und Amerika diskutiert wurde, eingebunden. Im Anschluß daran werde ich *Fontaine* zu anderen literarischen und visuellen Werken Duchamps in Beziehung setzen. Schließlich werde ich die Geschichte der öffentlichen Herrentoiletten in Paris und New York skizzieren und zeigen, inwiefern de-

ren Existenz eine kulturelle Phobie ausgelöst hat, die untrennbar mit männlicher Homosexualität verbunden ist. Auf dieser wissenschaftlichen Reise stütze ich mich auf Duchamp selbst als meinen geistigen Leitfaden. Er war es, der den Künstler als ein „vermittelndes Wesen“ beschrieb, mit dem die BetrachterIn zusammenarbeiten soll, um die jedem Kunstwerk inhärente Kluft zwischen „dem Nichtausgedrückten, wiewohl Gemeintem und dem unabsichtlich Ausgedrückten“⁴ zu überbrücken.

Ende März 1917 beschloß Duchamp nach einem Gespräch mit Walter Arensberg und Joseph Stella, ein *Pissoir* zu erwerben und für die kurz vor ihrer Eröffnung stehende Ausstellung der American Society of Independent Artists einzureichen, einer neugegründeten Künstlerorganisation, deren Vorstand er und Arensberg angehörten. Duchamp beabsichtigte unter anderem, die Toleranz der Gesellschaft, die auf dem demokratischen Prinzip „no juries, no prizes“ beruhte, auf die Probe zu stellen. Die drei Männer gingen in den Ausstellungsraum der J. L. Mott Iron Works, eines Klempner-Großbetriebs, und wählten zusammen ein geeignetes Stück des immobilien Inventars aus.⁵

Vielleicht war es das (un)bewußte Erkennen der merkwürdig symbiotischen Verbindung zwischen Kunstgalerien und öffentlichen Herrentoiletten, das Duchamp inspirierte, als er und seine Freunde mit ihrer Porzellantrophäe zu seinem Atelier zurückkehrten. Schnell gab Duchamp ihr einen Titel, signierte sie grob und schickte sie unter dem Pseudonym „Richard Mutt“ zusammen mit der geforderten Gebühr an die Gesellschaft. Es folgte ein großes Spektakel, und der Vorstand der Gesellschaft, dem nicht bekannt war, daß Duchamp der führende Kopf dieses Unterfangens war, setzte den „no-jury“-Erlaß außer Kraft und beschloß per Abstimmung, *Fontaine* nicht zur Ausstellung zuzulassen. Der Vorstand tat öffentlich kund, daß dieses gewöhnliche Inventar einer Herrentoilette zwar „ein nützliches Objekt an seinem Ort sein möge, daß dieser Ort aber keine Kunstausstellung sei, und daß es nach keiner Definition ein Kunstwerk sei.“⁶ Von der Scheinheiligkeit und pseudomoralischen Rechtschaffenheit seiner Vorstandskollegen abgestoßen, trat Duchamp aus der Gesellschaft aus und forderte seine Gebühr zurück. Einige Tage später brachte er *Fontaine* zu 291, der modernen Kunstgalerie von Alfred Stieglitz, und überredete den berühmten Fotografen/Händler, es zu fotografieren. Unter ziemlich mysteriösen Umständen verschwand *Fontaine* wenig später und ist bis heute nicht mehr aufgetaucht.

Von seinen Anfängen bis zu seiner fotografischen Darstellung war *Fontaine* in eine bedeutsame Kette von Kollaborationen zwischen Männern verwickelt. „Kollaboration“ bedeutet einerseits gemeinsame Arbeit. Nimmt man diesen Begriff jedoch wörtlich, so kann man „Kollaboration“ als eine Art Spionage in Kriegszeiten begreifen, die, wie Wayne Köstenbaum es ausdrückt, auf an sich perverser „ungesunder Treue“ basiert.⁷ Indem Stieglitz das *Pissoir* fotografierte, dokumentierte er das pathologische Ergebnis der „ungesunden“ Kollaboration Duchamps mit Arensberg und Stella; einer versteckten Unternehmung, die die Society of Independent Artists zu unterminieren suchte. Stieglitz wurde im Verlauf dieser Unternehmung zu einem Mitverschwörer. Allerdings verwischte auch er geschickt seine Spuren. In seiner Fotografie umgab Stieglitz das *Urinal* – wie es auch die Angestellten der Ausstellungsräume der J. L. Mott Iron Works getan hatten – mit einer Aura ästhetischer Reinheit. Seine close-up-Aufnahme –

leicht von unten fotografiert – stellt *Fontaine* als monumental und totemistisch dar. Es steht auf einem roh bearbeiteten Holzsockel, ist leicht um seine eigene Achse gedreht und mit dramatischer Wirkung von oben angestrahlt, um seine Konturen hervorzuheben. Das Werk ist außerdem um neunzig Grad von seiner ursprünglichen, funktionalen Position an der Wand einer öffentlichen Herrentoilette gedreht, so daß es jetzt – sozusagen – auf dem Rücken liegt. All diese formalen Charakteristika verleihen *Fontaine* eine gewisse anthropomorphe Qualität.⁸ Gerade der Sinnlichkeit der symbolistischen Darstellung Stieglitz' ist es m.E. zuzuschreiben, daß Forscher wie Camfield nie für eine homosexuelle Resonanz in Duchamps Readymade empfänglich waren – war doch das Homosexuelle gewöhnlich mit dem vermeintlich Unästhetischen konnotiert.

Die axiale Rotation von *Fontaine* findet in gewisser Weise ihren ironischen Widerhall in der Transformation dieses alltäglichen und niederen Abfallbehältnisses in eine kostbare Quelle körperlicher Nahrung – in einen „Brunnen“. Auf einer anderen Bedeutungsebene kann eine solche Umkehrung der Position auch als ein geistreiches Duchampsches Spiel mit Homosexualität selbst gedeutet werden, als eine „sexuelle Umkehrung“. Dabei handelt es sich um eine Nomenklatur, die sowohl in der populären als auch in der wissenschaftlichen Literatur in Frankreich und Amerika in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts geläufig war.⁹ Ferner deutet die Umkehrung von *Fontaine* auch auf eine metaphorische Umkehrung der physischen Positionen und Identitäten des Objekts und meiner selbst als Betrachter an.

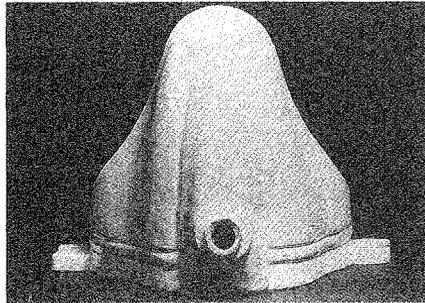
Wenn *Fontaine*, wie ich dargelegt habe, in der Stieglitzschen Fotografie mit anthropomorphen Qualitäten belebt worden ist, so mag in Umkehrung der Verhältnisse daraus für mich als Betrachter folgen, daß ich in einen unbelebten, dinghaften Zustand versetzt werde. Tatsächlich zwingt mich der niedrige Blickwinkel des Fotos in die unterworfene Rolle eines *Pissoirs*. Aufrecht und symmetrisch ragt dagegen dieser Ersatz-„Mann“ aus Porzellan über mir empor und streckt mir sein nacktes, dickes, rundes Gesicht ins Gesicht, als ob „er“ jederzeit bereit sei, sich zu erleichtern.

Durch die Montage- und Fototechnik, die Stieglitz für *Fontaine* angewendet hat, hat er unwissentlich den makellosen ästhetischen Raum seiner modernen Kunstgalerie mit der „anrühigen“ Aura einer öffentlichen Herrentoilette umgeben. In einem solchen Zusammenhang nahm der Gedanke einer „exhibition“ unweigerlich (homo)sexuelle Untertöne an.¹⁰ Andere Elemente in der Stieglitzschen Fotografie bekräftigen diese Hypothese. Hinter *Fontaine* lassen sich Details aus dem Gemälde *The Warriors* (1913) von Marsden Hartley erkennen, einem amerikanischen Künstler, dessen Arbeiten Stieglitz ausstellte (Abb. 2). Als schwuler Mann lebte und arbeitete Hartley im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts in Berlin. Während dieser Jahre war die deutsche Hauptstadt als die Schwulenhauptstadt Europas weit bekannt. Hartley gab Stieglitz im Jahre 1915 gelassen zu verstehen, daß er „ein ziemlich ungezügelttes Leben nach Berliner Art führe – mit allem, was dazugehört.“¹¹

Berlin verfügte sowohl über eine rege und sichtbare schwule sowie lesbische Subkultur als auch über die erste öffentliche Bewegung für die Rechte Homosexueller; gleichzeitig war es aber auch Standort des deutschen Militärs, einer Institution mit ihrer eigenen, berühmt-berüchtigten Schwulengeschichte. Hartley war von dem Prunk, der Übermännlichkeit und der Homoerotik dieser ausschließlich Männern vorbehaltenen



2 Marsden Hartley, *The Warriors* (1913), oil on 3 canvas (Regis Collection Minneapolis)



Einrichtung so beeindruckt, daß er ihr mit einer Reihe von Gemälden ein Denkmal setzte, zu denen auch *The Warriors* zählt. Von der spektakulären Zurschaustellung militärischer Macht inspiriert, die zu Ehren der Hochzeit der Kaiserstochter geführt wurde, nahmen Hartley die elegant gekleideten Soldaten zu Pferde stark gefangen. In *The Warriors* stapelte er seine anonymen Soldaten, die im Gleichschritt auf die Sonne zumarschieren, hierarchisch angeordnet übereinander. Eine Reihe offensichtlich phallischer Formen und vier der Reiter umrahmen die Sonne, die in der oberen Bildmitte erscheint. Die aufrechte Haltung der Soldaten, ihre Helme, ihre Schilde und die von ihnen getragenen Fahnen intensivieren die phallische Qualität dieser zentralen Formen.

Die ungewöhnliche Blickrichtung in diesem Gemälde deutet an, daß Hartley sich nicht auf den männlichen Körper im ganzen, sondern vielmehr auf dessen Hinterteil fokussiert. Die Soldaten und ihre Pferde setzen ihre „Ärsche“ unseren Blicken aus, während sie ihre Blicke fest auf die Sonne gerichtet halten: einen Himmelskörper, der wie Bataille vorschlägt, als „der solare After“ bezeichnet werden kann.¹² After und analer Erotismus trennen hypothetisch die männliche Homosexualität von allen anderen Formen der Sexualität. Darüber hinaus ruft Hartley durch die Konzentration seines Blickes auf diese Öffnung die Erinnerung an Verlaine und Rimbaud wach, die in ihrem gemeinsamen „Sonett an ein Arschloch“ ekstatisch über diese Zone der Freude schwärmen: „Dunkel und gekräuselt wie eine purpurrote Nelke/Atmet es, bescheiden versteckt im Moose/Von Liebe noch ganz feucht...“¹³ Die Aufmerksamkeit, die Hartley analem Erotismus hier zukommen läßt, verleiht ihm strategisches Gewicht, das zum Teil die unerhörte phallische Fülle dieses Militärmarsches verwischt.

Die Kombination von *The Warriors* und *Fontaine* auf dem Foto von Stieglitz bezieht sich auf die homosexuell konnotierte Paarung von Phallus und After. Fast vollständig

umrahmt von den großen, zentralen phallischen Formen auf dem Gemälde Hartleys ruft Duchamps Ready-made ähnliche Assoziationen hervor, wenn es vor uns steht und uns ansieht. Die Ärsche der Soldaten auf *The Warriors* und das Hinterteil von *Fontaine* stehen sich gegenüber, während das Gemälde als ganzes und Duchamps Ready-made mit Vorder- und Hinterteil so zueinander stehen, daß ihre Anordnung anale Penetration suggeriert. In dieser Stellung bietet *Fontaine* sein eigenes verletzliches „Arschloch“ der schwulen Leinwand Hartleys dar, die im selben Moment hinter ihm aufragt, da das Ready-made mir seinen pulsierenden „Schwanz“ ins Gesicht streckt und mich einlädt, an dieser schwulen Orgie teilzunehmen. Betrachtet man weiterhin *Fontaine* von hinten, so ahmen seine Krümmung und sein Abflußloch die Haltung einer – wie ein Hund oder ein Pferd – auf allen Vieren gebeugten menschlichen Figur nach, die ihren einladenden Arsch herzeigt (Abb. 3). Wie Guy Hocquenghem feststellt: „Nur im Spiegel des Narzißismus sehen wir unseren After von Angesicht zu Angesicht oder vielmehr so, als hätten wir hinten Augen – die Augen unseres eigenen sauberen, privaten kleinen Selbst.“¹⁴ Die formalen und räumlichen Parallelen zwischen *Fontaine* und *The Warriors* werden in diesem Spiegel des Narzißismus reflektiert, der, wie Freud uns glauben machen will, die psychologische Grundlage der männlichen Homosexualität ist. In seinem 1914 verfaßten Aufsatz legt Freud diese Ursachenforschung vor: „Perverse und Homosexuelle ... haben in der Wahl ihrer Liebesobjekte ... nicht ihre Mutter, sondern sich selbst zum Vorbild genommen. Sie suchen offensichtlich sich selbst als Liebesobjekt und stellen eine Art der Objektwahl zur Schau, die als 'narzißtisch' bezeichnet werden muß.“¹⁵

Weiterhin beschreibt er den Narzißismus als Masturbation; Narzißismus ist die Haltung einer Person, die ihren eigenen Körper genauso behandelt, wie sie den eines Sexualobjekts behandeln würde – die ihn anschaut, ihn streichelt und liebkost bis dieser Körper vollkommene Befriedigung erfährt.⁷³ Nach Ansicht der meisten Ärzte und Sexualforscher jener Generation, der auch Freud angehörte, deutete häufiges Masturbieren auf die latente Homosexualität eines Mannes hin. Das Spektrum männlichen Sexualverhaltens erstreckte sich folglich in nahezu nahtlosem Übergang von der Masturbation bis hin zum Analverkehr, wobei ersteres lediglich letzteres widerspiegelte.

Diese beiden nicht weit voneinander entfernten Pole treffen sich in *The Blind Man*, einer kurzlebigen avantgardistischen Zeitschrift, die von Duchamp, Beatrice Wood und Henri-Pierre Roche herausgegeben wurde. Die im Mai 1917 veröffentlichte zweite Ausgabe war hauptsächlich der Verteidigung von *Fontaine* gewidmet und verurteilte die von der Society of Independent Artists verhängte Zensur. Es war diese Zeitschrift, die das Stieglitzsche Foto des Ready-made zuerst der Öffentlichkeit zugänglich machte. Die Herausgeber entschieden sich interessanterweise dafür, diese Abbildung auf der vierten statt auf der Titelseite zu drucken. Statt dessen wählten sie Duchamps Gemälde *Chocolate Grinder* (1914) für die Umschlagillustration aus. Der dargestellte Apparat erschien später in der „Junggesellen“-Sektion von Duchamps Hauptwerk *Large Glass* (1915-1923). In seinen vorbereitenden Aufzeichnungen für dieses Projekt deutete Duchamp rätselhaft an, daß „der Junggeselle seine Schokolade selbst mahlt.“⁶⁸ Während die Forschung diese Aussage zu Recht als eine Metapher für Masturbation interpretiert, möchte ich hier vorschlagen, sie als eine Anspielung auf anale Masturbation zu begreifen, bei der die „Schokolade“ als eine versüßte Form von Kot verstanden werden muß.

Wie Freud 1908 aufzeichnete, entsprechen sich cocoa und caca, besonders für männliche Homosexuelle (in der modernen amerikanischen Umgangssprache – homophobisch als „Fudgepackers“ bezeichnet), von denen er glaubte, daß sie dauerhaft vom „erotischen Charakter der analen Zone“ gebannt seien.¹⁶ Der Sexualforscher Albert Moll formulierte im Jahre 1891 die gleiche Verbindung zwischen autoerotischer analer Stimulation und männlicher Homosexualität: „Männer mit homosexuellen Neigungen haben gewöhnlich schon in sehr jungen Jahren masturbiert, jedoch reiben sie nicht ihren Penis, sondern führen alle möglichen Gegenstände in ihren After ein.“¹⁷

Auf dem Duchampschen Gemälde scheint das Produkt dieses „Zermahlens“ (grinding) von den drei Beinen, die alle auffallende Ähnlichkeit mit einem Penis aufweisen, des mechanischen Gerätes herunterzutropfen. Der Titel der Zeitschrift *The Blind Man*, der über *Chocolate Grinder* die Umschlagseite ziert, deutet darauf hin, daß der Junggeselle seine Schokolade tatsächlich einmal zu oft gemahlen hat und – gemäß der Warnung aus der Legende – erblindet ist. Aber vielleicht ist er auch blind vor Verlangen nach einer Braut, nach einer Braut männlichen Geschlechts allerdings; d.h. nach einem Bräutigam – nach *Fontaine*.

Die homosexuell konnotierte (queer) Vereinigung von *Chocolate Grinder* und *Fontaine* in *The Blind Man* hat Duchamp möglicherweise für das Arrangement seiner Arbeit *Box in a Valise* (1941) inspiriert, ein tragbares Museum mit Miniaturreproduktionen seiner größeren Arbeiten. Darin postierte er *Fontaine*, in seiner funktionalen Position als Urinal, links von *Large Glass* und auf gleicher Höhe mit *Chocolate Grinder*. Die *Nine Malic Moulds*, neun uniformierte Männer, nehmen die untere Ebene von *Large Glass* ein und stehen zwischen beiden Objekten. Und wieder grenzt die Anwesenheit von *Fontaine* implizit diesen ausschließlich Männern vorbehaltenen Junggesellenhaften als eine öffentliche Herrentoilette ab, als eine wahre „world in yellow“, wie Duchamp *Large Glass* beschrieben hat.⁴⁴ Die neun Männer urinieren jedoch nicht nur einfach; sie sind, wie Duchamp anmerkt, verzaubert worden „von einem Spiegel, der ihnen ihre eigene Komplexität entgegenhält bis sie onanistische Halluzinationen bekommen.“⁵¹ Diese aus Gewohnheit masturbierenden narzißtischen Homosexuellen verbringen Tag und Nacht in einem Pissoir, wo sie sich leidenschaftlich umarmen, während sie ihre Schokolade füreinander mahlen und in ein gemeinsames Urinal entleeren.

Die Kongruenz der Vorgänge von Ejakulation und Urinieren, die durch die Anordnung von *The Box in a Valise* angedeutet wird, war in der Zeit, als Duchamp, Arensberg und Stella *Fontaine* erwarben, für Ärzte und Wissenschaftler von großem Interesse. So schrieb beispielsweise Harvelock Ellis, der bekannte englische Sexualforscher, dessen Schriften in mehreren Übersetzungen weit verbreitet waren, im Jahre 1904: „Es scheint in der Tat eine besondere und intime Verbindung zwischen der Explosion des Bedürfnisses nach sexueller Befriedigung und der explosiven Energie der Blase zu bestehen; so daß sie sich gegenseitig zu verstärken vermögen und – bis zu einem gewissen Grad – mittelbar an der Entladung der Spannung des jeweils anderen beteiligt sein können.“¹⁸ Eine ähnliche Beobachtung machte Freud im Jahre 1905: „Die Genitalien können als Stütze des Ausscheidungsmechanismus fungieren; und dies gilt im besonderen für das männliche Glied...“¹⁹ Sieben Jahre später befand Freud, daß „der Ausscheidungsmechanismus überaus eng und untrennbar mit Sexuellem verbunden ist.“²⁰ Darüber hin-

aus erkannten beide Männer die Ähnlichkeit zwischen dem Vorgang des Urinierens und dem Wasserausstoß eines Springbrunnens. Nach Freud gehen Ärzte seit Hippokrates davon aus, „daß Träume von Springbrunnen und Quellen eine Erkrankung der Blase indizieren.“²¹ Ellis behauptete, daß die Erfindung des Springbrunnens vom Vorgang des Urinierens selbst inspiriert worden sei. Er beschrieb diese Körperfunktion als „einen Teil der bis dato unerkannten Schönheit der Welt, die wir in den Springbrunnen bereits zu erkennen vermögen, obgleich Springbrunnen, wie wir jetzt wissen, hier ihren Ursprung haben.“²²

Eine vollkommene Darstellung der Behauptung Ellis' und Freuds, daß ein Zusammenhang zwischen dem Urinieren und dem Springbrunnen besteht, finden wir in Jerome Duquesnoys berühmten *Mannekin-Pis* (1619), jenem bekannten skulpturalen Wahrzeichen Brüssels, das einen nackten, aufrecht stehenden Knaben zeigt, aus dessen kleinem Penis ein ständiger Wasserstrom fließt. *Fontaine* spielt, wenngleich weit weniger explizit, auf diese Tradition an. In der Tat ist das Becken eines „Wasserklosetts“²³ eine Art „Brunnen“ und tatsächlich tauchen in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts überall in Paris neue und verbesserte Herrentoiletten auf, die den Spitznamen „Bornes-Fontaines“ erhielten.²⁴ Auf Französisch bezieht sich „Borne-Fontaine“ auf einen öffentlichen Trinkbrunnen in Form eines säulenartigen Meilensteins. Der umgangssprachliche Gebrauch dieses Terminus zur Beschreibung eines Pissoirs läßt an den Witz im Stile Duchamps denken. Zusammen mit Ellis und Freud scheinen sich die Ahnen Duchamps der buchstäblichen und symbolischen Zusammenhänge des Urinierens und der Ejakulation durchaus bewußt gewesen zu sein, ebenso wie derjenigen zwischen Urinalen, Springbrunnen und dem Penis.

Ellis beschreibt sein wissenschaftliches Interesse am Urin und am Vorgang des Urinierens als ein unmittelbares Ergebnis seiner persönlichen sexuellen Geschichte. Schon als Junge entwickelte er eine homoerotische Neugier für dieses flüssige körperliche Abfallprodukt, das ihn dazu inspirierte, die Kapazitäten der Harnblasen seiner Schulkameraden zu beobachten. Im Erwachsenenalter erforschte er die erotischen Möglichkeiten des Urins und des Urinierens während seiner sexuellen Exkurse mit Frauen.²⁵ Das persönliche Interesse, das er für die von ihm so bezeichnete „Urolagnie“ hatte, erklärt, warum er sich in seiner sieben Bände umfassenden Abhandlung *Studies in the Psychology of Sex* immer wieder auf dieses Phänomen bezieht: „Es gibt viele Beweise, die zeigen, daß der Drang, dem Akt des Urinierens einer geliebten Person symbolischen Wert beizumessen, sei dies nun ein gewohnheitsmäßiger oder, was wahrscheinlicher ist, ein gelegentlicher Akt, nicht gar so außergewöhnlich ist ...“²⁶ Derartiges sexuelles Verhalten war jedoch, wie Ellis' Fallbeispiele bezeugen, meist auf zwei bestimmte Personengruppen beschränkt – auf männliche Homosexuelle und auf heterosexuelle männliche Masochisten. So erklärte beispielsweise ein männlicher Homosexueller, daß in seinen sexuellen Phantasien „... das Ausscheiden des Urins meines Liebhabers über meinen Körper und meine Glieder oder, wenn ich ihn sehr gern hatte, auch über mein Gesicht ... zum zentralen Thema wurde.“ Ein anderer gab an, daß sein sexuelles Interesse als Erwachsener an Männern und am Urinieren aus seiner Kindheit herrührte, als er Farmerarbeiter und seinen Vater beim Urinieren beobachtete. Diese Anblicke berauschten ihn derartig, daß er an „stotternder Sprache und verwirrten Geisteskräften“ litt und voll-

kommen „von Gefühlen übermannt“ war.²⁷ Während Ellis zuversichtlich bekräftigte, daß seine eigene Urolagnie, „niemals zu einer wirklichen Perversion wurde“, wies er warnend darauf hin, daß in bestimmten Fällen derartige fäkale Interessen „die Grundlage sexueller Obsessionen bilden könnten.“²⁸

Ellis war nicht der einzige, der die sexuelle Faszination, die für viele männliche Homosexuelle vom Urin und vom Urinieren ausging, schriftlich festhielt. Dr. Richard von Krafft-Ebing, der bekannte deutsche Sexualforscher, erkannte in einem solchen Verhalten eine eigene Form des Fetischismus. Er widmete einen Teil seiner *Psychopathia Sexualis* (1886), eine über zwanzigmal neuaufgelegte und in viele Sprachen übersetzte, berühmte Schrift, der „Homosexualität und Koprophilie“. Als Beispiel für diese „Perversion“ führt er den Fall eines fünfunddreißigjährigen männlichen Homosexuellen an, den er auch als Masochisten und chronisch masturbierenden Menschen identifizierte.

„Zu Beginn seines siebenundzwanzigsten Lebensjahres hatte er (der Patient) einen neuen Einfall. Als die schrecklichste Form der Demütigung stellte er sich vor, dazu gezwungen zu werden, die Exkremente seines männlichen Liebhabers zu essen und auf dessen Befehl seinen Urin zu trinken. Er malte sich oft aus, am Boden festgebunden zu sein, während sein Meister auf ihm sitze und ihn in seiner hilflosen Stellung dazu zwänge, diese ekelhafte Handlung zu vollziehen.“²⁹

In diesem Szenario stellt sich der männliche Homosexuelle im wörtlichen und im übertragenen Sinne vor, die Funktion eines Urinals zu erfüllen.

Eine der wohl ausdrucksstärksten Darstellungen des erotischen Potentials einer schwulen Zwiesprache zweier männlicher Körper als „Brunnen“ und als „Urinal“ ist *Jim und Tom, Sausalito* (1977-1978), ein Foto von Robert Mapplethorpe, das zwei schwule, in Leder gekleidete Männer zeigt (Abb. 4). Auf der Bühne des schwulen sadomasochistischen Sex' verkleiden sich Männer und übernehmen verschiedene Rollen. „Gay Lethermen“ führen diese Rollenspiele oft mit solcher Finesse aus, daß sie sich überzeugend in Wesen und Objekte jenseits ihrer selbst verwandeln. Auf dem Foto (es



4 Robert Mapplethorpe (gelatin silver print, collection of Fredericka Hunter and Ian Glenzie)

handelt sich hier um das dritte eines Triptychons) dokumentiert Mapplethorpe eine solche Verwandlung. Ein Mann in Lederoutfit steht im Profil und hält seinen Schwanz, dabei beugt er sich vor und pisst – wie ein Springbrunnen – seinem bärtigen Partner in den Mund, während dieser auf Knien die Funktion eines menschlichen Urinals einnimmt. Mapplethorpe hüllt seine zwei kunstvoll aufgestellten Subjekte in dramatisches Licht und mildert die gewagte Materie, indem er sie mit der verführerischen Atmosphäre seiner einwandfreien Drucktechnik umhüllt – genau wie Stieglitz es mit *Fontaine* getan hatte.

Die Theaterrollen, die in Mapplethorpes Foto von Jim und Tom gespielt werden, gleichen denen, die von *Fontaine* und mir selbst auf Stieglitz' Bild übernommen werden. Wie Duchamps Titel anzeigt, funktioniert diese physische Umorientierung von Objekt und Betrachter jedoch auf linguistischem Niveau. „Titel allgemein interessierten mich sehr“, erinnerte sich Duchamp an die erste Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts. „Damals begann ich mich für Literatur zu interessieren. Worte interessierten mich; und das Zusammenbringen von Worten...“³⁰ *Fontaine* teilt seine Schwulheit ebenfalls innerhalb der Welt der Sprache mit; eine Schwulheit, die – historisch betrachtet – selten direkt ausgesprochen worden ist. Im Europa und Amerika vor den sechziger Jahren bedienten sich die meisten schwulen Männer eines komplizierten codierten Sprachsystems, um sich durch das homophile Terrain ihrer Kultur zu bewegen, einander zu erkennen und miteinander zu kommunizieren. Diese Systeme basierten auf einem Wortschatz, der der dominanten heterosexuellen Kultur entnommen und mit neuer, subkultureller Bedeutung versehen wurde, die nur „Insider“ zu verstehen vermochten.

In einem Gedicht, das Charles Demuth, ein schwuler Künstler und enger Freund Duchamps geschrieben hatte, um *Fontaine* zu verteidigen, erklärte er: „Man muß alles sagen – dann wird niemand es verstehen./ Nichts zu wissen, bedeutet eine Menge zu sagen.“³¹ Seine Anspielungen auf Schweigen und Heimlichkeit verraten die Not vieler schwuler Männer in einer Zeit, da die Homosexualität die Liebe war, die sich selbst nicht beim Namen zu nennen wagte.

Wie die Umgangssprache, so lebt auch die Schwulensprache von der karnevalesken Unbestimmtheit ihrer Metaphern, Anspielungen und Doppeldeutigkeiten. So wird im modernen amerikanischen Schwulensprachebeispielsweise der Akt des Urinierens während des schwulen Sex' als „golden shower“, „golden champagne“ oder als „champagne fountain“ bezeichnet, während der Gebrauch von Urin allgemein beim schwulen Sex als „water sports“ bezeichnet wird.³² Für viele schwule Männer ist dieses flüssige körperliche Abfallprodukt eine gastronomische Delikatesse wie Champagner; es ist kostbar wie Gold und für ihr Überleben so wichtig wie Wasser oder körperliche Aktivität.

Ähnliche parodistische Aneignungen tauchen in der privaten Sprache auf, die amerikanische schwule Männer schon seit den zwanziger Jahren benutzen, um eine öffentliche Herrentoilette zu beschreiben. Im „normalen“ (heterosexuellen) Englisch bezeichnete „Teestube“ ein gepflegtes bürgerliches Café für Damen. Im schwulen Sprachgebrauch jedoch bezog sich die Bezeichnung „tearoom“ oder „T-room“ auf eine öffentliche Herrentoilette, die als sexueller Treffpunkt für Schwule bekannt war. „Tee zuberei-

ten“ war in diesen Räumlichkeiten ein kodierter Ausdruck für Männer, die entweder unierten oder ejakulierten. Weiterhin bedeutete eine „Verabredung zum Tee“ ein im voraus abgesprochenes, anonymes sexuelles Rendezvous in einem Pissoir. Denjenigen Männern, die das Pech hatten, während solcher Episoden von der Polizei gefaßt zu werden, wurden „Teestubervergehen“ („tearoom offenses“) zur Last gelegt.³³

Interessanterweise fanden diese Ausdrücke auch in den französischen Wortschatz zwischen 1890 und 1910 Eingang. So umschrieben „tasse“ (Teetasse) oder „théière“ (Teekanne) ein Pariser Pissoir, das von männlichen Homosexuellen und anderen Männern auf der Suche nach öffentlichem Sex aufgesucht wurde. „Prendre le thé“ bezog sich auf schwulen Sex, während Urin – aufgrund seiner Farbe, Temperatur und seines Geruchs – euphemistisch „thé“ genannt wurde. Es scheint logisch, innerhalb eines Schwulenwortschatzes, der eine öffentliche Herrentoilette als „Teestube“ oder „Teekanne“ und Urin als „goldene Dusche“ oder „Tee“ bezeichnet, ein Urinal als „Springbrunnen“ zu klassifizieren. Eine solche Logik mag auch teilweise bei der Interpretation einer Bemerkung Duchamps aus der Zeit um 1910 hilfreich sein, die lautet: „--One only has: for female the public urinal (pissotière) and one lives by it--.“²³ Öffentliche Toiletten sind, wie Springbrunnen, für viele schwule Männer eine lebenspendende Quelle; das heißt, eine sexspendende Quelle.

Foster Graham, ein Maler und effeminierter Homosexueller aus Robert McAlmons 1925 verfaßter Geschichte „Distinguished Air“ litt an einer solchen Sucht. Als häufiger Besucher der sexuellen Unterwelt Berlins gestand Graham, daß er „was too much married to the Pissoir“, ungeachtet der Tatsache, daß „one must have a tea engagement now and then.“³⁵

Die Sprache, die Duchamp in seinen schriftlichen „Spezifikationen für Readymades“ verwendet, deutet auf eine „Verabredung zum Tee“ hin, wie Foster Graham sie verfolgt. Eine in „The Green Box“ veröffentlichte Bemerkung skizziert die wichtigsten Elemente, die bei der Auswahl dieser Objekte eine Rolle spielen:

„... indem man sich auf einen Moment einstellt (an dem und dem Tag, zu dem und dem Datum, in der und der Minute), zu dem man das Readymade signiert – Das Readymade kann man dann später suchen. – (mit allen möglichen Verzögerungen). Wichtig ist nur, daß das Timing stimmt, dieser Schnappschußeffect... Es ist so eine Art Rendezvous.“³²

In einer späteren Notiz hat er diese Ideen ergänzt: „– Natürlich schreibt man das Datum, die Stunde und die Minute zur Information auf das Readymade, auch das Serienkennzeichen des Readymade.“³²

Wie aus diesen beiden Notizen hervorgeht, ist das wichtigste Element bei der Kreation eines Readymade das des Timing. Und im Zusammenhang mit einem Rendezvous, besonders bei einem sexuellen, hängt alles vom Timing ab. Duchamps „Spezifikationen für Readymades“ lassen tatsächlich an jene Schwulensprüche denken, die ich so häufig über den Becken an der Wand einer öffentlichen Toilette sehe. In solchen Notizen laden sich Männer gegenseitig zum Sex ein; sie schreiben das Datum, die Stunde, die Minute auf... in der Hoffnung, sich 'auf einen Moment in der Zukunft' einzustellen, in dem sie einander in einer Art Rendezvous begegnen.

Diese öffentlichen sexuellen Begegnungen, die in ihrer Anonymität ein gewisses 'Se-

rienkennzeichen' aufweisen, kommen entweder zustande oder nicht – es hängt ganz vom Timing ab. Wenn das unsichere „Moment des Timing“ genau paßt, erleben die glücklichen Männer einen „Schnappschußeffect“ – die Ejakulation. Paßt das Timing jedoch nicht, sind die Männer dazu gezwungen, sich ein neues Rendezvous zu suchen – „mit allen möglichen Verzögerungen“. In der Arena des öffentlichen männlichen Sex' erhöht ein Mann die Schwierigkeiten, einen anderen zu treffen in direktem Verhältnis dazu, wie genau seine eigenen ersten Spezifikationen für ein Readymade-Rendezvous sind. Nichts sollte dem Zufall überlassen werden, wenn man sich für ein Readymade entscheidet oder auf der Suche nach öffentlichem Sex ist. Gewiß setzte Duchamp diesen Rat in die Tat um, als er ein Rendezvous mit Stieglitz verabredete und sie ihren eigenen „Schnappschußeffect“ von *Fontaine* in dem „Hinterzimmer“ von 291 produzierten.

Duchamps „Spezifikationen für Readymades“ weisen dieselben Komponenten auf wie sie sich auch in den schriftlichen Aufforderungen zum Sex an den Wänden öffentlicher Herrentoiletten während dieser Zeit finden lassen. Eugen Wilhelm, ein homosexueller Richter aus Straßburg, verzeichnete und analysierte im Jahre 1910 114 homosexuelle Inschriften, die er in zweiundfünfzig verschiedenen Pariser Pissoirs gefunden hatte. Seine 1911 veröffentlichte Studie liefert eine Fülle von Informationen über ein scheinbar sehr ausgeklügeltes und aktives Netzwerk zwischen Männern, die miteinander in öffentlichem Sex quer durch die „Stadt des Lichts“ verbunden waren – einer Stadt, in der Duchamp ansässig war.

Diese Inschriften enthüllen eine Vielzahl sexueller Wünsche, die von oralem und analem Sex, über Schläge bis hin zu Sex mit Juden oder Soldaten reichen. Mehrere dieser Inschriften haben starke Ähnlichkeit mit den zwei Notizen Duchamps. „Junger Mann, 27 Jahre alt, möchte aus reiner Neugier gefickt werden. Nenn' mir einen Zeitpunkt (Rendezvous) zwischen 5.15 und 5.30 morgens, hier“ oder „Bin nur von 6.30 bis 7.30 hier. Für 50 Sous pro Stunde lutsche ich schöne Schwänze und hole ihnen einen 'runter'.“³⁶

Aus einer Inschrift entwickelte sich sogar ein Dialog zwischen zwei Männern, die ein Rendezvous zu planen versuchten: „Ich suche einen attraktiven Diener, der, wie ich, gut dazu geschaffen ist, sich gegenseitig einen 'runterzuholen oder abzulutschen.“ Unter sein Angebot schrieb ein interessierter Mann: „Nenn einen Zeitpunkt (Rendezvous).“ Der erste Mann ließ sich darauf ein und schlug „8.45“ vor, woraufhin der zweite Mann erwiderte: „Da kann ich nicht.“³⁷ Es ist durchaus anzunehmen, daß dieses sexuelle Zusammentreffen niemals zustande kam.

Aufgrund dieser historischen Zeugnisse möchte ich hier argumentieren, daß die Unterschrift „R. Mutt 1917“, die Duchamp *Fontaine* hinzufügte, gar keine Unterschrift, sondern vielmehr eine graffiti-ähnliche Inschrift ist, die denen ähnelt, die Wilhelm in jenen Pariser Pissoirs entdeckt hatte. So hatte ein männlicher Homosexueller sich zu „Charlie, dem Ficker von Batignolles“ erklärt, während ein anderer spielerisch seinen Vornamen in das weibliche Pendant umänderte und mit „Louise B.“³⁸ unterschrieb. Wie Arthur Danto bemerkte, „it is a convention of this form of art (graffiti) that its executants conceal their identity under special noms de crayons...“³⁹ Duchamps betrieb einigen Aufwand bei der Verschleierung seiner Identität, als er *Fontaine* bei der Society of Independent Artists einreichte. Im April 1917 schrieb er seiner Schwester Suzanne die folgende Information: „Eine meiner Freundinnen reichte unter dem männlichen

Pseudonym Richard Mutt eine Skulptur in Form eines Urinals aus Porzellan ein...“⁴⁰ Während diese „Freundin“ nun tatsächlich weiblichen Geschlechts gewesen sein mag, kann R. Mutt ebenso eine frühe männliche Inkarnation von Rose Selavy repräsentieren, jener von Duchamp erfundenen, berüchtigten schwulen Männerfigur in Frauenkleidern, die ihr künstlerisches Debut im Jahre 1920 gab. Wie männliche Homosexuelle häufig weibliche Pseudonyme annahmen, um sich aufeinander zu beziehen, so legten sie sich auch oft männliche Pseudonyme zu, um ihre Anonymität zu gewährleisten und sich vor jeglicher Bloßstellung in Bars, Parks, Cafés und öffentlichen Toiletten zu schützen, wo sie sich mit anderen Männern trafen. Ralph Werther, ein schwuler Mann, der Frauenkleidung trug und unter den Pseudonymen „Jennie June“ und „Earl Lind“ auftrat, erinnerte sich daran, daß dieses Phänomen in der schwulen Welt von New York City, wo er zwischen 1890 und 1910 wohnte, allgemeiner Usus war:

„Alle Imitatoren (schwule Männer, die Frauenkleider trugen) der Mittel- und Oberschicht legen sich auch ein männliches Pseudonym zu, das sie in der Unterwelt als ihren richtigen Namen ausgeben. Sie wollen keine Schande auf den Namen ihrer Familie laden. Außerdem achten sie bei ihren Touren (Outings) in den hellerleuchteten Bezirken sehr darauf, daß sie nichts am Körper tragen, worauf ihre Alltagsinitialen zu sehen sind.“⁴¹

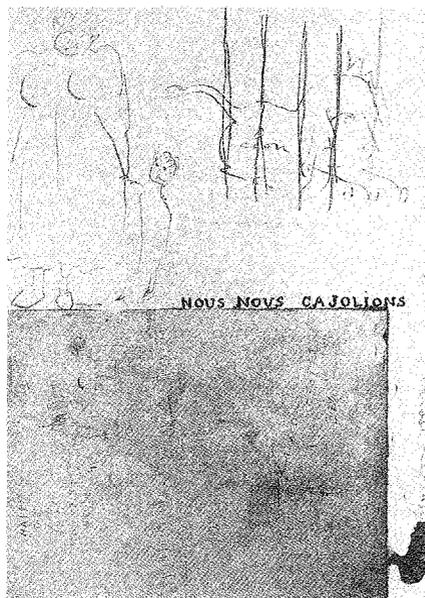
Neben R. Mutt hatte Duchamp zeit seines Lebens noch andere Pseudonyme, unter anderem „Marcel Douxami“, „Martini“, „Marcel Duché“, „Morice“, „Victor“, „Pierre Delaire“ und „Totor“.

Die Erinnerungen, die Duchamp an die Geburt R. Mutts hatte, lassen die Identität dieses mysteriösen Graffiti-Künstlers in einem neuen Licht erstehen. So erzählte er Pierre Cabanne: „Ich habe den Namen ‚Mutt‘ darauf geschrieben, um jede persönliche Verbindung zu vermeiden.“⁴² Diese Entscheidung, das Persönliche zu vermeiden und die wahre Identität R. Mutts geheimzuhalten, läßt sich – wenngleich aus einer anderen Motivation – mit jenem Phänomen vergleichen, das eine Überlebensstrategie für die meisten schwulen Männer in dieser Zeit war – dem Phänomen, als Heterosexueller „durchzugehen“. Weiterhin teilte Duchamp Otto Hahn mit, daß der Name ursprünglich von den J. L. Mott Iron Works inspiriert worden war: „Mott war zu ähnlich; also änderte ich es in Mutt um, nach dem täglich erscheinenden Cartoon ‚Mutt und Jeff‘, der zu der Zeit gerade aktuell war und den jeder kannte. Es war also von Anfang an ein Zusammenspiel mit Mutt: ein dicker, kleiner, lustiger Mann und Jeff: ein großer, dünner Mann.“⁴³

In ihren gemeinsamen Bemühungen, *Fontaine* auszuwählen, spielte Duchamp tatsächlich die Rolle des „Mutt“, während Arensberg und Stella in ihrer Zusammenarbeit die Rolle des „Jeff“ übernahmen. Genau wie diese drei Musketiere waren auch Mutt und Jeff erprobte Kumpels – unzertrennlich bis zum Ende trotz ihrer körperlichen Verschiedenheit. Als solche waren sie ein vollkommenes schwules Paar (Gegensätze ziehen sich an); und, wie Eve Sedgwick uns erinnert: „Ein Mann, der ein Männer-Mann ist, ist nur durch eine unsichtbare, sorgfältig verwischte und immer bereits überschrittene Linie von einem ‚an Männern interessierten Mann‘ getrennt.“⁴⁴ Für Duchamp war Homoerotik eindeutig das Herzstück männlicher (Ver-)Bindung, und so beschrieb er in den sechziger Jahren seine Beziehung zu dem Dada-Künstler Francis Picabia aus die-

ser Sicht. Ihre Freundschaft war eine „Männerfreundschaft. Man hätte in ihr sogar ein homosexuelles Element entdecken können, wenn wir denn tatsächlich homosexuell gewesen wären. Das sind wir nicht, aber das läuft auf das Gleiche raus. Unsere Freundschaft hätte sich zu einer homosexuellen wandeln können, hätte sie sich nicht stattdessen im Surrealismus entfaltet.“⁴⁵ Wenn man dies bedenkt, liest sich „R. Mutt“ wie eine Inschrift, die von einem Mann auf der Suche nach einem Kumpel oder einem Liebhaber auf ein öffentliches Urinal geschrieben wurde – von einem „Jeff“ oder einer „Rose Selavy“. Es gibt zuverlässige Hinweise, die andeuten, daß R. Mutt tatsächlich Rose Selavy selbst in schwuler männlicher Verkleidung gewesen ist. Wie Mutt war auch Rose besessen von dem Vorgang des Urinierens, von Urinalen und öffentlichen Herrentoiletten. Nachdem er sie ursprünglich „Rose Selavy“ getauft hatte, änderte Duchamp ihren Namen im Jahre 1921, indem er ein Wortspiel mit „eros c'est la vie“ schuf. Dieser schwule Verkleidungsname klingt auch wie ein phonetisches Wortspiel mit „arroser la vie“, in dem „arroser“ das französische Wort für „naßmachen“ und ein Euphemismus für das Pissen ist. In einem Buch mit Wortspielen, das Duchamp unter ihrem Namen veröffentlichte, erwähnte er mehrmals das Urinieren und öffentliche Herrentoiletten. „Ruiner, uriner“ ist ein Wortspiel mit den Ähnlichkeiten, die im Französischen zwischen „ruinieren“ und „urinieren“ bestehen (115). Es war zweifelsohne möglich, einen Mann zu ruinieren, der unter falschem Vorwand in einem Pissoir beim Urinieren er tappt wurde. In dem Wortspiel „Bains de gros thé pour grains de beauté“ deutet Duchamp an, daß „Teebäder“ („Bains de gros thé“) „Schönheitsflecken“ („grains de beauté“) zeitigen (114). „Teebad“ klingt wie die hygienische Variante einer „goldenen Dusche“. Ein drittes Wortspiel, „Fossettes d'aisances“, läßt sich wörtlich als „Grübchen des Behagens“ übersetzen (114). „Lieu d'aisance“ und „cabinet d'aisance“ jedoch sind französische Ausdrücke für öffentliche Herrentoilette. In „Fossettes“ ist das Wort „Fosse“ enthalten, und ein „Fosse d'aisance“ ist eine Jauchegrube. In den Augen gewisser Moralisten werden öffentliche Herrentoiletten zu Jauchegruben sobald Homosexuelle sie frequentieren. Wie der Dadaist Tristan Tzara im Jahre 1920 schrieb, waren Pissoirs Teil der zum „Land der Homosexuellen“ gehörigen Topographie – ein Land, das man nur besuchen konnte, wenn man „die notwendigen Vorsichtsmaßnahmen“ traf.⁴⁶

Eine von Rose Selavy geschaffene und signierte Arbeit enthüllt, daß diese Verkleidungskönigin über Kenntnisse homosexueller Eskapaden aus erster Hand verfügte, die sich in öffentlichen Herrentoiletten ereigneten und möglicherweise *Fontaine* inspiriert haben. Das Bilderrätsel „Nous Nous Cajolions“ (um 1925) ist eine Zeichnung in violetter Tinte (eine weitverbreitete Codefarbe für Schwule in den zwanziger Jahren), die ein vor einem Löwenkäfig stehendes, stämmiges Kindermädchen darstellt, das die Hand eines Jungen fest umklammert hält (Abb. 5). Laut ausgesprochen hört sich „nous nous cajolions“ („wir lieblosen einander“) an wie „Nounou: cage aux lions“. Die im Titel nur leicht angedeuteten sexuellen Assoziationen werden in der unteren Hälfte der Zeichnung sehr deutlich. Dieses, wie *Fontaine*, um neunzig Grad gedrehte Bild repräsentiert Graffiti, die an den Wänden der öffentlichen Herrentoilette auf der Lincoln Arcade (66th Street and Broadway) entdeckt wurde, wo Duchamp und Rose sich ein Studio teilten. Es ist anzunehmen, daß Rose selbst dieses Foto bei einem riesigen Kopf und



5 Marcel Duchamp, *Nous Nous Cajolions* c. 1925, violet ink on paper with photographic collage (The Solomon R. Guggenheim Museum, New York; lost 1973)

Brüsten von einer anderen Figur von vorne penetriert, die sowohl Brüste als auch einen riesigen Schwanz aufweist. Die „wahre“ Identität dieses Paares erschließt sich aus der Inschrift unter der Zeichnung. Die extravagant frisierte Figur ermutigt „ihren“ Partner: „... put it in harder dearie“. Im amerikanischen Schwulensprachgebrauch der zwanziger Jahre war „dearie“ ein gebräuchliches Kosewort, das schwule Männer füreinander benutzten.⁴⁷ Dieses Paar undefinierbaren Geschlechts stellt möglicherweise zwei schwule Männer dar, von denen einer Rose selbst, die Verkleidungskönigin, sein könnte. Sie „lieblosen“ einander – eine Handlung, die männliche Homosexuelle – wie Freud behauptet – zum ersten Mal in der ungesunden kindlichen Bindung an die Mutter oder das Kindermädchen erfahren.⁴⁸

Nous Nous Cajolions, die Schriften der Rose Selavy und *Fontaine* spielen alle direkt oder indirekt auf öffentliche Herrentoiletten als Ort sexueller Aktivitäten zwischen Männern an. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert waren die Pissoirs in der Tat Brutstätten für männlichen öffentlichen Sex. Paris war aufgrund seiner großen Anzahl von öffentlichen Toiletten vielleicht der berühmteste Treffpunkt für derartige Aktivitäten – dies bestätigt jedenfalls die Studie Wilhelms. René Redon, ein homosexueller Franzose, der im Jahre 1916 von Limousin nach Paris zog, erinnert sich mit Stolz daran, daß er alle seine sexuellen Partner in den Pissoirs der Stadt kennenlernte: „Sie waren tagsüber genauso aktiv wie in der Nacht.“ Auf einem dieser Ausflüge freundete er sich mit dem extravaganten Musiker Victor Gilles an, der sich, „wie ein Bischof zu kleiden pflegte und dann die Runde durch alle Teestuben auf dem Place de Clichy machte.“⁴⁹ Michel du Coglay beschrieb öffentliche Toiletten als den wichtigsten Treffpunkt schwuler Männer in Paris: „Die Mehrheit der männlichen Invertierten (Homosexuel-

len) flattern – von fast allen verachtet – von Teestube zu Teestube.“⁵⁰ Touristen von nah und fern strömten in die Stadt des Lichts, um diese gefeierten und verunglimpften Monumente zu bestaunen. Nach Henry Miller „... ist eines der ersten Dinge, das dem amerikanischen Besucher (in Paris) ins Auge fällt, das ihn fesselt und sein Herz erwärmt, dieses allgegenwärtige Pissoir.“⁵¹ Durch Fotografen wie Charles Marville um 1860 und Brassai in den dreißiger Jahren unsterblich geworden, waren die Pissoirs ein aus der Pariser Stadtlandschaft nicht wegzudenkender Bestandteil.

Die erste öffentliche Herrentoilette tauchte in Paris in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf. Im Jahre 1871 standen bereits 687 dieser Konstruktionen in der Stadt und um 1910 stieg diese Zahl in die Tausende.⁵² Von ihrer Ersteinführung bis zu ihrer Zerstörung in den sechziger Jahren waren die Pissoirs ein ständiger Zankapfel zwischen Beamten des öffentlichen Gesundheitswesens und Sozialreformern. Waren sie ursprünglich dazu gedacht, die Männer vom Urinieren auf der Straße und an öffentlichen Denkmälern abzuhalten, so gewannen doch viele den Eindruck, daß diese Erfindung größere moralische und hygienische Probleme zeitigte, als daß sie sie eindämmte. So stellte beispielsweise der Präsident des Pariser Gesundheitswesens im Jahre 1904 fest, daß sie „in den meisten Fällen ein Risiko für die Gesundheit der Öffentlichkeit darstellten.“⁵³ Zweifelsohne gründete sich seine Schlußfolgerung auf das Wissen, daß die Polizei seit Beginn der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts ständig Razzien in den Pissoirs der gesamten Innenstadt durchführte, um jegliche homosexuelle Aktivität, unter anderem auch männliche Prostitution, zu ersticken.⁵⁴ In einem Akt sarkastischen Protestes gegen eine derartige „Fallenstellerei“ fand man dann um das Jahr 1910 wiederholt an den Wänden der öffentlichen Herrentoiletten den witzigen Kommentar: „Lang lebe die homosexuelle Polizei!“⁵⁵

In New York City, wo Duchamp von 1915 bis 1918 lebte, waren öffentliche Toiletten oder öffentliche Bedürfnisanstalten ein neueres Phänomen. Die New Yorker Behörden folgten den Beispielen von Paris und London und enthüllten das erste dieser Gebäude im Jahre 1896. In Parks und an größeren Kreuzungen sollten diese Bedürfnisanstalten den Bürgern aus der unteren Mittelschicht und den Arbeitern als Alternative zu den Gaststätten dienen, in denen bis dahin die einzigen öffentlichen Toiletten im Stadtzentrum verfügbar gewesen waren.⁵⁶ Im Jahre 1907 gab es in Manhattan acht solcher Bedürfnisanstalten mit insgesamt 209 Urinalen.⁵⁷ 1925 waren es bereits achtzehn, und dazu kamen Hunderte von halböffentlichen Toiletten in Kaufhäusern, Büchereien, Hotels, Badehäusern, Kinos und städtischen Gebäuden.⁵⁸

Vom Moment ihrer Einführung an wurden diese Treffpunkte von Männern auf der Suche nach öffentlichem Sex frequentiert. Im Jahre 1896 wurden zahlreiche Männer in mindestens vier Bedürfnisanstalten in Manhattan festgenommen und homosexueller Vergehen bezichtigt. Die Ausweitung des U-Bahnnetzes in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts brachte die Einrichtung hunderter neuer U-Bahntoiletten mit sich, die schnell zu Zentren homosexueller Aktivität zwischen Männern avancierten. In diesen Jahren bediente sich die Sittenpolizei raffinierter Techniken, um die Männer zu fassen, die in den Waschräumen der U-Bahn ein derartiges Verhalten an den Tag legten. Üblicherweise versteckten sich die Polizeibeamten hinter den Ventilatoren mit Blickrichtung auf die Urinale, um die Männer auf frischer Tat zu ertappen. Die Taktik stellte sich

als recht erfolgreich heraus. So erfolgten 38% aller Festnahmen aufgrund männlicher homosexueller Aktivitäten in New York City im Jahre 1921 in U-Bahntoiletten. George Chauncey stellte fest, daß homosexuelle Teestuben, „anscheinend die kulturelle Assoziation von Homosexualität mit Degeneration lebhaft unterstützten, indem Homosexualität und Homosexuelle beinahe wörtlich in die Gosse gestoßen werden.“⁵⁹

Wenn Duchamp *Fontaine* in den Ausstellungsraum einer bürgerlichen Kunstgalerie einführt, scheint er eine alternative Auffassung von Homosexualität anzubieten, nämlich eine, die deren zentrale Rolle in den avantgardistischen Revolutionen der ersten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts bezeugt. In seinen späteren Lebensjahren, als die Homosexualität ein akzeptableres Thema für öffentliche Diskussionen wurde, sprach Duchamp diesen Gesichtspunkt direkt aus. Als Frank Lloyd Wright ihn öffentlich fragte, ob er männliche Homosexualität für eine Perversion hielt, antwortete Duchamp: „Nein, sie ist nicht degeneriert.“ Er behauptete weiter, daß „die homosexuelle Öffentlichkeit größeres Interesse und Neugier für die moderne Kunst gezeigt habe als die heterosexuelle...“⁶⁰ In einem Interview mit Herbert Crehan wiederholte und bekräftigte er im Jahre 1961 seine Position: „Das empfängliche Publikum ist oft homosexuell. Das Publikum im allgemeinen interessiert sich nicht für neue Bewegungen.“⁶¹ Mit diesen Aussagen deutete Duchamp an, daß ein Homosexueller in der Tat zur Avantgarde gehört oder – vielleicht auch – umgekehrt. Durch die Gleichsetzung einer Kunstgalerie mit einer öffentlichen Herrentoilette bestätigt *Fontaine*, daß die schwule Geschichte dieser beiden urbanen Räume sich überlagert – eine Geschichte, die bereits im Jahre 1895 durch die Prozesse Oskar Wildes Geschichte machte. In der Folge dieser Prozesse konnte jeder Mann, der eine Künstlerlaufbahn ins Auge gefaßt hatte, wie Wilde offen verdächtigt und beschuldigt werden, „sich als Päderast auszugeben“. Wahrscheinlich hat die Angst vor einer solchen Anklage den Künstler und Galeriebesitzer Marius de Zayas dazu bewogen, sich im Jahre 1915 darüber zu beschweren, daß die New Yorker Avantgarde von „der Mentalität der Homosexuellen“ infiziert sei, die selbst „Blumen einer künstlichen Züchtung“⁶² seien. In seinem Aquarell *Distinguished Air* (1939) (Abb. 6), das von McAlmons schwuler Kurzgeschichte inspiriert ist, begegnete Charles Demuth solcher Homophobie mit viel Humor. Anstatt wie sein Freund die homosexuelle Unterwelt Berlins so darzustellen, verpflanzte Demuth die Erzählung in den gleichermaßen schwulen Raum einer amerikanischen Kunstgalerie. Ein Kerl von einem Seemann und ein bürgerlicher Dandy stehen entspannt in zärtlicher Umarmung und betrachten eine karikierte Darstellung der *Princess X* (1915-16) von Brancusi, während ein dritter Herr dem Seemann auf die Hose starrt. Der anschwellende, steife Phallus, der zwischen den Köpfen des schwulen Paares auftaucht, symbolisiert deren schwule Vereinigung, eine klassen- und geschlechterübergreifende Vereinigung, die dem Raum einer öffentlichen Kunstgalerie geweiht ist und vielleicht gar in ihm vollzogen wird – in diesem natürlichen Lebensraum vieler schwuler Männer der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.

Vor seinem viel zu frühen Tod erklärte Oscar Wilde: „Die einzige Pflicht, die wir der Geschichte gegenüber haben, ist, sie neu zu schreiben.“⁶³ Ich habe mit diesem Essay versucht, eben dies zu tun. Und auf diesem Wege bin ich dem Leitfaden Duchamps gefolgt. „Alles in allem wird der Schaffensakt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Be-



6 Charles Demuth, *Distinguished Air* (1930), watercolor on paper (Whitney Museum of American Art, New York)

trachter schafft den Kontakt zwischen dem Werk und der äußeren Welt, indem er dessen innere Werte entschlüsselt und interpretiert und so seinen Beitrag zum Schaffensakt leistet.“ (140) Diese Anerkennung der Rolle, die der Betrachter in Zusammenarbeit mit dem Künstler im Schaffensprozess spielt, hat mir die Möglichkeit eröffnet, die Schwulengeschichte, die in *Fontaine* widerhält, auszugraben und zu erläutern. In diesem Zusammenhang hat mich weniger die persönliche Biographie Duchamps interessiert (was auch immer das sein mag), als vielmehr der Versuch, eine Biographie seines Kunstobjektes als Objekt meines eigenen intellektuellen Trachtens zu erstellen. Freud: „Es gibt absolut keine Rechtfertigung dafür, einen besonderen homosexuellen Instinkt von anderen Instinkten zu unterscheiden. Was einen Homosexuellen ausmacht, ist nicht in seinen Instinkten, sondern in der Wahl seines Objektes zu suchen.“⁶⁴ Ich habe mich, wie es sich für einen guten Homosexuellen und einen guten Kunsthistoriker gehört, bemüht, mein Objekt sorgfältig auszusuchen. Diese Art der Objektwahl ist sowohl die Kunst des Readymade als auch die Kunst schwuler Kunstgeschichte.

(Bemerkung zur Übersetzung: „Queer“ hat viele Bedeutungen. Es ist aufschlußreich, daß dieses Wort ebenso für Schwulsein steht, wie für fragwürdig, anrüchig, verdächtig, besoffen, gefälscht oder auch als Umschreibung für 'in Schwulitäten geraten' benutzt werden kann.)

* Ich möchte mich bei folgenden Personen für ihre unschätzbare Hilfe beim Schreiben dieses Essays bedanken: Angela Rosenthal, Brian Martin, David Getsy, Naomi Sawelson-Gorse, Prabhat Agarwal und Ari Shapiro.

- 1 Pat Califa, *Public Sex*, in: *Public Sex: The Culture of Radical Sex*. San Francisco, 1994.
- 2 Claude Maillard, *Les Vespasiennes de Paris ou les Précieux Edicules* (Paris: La Jeune Parque, 1967), S. 68 (*Les invertis ... étaient attirés par les vespasiennes tout autant que les papillons de nuit par les lumières des réverbères.*)
- 3 William Camfield, Marcel Duchamp, *Fountain* (Houston: Houston Fine Art Press, 1989).
- 4 Marcel Duchamp, *The Writings of Marcel Duchamp*, eds. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (New York: Da Capo Press, 1989), S. 138-139. Weitere Zitate erscheinen in Klammern im Text.
- 5 Arturo Schwarz, *The complete Works of Marcel Duchamp* (London: Thames and Hudson, 1969), S. 465.
- 6 *His Art Too Crude for Independents*. *The New York Herald*, 14 April 1917, S. 6.
- 7 Wayne Koestenbaum, *Double Talk: The erotics of male literary collaboration* (New York: Routledge, 1989), S. 8.
- 8 Louise Norton hat diese Tatsache sofort erkannt, wie sich im Titel ihrer Verteidigungsschrift zu *Fontaine* als „Buddha des Boudoirs“ zeigt.
- 9 Ein verwandtes Beispiel für so ein schwules Wortspiel von Duchamp erschien in einer undatierten Notiz, die nach seinem Tode veröffentlicht wurde. Dort schrieb er „PD Pédéraste“. Phonetisch klingen diese beiden Silben dem französischen Wort „pédé“ ähnlich einer abgekürzten Version von Pederast, einem Wort also, das einen schwulen Mann bezeichnet. Marcel Duchamp, Mar-

cel Duchamp Notes, übersetzt und herausgegeben von Paul Matisse, Paris 1980, Anmerkung Nr. 266.

- 10 Diese symbolische Vergeschlechtlichung (gendering) des Raumes von 291 als „Nur für Männer“ hat für einen Augenblick die bereits existierende geschlechtliche Atmosphäre dieser Galerien als „Nur für Frauen“ unterminiert. Etwa zwei Wochen bevor *Fontaine* in 291 ausgestellt wurde, hatte Stieglitz die Wände seiner Galerie mit den Arbeiten von Georgia O'Keeffe bebildert. Dies stellte ihre erste Einzelausstellung dar und war für eine amerikanische Frau in dieser Zeit ein ungewöhnliches Ereignis.
- 11 Barbara Haskell, Marsden Hartley (New York: Whitney Museum of American Art, 1980), S. 31.
- 12 Georges Bataille, *The Solar Anus. Visions of Excess: Selected Writings. 1927-1939*. ed. and trans. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), S. 5-9.
- 13 Paul Verlaine and Arthur Rimbaud, *Le sonnet du trou de cul. Femmes Hommes*, eds. Jean-Paul Corsetti and Jean-Pierre Guisto (Paris: Terrain Vague, 1990), S. 120. (*Obscur et froncé comme un oeillet violet/Il respire, humblement tapi parmi la mousse/Humide encore d'amour...*)
- 14 Guy Hocquenghem, *Homosexual Desire*, trans. Daniella Dangoor (Durham: Duke University Press, 1993), S. 100.
- 15 Sigmund Freud, *On Narcissism: An Introduction* (1914), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey, v. 14 (London: The Hogarth Press, 1964), S. 88. Herv. im Original. Weitere Zitate erscheinen in Klammern im Text.
- 16 Freud, *Character and Anal Eroticism* (1908), SE v. 9, S. 172, footnote 2, S. 175.
- 17 Zitiert in Hocquenghem, S. 100.
- 18 Havelock, Ellis, *Analysis of the Sexual Impulse* (Society of Psychological Research, 1904), S. 72.
- 19 Freud, *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria* (1905) SE v. 7, S. 31.
- 20 Freud, *On the Universal Tendency of Debasement in the Sphere of Love* (Contributions to the Psychology of Love, part II)

(1912) SE v. 11. S. 189.

- 21 Freud, *Interpretation of Dreams* (part II) (1900), SE v. 5. S. 402.
- 22 Ellis, *My Life* (London: William Heinemann Ltd. 1940), S. 68.
- 23 *Water-closet* ist ein Euphemismus für eine öffentliche Herrentoilette. Das englische Wort aus dem 18. Jahrhundert wurde im 19. Jahrhundert Teil des allgemeinen französischen Sprachgebrauchs. Vgl. Alain Rey, Hg., *Dictionnaire Historique de la Langue Française*. Paris 1992, Bd. 2, S. 2294.
- 24 Maillard, S. 34-35.
- 25 Ellis, *My Life*, S. 68.
- 26 Ellis, *Erotic Symbolism* (1906). *Studies in the Psychology of Sex*, v. 5, Philadelphia 1925, S. 29. Weitere Zitate erscheinen im Text in Klammern. Für eine ausführlichere Diskussion der Beziehung zwischen dem Urinieren und der männlichen Homosexualität in der Kunstgeschichte siehe Jonathan Weinberg, *Urination and its discontents*. In: *Journal of Homosexuality*, Bd. 27, Nr. 1-2, April-Mai 1994, S. 225-244.
- 27 Ellis, *Sexual Inversion* (1897), SPS v. 2 (Philadelphia: F.A. Davis Co., 1915), S. 148-149.
- 28 Ellis, *My Life*, S. 68, Ellis, *Analysis of Sexual Impulse*, S. 73.
- 29 Dr. Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, ed. Albert Moll, trans. René Lobstein (Paris: Payot, 1963), S. 488-489. (A partir de sa 27ième année il lui vint une nouvelle idée: il se représentait, comme l'humiliation la plus terrible, d'être obligé d'absorber les excréments de l'homme aimé, sur l'ordre de celui-ci, et de boire son urine. Il avait souvent alors la représentation imaginaire, qu'il était ligoté à terre, et que son maître était commodément assis sur lui, le forceant, dans sa situation impuissante...à pratiquer cet acte dégoûtant.)
- 30 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trans. Ron Padgett (New York: The Viking Press, 1971), S. 40.
- 31 Charles Demuth, *For Richard Mutt, The Blind Man*, no. 2 (May 1917), S. 6.
- 32 Bruce Rodgers, *The Queens's Vernacular: A Gay Lexicon*, London 1972, S. 97. Freud hat wiederholt auf den libidinösen Zusam-

menhang zwischen Scheiße und Geld hingewiesen. Vgl. *Character and Anal Eroticism*, 1908, SE, Bd. 9, S. 174.

- 33 George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World. 1890-1940*. (New York: Basic Books, 1994), S. 197.
- 34 Jacques Cellard and Alain Rey, *Dictionnaire du Français non conventionnel* (Paris: Hachette, 1991), S. 803. Nach dem Oxford English Dictionary war „Tee“ spätestens seit dem 18. Jahrhundert die umgangssprachliche Bezeichnung für Urin.
- 35 Zitiert in Jonathan Weinberg, *Speaking for Vice: Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde* (New Haven: Yale University Press, 1993), S. 208.
- 36 „Numa Praetorius“ (Eugen Wilhelm), *Homosexuelle Pissoirinschriften aus Paris*. *Anthropophyteia*, v. 8 (1911), S. 411, 414. („Jeune homme 27 ans désire se faire enculer par curiosité, ici prendre rendez-vous entre 5 1/4 et 5 1/2 du matin;“ „Seul ici de 6 1/2 à 7 1/2 je suce et branle les belles bites à 50 sous l'heure.“)
- 37 „Praetorius,“ S. 413. („Je cherche un beau larbin bien monté comme moi pour se branler ou se sucer ensemble.“)
- 38 „Praetorius.“ S. 413.
- 39 Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), S. 32.
- 40 Francis Naumann, *Affectueusement, Marcel*. *Archives of American Art* v. 22, no. 4 (1982), S. 9.
- 41 Ralph Werther, *The Female-Impersonators* (New York: Medico-Legal Journal, 1918), S. 101.
- 42 Cabanne, S. 55.
- 43 Otto Hahn, *Passport No. G 255300, Art and Artists*, v. 1. no. 4 (July 1966), S. 10.
- 44 Eve Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire* (New York: Columbia University Press, 1985), S. 89.
- 45 Georges Charbonnier, *Souvenirs Surréalistes, Entretiens avec Marcel Duchamp* (Marseille: André Dimanche, 1994), S. 73. („... une amitié d'homme à homme. On

- pourrait même y voir une homosexualité, si nous étions des homosexuels. Nous ne le sommes pas, mais ça revient au même. Ça aurait pu se changer en homosexualité plutôt que de s'exprimer dans le surréalisme.“).
- 46 Tristan Tzara, *La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine*. 391, no. 14 (Novembre 1920), S. 2.
- 47 *Der Süße* wurde wahrscheinlich Teil des männlichen homosexuellen Sprachgebrauchs in Amerika durch Bert Savoy, einem sehr populären schwulen Variétékünstler, der gerne Frauenkleider trug und der diesen Ausdruck bei seinen Bühnenauftritten im New York der 1910er und der frühen 20er Jahre ständig im Mund führte.
- 48 Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), SE v. 7. S. 145.
- 49 Gilles Barbedette and Michel Carassou. *Entretien avec René Rédon, Paris Gay 1925* (Paris: Presses de la Renaissance 1981), S. 76-77, („Je n'ai connu que cela! Je n'ai jamais mis les pieds dans un bain de vapeur! ... Elles fonctionnaient de jour comme de nuit.“ „Il y avait un grand musicien. Victor Gilles, qui s'habillait en évêque et faisait toutes les tasses de la place de Clichy!“).
- 50 Michel du Coglay, *Chez les mauvais garçons* (Paris 1937), S. 180. („... la grande masse des invertis dédaigne souverainement ... papillonnent de tasse en tasse...“).
- 51 Henry Miller, *Black Spring* (1936), (London: John Calder, 1965), S. 39.
- 52 Maillard, S. 24, 37.
- 53 Maillard, S. 56.
- 54 Roger-Henri Guerrand, *Les Lieux: Histoire des commodités* (Paris: Editions La Découverte, 1985), S. 117.
- 55 Praetorius, S. 411. („Vive les flics homosexuels.“).
- 56 Committee of Seventy, *Preliminary Report of the Sub-Committee on Baths and Lavatories*, New York, 1895, S. 10. Im April 1894 gab es in New York 7247 Lokale mit der Erlaubnis zum Alkoholausschank, von denen jedes wahrscheinlich mindestens ein Männerurinal hatte.
- 57 Frederick L. Ford, *Public Comfort Stations* (Hartford: Department of City Making, department leaflet no. 14, March 1907), S. 4.
- 58 Chauncey, S. 196.
- 59 Chauncey, p. 200. Die Angabe in diesem Absatz stammt von Chauncey, S. 196-199.
- 60 Marcel Duchamp, *The Western Round Table on Modern Art*, ed. Douglas MacAgy, *Modern Artists in America*, eds. Robert Motherwell, Ad Reinhardt, and Bernard Karpel (New York, Wittenborn Schulz, Inc. 1951,) S. 30.
- 61 Herbert Crehan, *Dada, Evidence*, no. 3 (Fall 1961), S. 37.
- 62 Zitiert in Weinberg, *Speaking for Vice*, S. 203.
- 63 Oscar Wilde, *The Critic as Artist, The Complete Works of Oscar Wilde* (Glasgow: Harper Collins, 1994), S. 1121.
- 64 Freud, *Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy* (1909), SE v. 9. S. 109-110. Hervorhebung von mir.