



48 Joseph Beuys, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*, (1964/65), braune Ölfarbe, Schuhsohlenspuren auf Papier, Schokoladentafeln und -stücke mit Ölfarbe übermalt, gefalteter Karton, Filzquadrate, fünf mit blauer Tinte beschriebene Schreibpapierbögen, Schwarzweißfotografie, teils mit brauner Ölfarbe übermalt (restauriert 2009/10), 157 x 178 x 2 cm, Museum Schloss Moyland, Sammlung van der Grinten

Stefan Banz

JOSEPH BEUYS – DAS SCHWEIGEN VON MARCEL DUCHAMP WIRD ÜBERBEWERTET: EIN MISSVERSTÄNDNIS

Die Aktion und ihre Rezeption

Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet wurde am 11. Dezember 1964 im ZDF-Landesstudio Nordrhein-Westfalen in der Grünstraße in Düsseldorf im Rahmen der Sendereihe *Die Drehscheibe* unter der Bezeichnung *Fluxus-Gruppe* aufgeführt und live übertragen.¹ Die Teilnehmer an der Fluxus-Veranstaltung waren Joseph Beuys, Bazon Brock und Wolf Vostell.² Alle drei agierten simultan und unabhängig voneinander. Die Übertragung, die um 19 Uhr begann und zwischen zwanzig und dreißig Minuten dauerte, wurde nicht aufgezeichnet. Die einzigen Bilddokumente sind die Fotografien von Manfred Tischer, der damals von Beuys gebeten wurde, die Performances zu fotografieren (Abb. 40–42, 45–46). Die Veranstaltung wurde zusätzlich durch eine von Vostell verschickte Einladung mit folgendem Wortlaut angekündigt:

Josef Beuys
Fluxus Demonstrationen [sic!]

Bazon Brock
Agit Pop

Wolf Vostell
Dé-coll / age Happening

Uwe M. Schneede beschreibt den Beuys'schen Teil der Aufführung im Werkverzeichnis der Aktionen³ wie folgt: „Beuys hatte im Studio einen Bretterschlag, der in einem Winkel angeordnet war, aufgestellt. Eine Filzdecke mit sich ziehend, betrat er das Aktionsfeld, legte die Filzdecke ab, entnahm einem Margarinekarton die einzelnen Packungen und stapelte sie. Auf dem Boden liegend und kriechend bildete er im inneren Winkel des Bretterschlags eine Fettecke aus. ‚Dann kam‘, so hat er berichtet, ‚eine Fettecke in Filz und ein Geräuschstück mit Glocken, die auf dem Boden vor der Ecke lagen. Dann malte ich die Worte mit meiner Braunkreuz-Farbe und Schokolade. Ein weiteres Element war der mit Fett verlängerte Spazierstock.“⁴ Zu den Aktionsrequisiten gehörte zudem „die mit den Worten ‚DAS SCHWEIGEN VON MARCEL DUCHAMP WIRD ÜBERBEWERTET‘ beschriebene, auf dem Boden vor dem Holzwinkel liegende Platte“ und „eine Reihe von Schokoladentafeln; einige wurden geschmolzen und der Braunkreuzfarbe in einer Dose hinzugefügt, andere auf der beschriebenen Platte plaziert (Schokolade war zuvor als ‚Liebesgabe‘ in der Aachener Veranstaltung vom 20. Juli 1964 eingesetzt worden). Nach Bazon Brock wurde angeschmolzene Schokolade auch – neben Fett – zur Verlängerung des Spazierstocks benutzt.“⁵ Im Mittelpunkt scheint die Herstellung der Fettecke gestanden zu haben, wenn sie nicht gar das eigentliche Ziel der Aktion war. Auf der Rückseite eines Fotos mit der fertigen Fettecke heißt es in Beuys' Handschrift: ‚Fettwinkel --> Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet / Aktion‘. Jedoch wurde das Fett auch in das Filztuch gepeßt, in das es sich ein-

saugte, statt – wie im Holzwinkel – eine feste Form einzunehmen. [...] *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* ist die erste theoretisch ansetzende Aktion von Beuys und eine, die einen kunsthistorischen Bezug offenbart. [...] Dabei ist die aktuelle Duchamp-Debatte zu bedenken, die zu dieser Zeit unter den Fluxus nahestehenden oder angehörenden Künstlern und darüber hinaus unter denen, die mit Objektkunst befaßt waren, geführt wurde [...].⁶ Einen unmittelbaren Bezug zu Duchamp innerhalb der Aktion – etwa in Form eines motivischen Verweises – gab es nach Ansicht von Schneede nicht. Dabei könnte man die Schokolade, eines von Duchamps Lieblingsnahrungsmitteln, die in den *Broyeuses de chocolat 1 und 2* (Schokoladenreiben 1 und 2, 1913 und 1914, Philadelphia Museum of Art) ideell zu einer spermatischen Flüssigkeit conchiert wird, durchaus als motivischen Verweis verstehen. Beuys selbst hat seine Aktion, wie die Einladung zur Fluxus-Veranstaltung dokumentiert, erst im Nachhinein mit *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* betitelt. Götz Adriani, Wilfried Konnertz und Karin Thomas wiederum kommentieren den Titel in ihrem auf eingehenden Gesprächen mit dem Künstler beruhenden Buch *Joseph Beuys: Leben und Werk* mit folgenden Worten: „Der Satz über Duchamp ist sehr schillernd und ambivalent. Er enthält Kritik an Duchamps Anti-Kunstbegriff und ebenso an seinem späteren Verhalten und dessen Kultivierung, als er die Kunst aufgab und nur noch dem Schachspiel und der Schriftstellerei nachging. Nebenbei hatte sich Duchamp gegenüber Fluxuskünstlern sehr negativ geäußert, indem er vorgab, sie brächten keine neuen Ideen, denn er hätte alles schon vorweggenommen.“⁷

Beuys selbst hat sich im Laufe seiner Karriere verschiedentlich kritisch zu Duchamp geäußert. So meinte er nach seinem Vortrag *Jeder Mensch ist ein Künstler* am 23. März 1978 in Achberg im Gespräch mit dem Publikum: *Marcel Duchamp war dieser große Faulpelz, der also schöne interessante Experimente gemacht hat als Bürgerschreck. Und die waren ja auch von der ästhetischen Psychologie in der Zeit unheimlich genial gemacht. Aber er hat doch einfach gar keinerlei Denkkategorie gehabt in bezug auf die Erkenntnis dessen, was er gemacht hat. Er hatte eigentlich kein Bewußtsein von der Methodik, die er getan hat. Er hat also z.B. Dinge ins Museum gebracht, die aus der arbeitsteiligen Industrie stammen, z.B. dieses berühmte Pissoirbecken. Das haben viele Arbeiter zusammen gemacht. Er hat es dann nochmal signiert mit einem Namen, der anonym irgend ein Arbeiter sein soll. Dann hat er es ins Museum gebracht, und siehe da: Es wurde Kunst! Sie sehen, das ist eine sehr dünne Sache. Jetzt ist das natürlich doch interessant. Denn eigentlich hätte er doch da sagen müssen: Wenn es möglich ist, das Ergebnis menschlicher Arbeit aus der arbeitsteiligen Welt, das Ergebnis menschlicher Arbeit ins Museum zu bringen, und es wird Kunst, hätte er doch einfach – so wie ich schlau war – sagen müssen: Also ist jeder Mensch ein Künstler!*⁸

Joseph Beuys begegnet den Arbeiten von Marcel Duchamp

Nach Jean-Philippe Antoine ist Joseph Beuys möglicherweise 1958 zum ersten Mal mit Werken von Marcel Duchamp in Berührung gekommen. In der Ausstellung *DADA: Dokumente einer Bewegung* vom 5. September bis 19. Oktober 1958 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, waren Duchamps Ready-mades *Roue de bicyclette* (Fahrradrad, 1913, Original verloren), *In Advance of the Broken Arm* (Dem gebrochenen Arm voraus, 1915,

Original verloren) und *Fountain* (Springbrunnen, 1917, Original verloren) sowie – nebst einem im Katalog nicht näher bezeichneten „Manuskript“ – eine *Boîte-en-valise* (Schachtel im Koffer, 1935–1941) zu sehen (Abb. 43).⁹ Antoine weist zudem darauf hin, dass Beuys nur kurze Zeit später begann, Objekte zu realisieren, die unmittelbar an Duchamps ausgestellte Arbeiten erinnern – wie zum Beispiel *Badewanne* (1960, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), *Stuhl mit Fett* (1963, Block Beuys, Raum 3, Hessisches Landesmuseum Darmstadt) und *Spaten mit 2 Stielen* (1964, Block Beuys, Raum 3, Hessisches Landesmuseum Darmstadt).¹⁰ Diese Beispiele unterstreichen, dass Beuys von Anfang an ziemlich beeindruckt von Duchamps Werken gewesen sein muss.

Das Missverständnis

Möglicherweise haben Beuys, Brock und Vostell kurz vor der Fluxus-Veranstaltung in der *Drehscheibe* auch Hans Richters 1964 im Verlag M. DuMont Schauberg erschienenen Buch *Dada – Kunst und Antikunst* studiert, denn dieser schreibt:

„Äußerlich gesehen und nicht ganz zu Unrecht, haben sich diese neuen Pop-Leute Marcel Duchamp als Heiligen und Schutzpatron ausgesucht und ihn in eine Ehrelnische gestellt. Aber Duchamp ist aus dieser Nische schnell wieder herausgetreten. In einem Brief vom 10. November 1962 schreibt er an mich: *Dieses Neo-Dada, das sich jetzt neuer Realismus, Pop-Art, Assemblage etc. nennt, ist ein billiges Vergnügen und lebt von dem, was Dada tat. Als ich die ‚Ready-mades‘ entdeckte, gedachte ich den ästhetischen Rummel zu entmutigen. Im Neo-Dada benutzten sie aber die Ready-mades, um an ihnen ‚ästhetischen Wert‘ zu entdecken!! Ich warf ihnen den Flaschentrockner und das Urinoir ins Gesicht als eine Herausforderung, und jetzt bewundern sie es als das ästhetisch Schöne.*“¹¹

Wir können davon ausgehen, dass dieses Zitat der Auslöser für Beuys war, um den Satz *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* während der Aktion mit Braunkreuzfarbe und Schokolade auf die Platte zu schreiben und damit das künstlerische Verhalten seines großen Vorgängers zu kritisieren, obwohl sich Duchamp in Richters Darstellung nicht auf die Fluxus-Bewegung bezog, sondern Künstler wie Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jean Tinguely oder Richard Hamilton meinte. Was er aber nicht wissen konnte, war die unglaubliche Tatsache, dass diese Bemerkungen – wie Serge Stauffer in *Marcel Duchamp. Interviews und Statements* schreibt – gar nicht von Duchamp stammten, sondern ein von Richter inszeniertes, höchst perfides Spiel darstellten:

„Dieses von anderen Autoren gern zitierte Statement ist bloß eine Paraphrase und stammt von Hans Richter selbst. In seinem Buch *Begegnungen von Dada bis heute* (Köln 1973, S. 155–156) berichtet er treuherzig: ‚Es scheint so, als ob Duchamp die Erhebung zum Propheten des Neo-Dada, der Pop-Art und der darauf folgenden Kunst- und Antikunstbewegungen mit Vergnügen aufgenommen hätte. Anfang November 1962 hatten wir ein langes Gespräch über solche Patenschaft. Ich fand dieses Gespräch so aufschlußreich, daß ich ihm vorschlug, es in der einen oder anderen Form festzuhalten. Da Marcel aber nicht überenthusiastisch war, Briefe zu schreiben und

schon gar nicht solche, in denen er sich festlegte, schlug er mir vor, in einem Brief an ihn eine Zusammenfassung unserer Unterhaltung aufzusetzen, die er dann durchsehen, korrigieren oder mit Bemerkungen versehen könne. Das Resultat ist der folgende Brief vom 10. November 1962, dessen Passus 5 folgendermaßen lautet: (Da der Brief an ihn gerichtet war, wurde er in der Du-Form geschrieben.)

*Neo-Dada, das sie jetzt Neo-Realismus, Pop-Art, Assemblage, etc. nennen, ist ein ziemlich billiges Unternehmen und lebt von dem, was Dada tat. Als Du die ‚Ready-mades‘ etabliertest, dachtest Du, die ‚Ästhetik wie bisher‘ zu entmutigen. In Neo-Dada benutzt man dagegen die ‚Ready-mades‘, um einen ästhetischen Wert-an-Sich zu entdecken. Du warfst ihnen den Flaschentrockner und das Pissoir ins Gesicht als eine Herausforderung – und jetzt kommen sie und bewundern es für die ästhetische Schönheit. Es ist eben (und an erster Stelle) eine vielfältige Geschäfts-Angelegenheit der Galerien, der Maler, der Museen und der Kritiker, denn ‚business‘ muß weitergehen. Gezeichnet: OK, ça va très bien. Merci pour la coupure. Affectueusement, Marcel!*¹²

Duchamp betrachtete Richters Brief offensichtlich ganz in seinem Sinne als ein Spiel mit der Authentizität, als eine Art Ready-made, und ließ seinen Absichten freien Lauf. Er spielte dabei den Gleichgültigen, der sich nicht in die Interpretation oder Meinungsäußerung eines anderen einmischte, und schon gar nicht eine solche korrigierte oder verbesserte. Dies gehörte zu seiner künstlerischen Überzeugung, eine Haltung, die er bereits 1912 zum ersten Mal rigoros zum Ausdruck brachte, als er sich in Paris aus der Ausstellung der Künstler aus Puteaux zurückzog, nachdem ihm seine Brüder und Freunde vorwarfen, sich mit seinem Gemälde *Nu descendant un escalier n° 2* (Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2, 1912, Philadelphia Museum of Art) über den Kubismus lustig zu machen, und ihn aufforderten, es zu modifizieren oder durch ein anderes Bild zu ersetzen. Später hatte er umgekehrt immer wieder ähnlich reagiert, wenn sich jemand um die Interpretation seines Werks bemühte. Das berühmteste Beispiel ist die Aufregung um Arturo Schwarz, der ihm in seinem Werkkatalog eine inzestuöse Beziehung mit seiner Schwester Suzanne andichtete. Duchamp hat Schwarz – trotz Protesten von seiner Frau Teeny – gewähren lassen, weil er es nicht als seine Aufgabe betrachtete, inhaltlich in das Buch eines anderen einzugreifen. Auch die zahlreichen Bemerkungen zur Wahl seiner Ready-mades weisen in eine ähnliche Richtung. In einem Gespräch mit Philippe Collin meinte er zum Beispiel: *Diese Wahl hängt natürlich von den Gründen ab, weshalb Sie wählen. Und hier muss ich eine ziemlich schwierige Frage erklären, das heisst, statt etwas zu wählen, das Ihnen gefällt, oder etwas, das Ihnen missfällt, wählen Sie etwas, das visuell keinerlei Interesse hat für den Künstler. Anders gesagt: in einen Zustand der Indifferenz gegenüber diesem Objekt gelangen – in dem Augenblick wird es zu einem Ready-made.*¹³ Als Collin etwas später fragt, wie ein Ready-made denn angeschaut werden sollte, antwortet Duchamp: *Es muss eigentlich nicht angeschaut werden. Es ist einfach da, man nimmt mit den Augen Kenntnis davon, dass es existiert. Aber man betrachtet es nicht so, wie man ein Bild betrachtet. Die Idee des Betrachtens verschwindet völlig. Einfach Notiz davon nehmen, dass es ein Flaschentrockner ist oder dass es ein Flaschentrockner war, der seine Bestimmung geändert hat.*¹⁴

Beuys nahm seine künstlerische Aufgabe sehr ernst, nicht umsonst agierte er stets mit einem ausgesprochen messianischen Sendungsbewusstsein. Dabei aber hatte er von Anfang an übersehen, dass Duchamp – als sein persönliches *pièce de résistance* – einen ihm vollkommen entgegengesetzten künstlerischen Standpunkt vertrat. Duchamp war ein Spieler, ein Ironiker, ein Intellektueller, ein Erotomane, ein Nihilist, der weder an die Erlösung der Menschen durch Kunst noch an einen Heilsbringer glaubte. Er war von der Relativität der Dinge und Gedanken überzeugt und gestand im Gegensatz zu Beuys – wie wir bereits im Falle von Arturo Schwarz gesehen haben – gerade dem Wort keinen großen Wahrheitsgehalt zu. Es ist deshalb unmittelbar nachvollziehbar, warum Duchamp bei Richters durchtriebenem Spiel nicht intervenierte. Stauffers Darstellung können wir zudem entnehmen, dass Duchamp nicht interessiert war, Richters Absichten zu durchschauen. Und er wusste mit Sicherheit nicht, dass Richter sein Duchamp-Bild in Bezug auf die jungen Neo-Dadaisten – das er in seinem Brief an Duchamp in der Du-Form schrieb – für die Publikation in die Ich-Form umwandeln würde, so dass der Leser glauben musste, das Statement stamme tatsächlich von Duchamp selbst.

Marcel Duchamp hat sich in den 1960er Jahren verschiedentlich über die jungen Künstler, die ihn verehrten, geäußert. Ich möchte hier diejenigen Bemerkungen zitieren, die bereits vor der Fluxus-Veranstaltung im ZDF vom 11. Dezember 1964 publiziert worden waren. Zusätzlich bemerkenswert ist dabei der im Gegensatz zu Richter viel schelmischere und spielerischere Tonfall:

*Im allgemeinen betrachte ich vor allem den Geist des Monsieur, welcher malt, und ob er nun geniale Sachen malt oder nicht, das interessiert mich absolut nicht, wenn dieser Monsieur ein Dummkopf ist und stupid wie ein Maler ... was sehr häufig der Fall ist. Was aber Rauschenberg und Johns betrifft, sind sie darüber hinaus bemerkenswert intelligent. Also ist es ein Vergnügen, sie zu sehen und mit ihnen zu sprechen, mit ihnen einen Austausch zu pflegen.*¹⁵

Oh, Sie wissen, was das heißt. Bis vor ungefähr zehn Jahren war ich bekannt als jemand, der lange Zeit nichts produziert hat, als ein Has been – ein Gestriger [...] und dann kam der Abstrakte Expressionismus daher, und die Pop-Art, und sie brachten ein paar meiner Attitüden wieder zu Ansehen. Beispielsweise, als ich mein Atelier an der 14. Straße aufgab, verkaufte ich Tinguely meinen Eisschrank. Es war ein prima Eisschrank. Was hat Tinguely damit gemacht? Er hat ihn auf Ton umgeschaltet, und er war dann in der New Realist-Ausstellung bei Sidney Janis. Das ist die Anziehung, die meine alten Ready-mades für junge Leute haben. Sie lieben mich, weil ich eine Art raison d'être liefere für ihre eigenen Ejakulationen [...] im französischen oder rein physischen Sinn. Was die Abstrakten Expressionisten betrifft, liebten sie von mir Dinge wie König und Königin, umgeben von schnellen Akten, Darstellungen, in denen es, anatomisch gesprochen, nichts Erkennbares gibt. Natürlich ist der Abstrakte Expressionismus nur eine Art ‚zweiter Wind‘ von Kandinsky, Mondrian und vielleicht Kupka um 1910. Und die Pop-Art ist ein ‚zweiter Wind‘ von Dada. Ich war nie ein echter Dadaist; ich war nicht in Zürich, als Tzara und die anderen damit anfangen im Jahre 1916. Aber Picabia und ich machten etwas Ähnliches wie er. Nichts Neues, natürlich. Der Geist von

Jarry und, lange vor ihm, Aristophanes – die anti-seriöse Haltung, die um 1916 bloß den Namen Dada annahm, das ist alles. Nebenbei Picabia kehrt zurück, wissen Sie, wie jeder andere. Er war sehr talentiert und clever, ein echter Maler.¹⁶

Ein weiteres Missverständnis, das sich bis heute hartnäckig gehalten hat und ebenfalls nicht den Tatsachen entspricht, wird in den bereits weiter oben zitierten Ausführungen von Adriani, Konnertz und Thomas, die als Resultat ausgiebiger Gespräche der Autoren mit Beuys anzusehen sind, zum Ausdruck gebracht: Die Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* „enthält Kritik an Duchamps Anti-Kunstbegriff und ebenso an seinem späteren Verhalten und dessen Kultivierung, als er die Kunst aufgab und nur noch dem Schachspiel und der Schriftstellerei nachging.“¹⁷

Tatsache ist, dass sich Duchamp nie der Schriftstellerei zuwandte. Er machte zwar Aufzeichnungen im Zusammenhang mit seiner für ihn zentralen Worterfindung *Inframince* oder schrieb ausgeklügelte Wortspiele und Palindrome auf, wie zum Beispiel *Nous estimons / esquivons / les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis* –. Auch spielte er am Ende seines Lebens nicht nur Schach, sondern war im Gegenteil intensiv mit seinem letzten großen Werk *Étant donné: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage...* (Gegeben seien: 1. Der Wasserfall, 2. Das Leuchtgas ..., 1946–1966, Philadelphia Museum of Art, Abb. 3) beschäftigt. Die Kunst hatte er viel früher, in den Jahren zwischen 1923 und 1933, zugunsten einer professionellen Schachkarriere aufgegeben. In dieser Zeit war er überzeugt, einer der weltbesten Schachspieler zu werden. Und er wurde tatsächlich ein ganz großer Meister des Schachspiels, auch wenn er den Titel eines Großmeisters nie errang. Er war eine Zeit lang sogar Kapitän der französischen Nationalmannschaft und nahm seit 1923 an vielen internationalen Schachturnieren teil, von denen er einige wenige sogar gewann. Um 1933 begann er schließlich zu zweifeln, ob er seine hoch gesteckten Ziele jemals erreichen würde und entschied, das Schachspiel fortan nur noch als Hobby zu betreiben. Sein größter Triumph war 1929 das Unentschieden gegen Savielly Tartakower, einen polnisch-französischen Schachspieler, der zu dieser Zeit zu den vielleicht fünf besten Schachspielern der Welt gehörte.

Beuys' größtes Missverständnis war nun – wie Adriani, Konnertz und Thomas suggerieren – zu glauben, Duchamp hätte Anti-Kunst gemacht und einen Anti-Kunstbegriff entwickelt. Duchamp selbst äußerte sich 1958 in einem Radio-Interview der englischen BBC gegenüber George Heard Hamilton und Richard Hamilton folgendermaßen zu diesem Thema: *Ich bin gegen das Wort anti, weil es ein bisschen ähnlich ist wie Atheist, verglichen mit Gläubiger. Und ein Atheist hat genauso viel von einem religiösen Menschen wie der Gläubige, und ein Antikünstler hat genauso viel von einem Künstler, wie der andere Künstler. An-Artist (A-Künstler) wäre viel besser, wenn ich es ändern könnte, statt Antikünstler ... An-Artist, das heißt, kein Künstler überhaupt. Das wäre meine Auffassung, und ich habe nichts dagegen, ein An-Artist (zu sein).*¹⁸ Nach Stauffer steht das Wort *An-Artist* auch dem Wort *Anarchist* nahe. Und da Duchamp solche Allusionen liebte und sie selber immer wieder suchte, könnte dies durchaus der Grund gewesen sein, warum Duchamp sich als ein *An-Artist* bezeichnete.

Duchamp hat immer wieder gesagt, er sei ein Respirateur und sein Leben bestünde in erster Linie darin, zu sein, einfach so ... Das war, wenn man so will, sein erweiterter Kunstbegriff. Er genoss es, Kunst als Leben, als ein Sein, als einen Zustand zu sehen, den man ein- und ausatmet. In diesem Sinne war Beuys in jeder Beziehung sein Antipode. Duchamp hatte nichts Messianisches. Er glaubte nicht, die Welt mit Kunst verändern oder gar retten zu können. Und er schob sich selbst nicht – wie dies Beuys immer wieder tat – in den Vordergrund. Er lebte vielmehr das Understatement. Wenn er keine Lust hatte, auszustellen, stellte er nicht aus. Kunstmarkt war ihm genauso ein Dorn im Auge wie Kunst als ein Mittel zur Macht. Duchamp liebte das Leben, die Frauen, das Schachspiel, die Ironie, das Denken und den Sex. Er liebte, anders zu leben und anders zu denken als die anderen, ohne dieses Anderssein gleichzeitig den anderen vorzuführen und aufzuzwingen.

Beuys hat vielleicht deshalb immer wieder versucht, Duchamp mit despektierlichen Bemerkungen zu desavouieren, um das Publikum davon zu überzeugen, dass seine ‚Soziale Plastik‘ ein viel größeres und weitreichenderes künstlerisches Konzept darstellt als Duchamps ‚Pikturaler Nominalismus‘. Indem er dies tat, zeigte er aber nicht nur *seine Wunde*, sondern auch seine größte Schwäche:

*Aber er [Duchamp – S.B.] hat doch einfach gar keinerlei Denkkategorie gehabt in bezug auf die Erkenntnis dessen, was er gemacht hat. Er hatte eigentlich kein Bewußtsein von der Methodik, die er getan hat. Er hat also z.B. Dinge ins Museum gebracht, die aus der arbeitsteiligen Industrie stammen, z.B. dieses berühmte Pissoirbecken. Das haben viele Arbeiter zusammen gemacht. Er hat es dann nochmal signiert mit einem Namen, der anonym irgend ein Arbeiter sein soll. Dann hat er es ins Museum gebracht, und siehe da: Es wurde Kunst! Sie sehen, das ist eine sehr dünne Sache.*¹⁹

Duchamp hatte im Gegenteil eine ganz präzise und fein reflektierte Denkkategorie entwickelt. Es ist deshalb auch wichtig, hier all die Missverständnisse in Bezug auf sein berühmtes Pissoir zu klären. Wie ich andernorts bereits mehrfach ausgeführt habe,²⁰ ist Duchamps Urinoir – wie übrigens auch alle anderen Ready-mades – nicht einfach ein in eine Kunstaussstellung gestelltes, industriell gefertigtes Massenprodukt.²¹ Duchamp stellte es auf einen Sockel und indem er es zusätzlich umdrehte, enthob er es seiner ursprünglichen Funktion und machte es zu einem metaphorischen Gegenstand. Der Betrachter steht nun in gewisser Weise vor einem weiblichen Becken. Aus einem Gerät für die männliche Notdurft wurde plötzlich eine Metapher für bestimmte menschliche Bedürfnisse. Darüber hinaus gab er dem Objekt einen Titel – *Fountain* (Springbrunnen). Das Pissoir wird zum Brunnen, obwohl kein Wasser fließt. Dann signierte er den Gegenstand auf geheimnisvoll vieldeutige Weise: *R. Mutt* (Richard Mutt), nicht nur eine Anspielung auf den ursprünglichen Produzenten des Objekts – Mott Works Ltd. –, sondern auch auf die Mechanismen der Wertsteigerung, wenn ein Objekt signiert und zum Kunstwerk wird. Die Signatur enthält zudem die Allusion auf die reiche Kunst (‚R.‘ klingt englisch ausgesprochen wie das französische ‚art‘, oder als ‚Richard‘ geschrieben und französisch ausgesprochen wie das französische ‚riche art‘, während ‚Mott‘ amerikanisch ausgesprochen ‚matt‘ – schachmatt –

impliziert usw.). Man begreift sehr schnell, dass uns Duchamp hier ein Werk zur Verfügung stellt, das uns als aktiven Betrachter braucht, womit er sagen möchte: Kunst ist immer nur dann, wenn wir uns aktiv daran beteiligen. Und hier tangieren wir eine seiner fundamentalsten Überzeugungen, dass nämlich das Werk erst über die aktive und kreative Beteiligung des Betrachters in den Kanon der Kunst oder, allgemeiner, der Wahrnehmung eintritt. Das ist eine höchst demokratische Denkweise.

Der kreative Akt

Im April 1957 hielt Marcel Duchamp bei der Convention of the American Federation of Arts in Houston, Texas, einen für die Entwicklung der Kunst folgenreichen Vortrag, in welchem es um die Bedeutung des Betrachters beim Entstehen eines Kunstwerks geht, sein Titel: *The Creative Act*.

Bedenken wir zunächst zwei wichtige Faktoren – die beiden Pole der Entstehung von Kunst: auf der einen Seite der Künstler und auf der anderen Seite der Zuschauer, welcher später zur Nachwelt wird. Allem Anschein nach agiert der Künstler wie ein Medium, das aus dem Labyrinth jenseits von Zeit und Raum seinen Weg der Erleuchtung findet. Wenn wir dem Künstler die Attribute eines Mediums zubilligen, müssen wir ihm gleichzeitig den Zustand der Bewusstheit – was er tut und warum er es tut – auf der ästhetischen Ebene absprechen. Bei der künstlerischen Ausführung des Werks bleiben alle seine Entscheidungen rein intuitiv und können nicht in eine Selbstanalyse übersetzt werden, sei sie gesprochen, geschrieben oder auch bloss gedacht. [...]

Ich weiss, dass diese mediumistische Rolle bei nicht vielen Künstlern Beifall findet. Die meisten beharren auf der Gültigkeit ihres vollen Bewusstseins beim kreativen Akt. Die Kunstgeschichte jedoch hat über die Vorzüge eines Kunstwerks oft nach anderen Gesichtspunkten entschieden als nach den rationalistischen Erläuterungen des Künstlers selbst.

Wenn also der Künstler [...] bei der Beurteilung seines eigenen Werks keine Rolle spielt, wie kann man dann das Phänomen überhaupt beschreiben, das den Zuschauer dazu führt, auf ein Kunstwerk zu reagieren? [...] Dieses Phänomen ist mit einer Übertragung des Künstlers auf den Zuschauer in Form einer ästhetischen Osmose vergleichbar [...]. Beim kreativen Akt gelangt der Künstler durch eine Kette völlig subjektiver Reaktionen von der Absicht zur Verwirklichung. Sein Kampf um die Verwirklichung ist eine Serie von Bemühungen, Schmerzen, Befriedigungen, Ablehnungen, Entscheidungen, die zumindest auf der ästhetischen Ebene ebenfalls nicht völlig bewusst sein können und bewusst sein müssen.

Das Resultat dieses Kampfes ist eine Differenz zwischen der Absicht und ihrer Verwirklichung, eine Differenz, deren sich der Künstler nicht bewusst ist. Folglich fehlt in der Reaktionskette, die den kreativen Akt begleitet, ein Glied. Diese Lücke, welche das Unvermögen des Künstlers darstellt, seine Absicht voll auszudrücken, dieser Unterschied zwischen dem, was er zu verwirklichen beabsichtigte und was er tatsächlich verwirklichte, ist der im Werk enthaltene persönliche ‚Kunst-Koeffizient‘. Mit anderen Worten, der persönliche ‚Kunst-Koeffizient‘ ist wie eine arithmetische Relation zwischen dem Unausgedrückten, aber Beabsichtigten, und dem unabsichtlich Ausgedrückten. [...]. Alles in allem wird der kreative Akt nicht allein vom Künstler vollzogen; der Zuschauer bringt das

*Werk mit der Aussenwelt in Kontakt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt. [...]*²²

Das Schweigen von Marcel Duchamp

Duchamp schwieg zu keinem Zeitpunkt seines Lebens. Im Gegenteil, er versuchte die Kunst mit großer Innovationskraft vom konventionellen Kanon des Kunstbetriebs zu lösen. Für ihn war es deshalb auch kein Widerspruch, sich zwischenzeitlich professionell dem Schachspiel zu widmen, weil er das Schachspiel als ein genauso kreatives und künstlerisches Tun verstand wie das Malen auf eine Leinwand. Und gerade hier wird Joseph Beuys' Credo – *Jeder Mensch ist ein Künstler* – auf unaufdringliche Weise unmittelbar sichtbar. Und die ‚Soziale Plastik‘ verwandelt sich beim Schachspiel in eine emotional aufgeladene und hoch dramatische künstlerische Energie, ohne sie den Menschen mit speziellen Überzeugungsstrategien unentwegt unter die Augen reiben zu müssen.

*Das Milieu der Schachspieler ist mir viel sympathischer als das der Künstler. Diese Leute sind vollkommen umnebelt, völlig blind, sie tragen Scheuklappen. Sie sind auf eine ganz bestimmte Art verrückt, so wie Künstler es eigentlich sein sollten, aber nur selten sind.*²³

*Durch meinen engen Kontakt zu Künstlern und Schachspielern bin ich zu dem persönlichen Schluss gekommen, dass zwar nicht alle Künstler Schachspieler, aber alle Schachspieler Künstler sind.*²⁴

Duchamp hat nie geschwiegen. Er hat sich lediglich dem kommerziellen Kunstbetrieb verweigert, indem er Ausstellungsangebote ablehnte und gleichzeitig mit neuen ästhetischen Konzepten Ausstellungen kuratierte, wie zum Beispiel die *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Galerie des Beaux-Arts, Paris 1938, oder *First Papers of Surrealism* im Coordinating Council of French Society in New York 1942. Das war seine ganz persönliche Form von ‚Sozialer Plastik‘, bei welcher er darüber nachdachte, wie der Diskurs der bildenden Kunst verändert werden könnte. In seinem Vortrag *Where Do We Go From Here?*, den er im März 1961 auf einem Symposium im Philadelphia Museum of Art hielt, wurde sein allerletzter Satz weltberühmt: *The great artist of tomorrow will go underground.*²⁵ Diese Bemerkung drückt präzise aus, was Duchamp selbst in dieser Zeit lebte. Denn bereits 1946 begann er heimlich an einem großen Werk zu arbeiten, das er erst zwanzig Jahre später, 1966, vollenden sollte und das dem Publikum sogar erst 1969, ein Jahr nach seinem Tod, zugänglich gemacht wurde: *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage...* Das ist kein Schweigen, aber das dem Kunstbetrieb Vorenthalten einer künstlerischen Arbeit ist seine persönliche Form, als Künstler in den Untergrund zu gehen. Und symptomatisch sehen wir beim Blick durch die Gucklöcher der Tür von *Étant donnés* sämtliche Symbole eines narzisstischen Betriebssystems Kunst: eine (leblose) nackte Frau mit deformierter Vulva auf Strohhreischig liegend und wie die Freiheitsstatue triumphierend eine Gaslampe (Bec Auer) in die Höhe haltend. Im Hintergrund ein Wasserfall, der mit Hilfe einer rotierenden Lichtkonstruktion wie ein endloser Orgasmus zu sprudeln scheint.²⁶ Robert Lebel's erste Monografie über den Künstler erscheint 1959. Und genau in dieser Zeit beginnen auch die zahlreichen Interviews, in welchen

Duchamp bis zu seinem Tod immer wieder gelassen und selbstironisch über seine Arbeiten und sein Kunstverständnis spricht. Schließlich organisiert der junge Kurator Walter Hopps 1963 im Pasadena Museum of Art die allererste Museums-Einzelausstellung des damals bereits 76 Jahre alten Künstlers. Duchamp war in seinem letzten Lebensabschnitt – also genau zu der Zeit, als der Stern von Joseph Beuys am Kunsthimmel aufzusteigen begann – weit mehr in der Öffentlichkeit als all die Jahre zuvor, als er seine Arbeiten noch nicht im Geheimen realisierte und sich über eine längere Zeit dem Schachspiel widmete.

In diesem Sinne haben Beuys' Fluxus Demonstrationen – *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* – bei genauerer Betrachtung weder mit Duchamps Werk noch mit dessen künstlerischem Denken zu tun. Beuys bediente sich des Namens seines berühmten Vorgängers, um sich selbst in den Kanon der Kunstgeschichte einzuschreiben und um gleichzeitig sein messianisches Sendungsbewusstsein einfacher, ökonomischer und demonstrativer in die Waagschale zu werfen. Während Duchamp die Tendenz hatte, sich als Innovator zurückzunehmen und seine wichtige Position als Wegbereiter zu relativieren oder ironisch zu unterwandern, versuchte Beuys umgekehrt, sich als Schamane und Heilsbringer mit unbeirrbarem Ernst medial ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu setzen. Beuys verstand das Spielerische, das Schalkhafte, das Vergnügliche, das Nihilistische und die Ironie in Duchamps Werken und Wirken nicht. Er hatte ihn seit der ersten Begegnung mit seinen Ready-mades – und ohne nähere Kenntnis seines künstlerischen Denkens – als ernsthaften Kontrahenten gesehen, den es zu übertreffen galt. 1965 notierte Beuys in seinem Taschenkalender: *Am 12. 5. 63 stürzt sich Marcel Duchamp ins Schwert.*²⁷ Der 12. Mai ist Beuys' Geburtstag und 1963 entstand der *Stuhl mit Fett*: „Metapher für das Ende des einen und den anschaulichen Beginn eines anderen Kunstbegriffs.“²⁸ Tatsächlich liegen Welten zwischen Duchamp und Beuys, zwischen dem spielerischen und scharfsinnigen Nominalismus des einen und dem leidenschaftlichen und messianischen Veränderungsimpuls des anderen.²⁹

Anmerkungen:

¹ Nach Schneede, Uwe M. : Joseph Beuys – Die Aktionen, Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit 1994, S. 80.

² Schneede schreibt in seinen Anmerkungen: „In der Beuys-Literatur ist durchgehend davon die Rede, auch Tomas Schmit habe an dieser Veranstaltung teilgenommen. Zwar scheint es diese Absicht ursprünglich gegeben zu haben, sie wurde aber nicht realisiert.“ Schneede 1984, wie Anm. 1, S. 82.

³ Schneede 1994, wie Anm. 1, S. 80.

⁴ Schneede 1994, wie Anm. 1, zitiert nach: Tisdall, Caroline: Joseph Beuys, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York 1979, S. 92 und 94.

⁵ Bazon Brock im Gespräch mit Uwe M. Schneede, Wuppertal, 23. März 1990, Schneede 1994, wie Anm. 1, S. 80.

⁶ Schneede 1994, wie Anm. 1, S. 80. Das Buch: Lebel, Robert: Marcel Duchamp, mit Texten von André Breton und H.P. Roché, Köln 1962.

⁷ Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin: Joseph Beuys. Leben und Werk (aktualisierte Ausgabe der erweiterten Taschenbuchausgabe der Erstausgabe von 1973), Köln, 1984, S. 138–139 und Neuauflage, Köln 1994, S. 69. Dieses pointierte Statement haben die Autoren bis zur erwähnten Ausgabe von 1994 als eine wörtliche Aussage von Joseph Beuys ausgewiesen. Als Quelle gaben sie ein Interview an, das 1964 stattfand: Krawall in Aachen – Interview mit Joseph Beuys, in: Kunst 4, Oktober/November 1964, S. 96. In Wirklichkeit ist diese Aussage nicht in diesem Interview enthalten, was den Autoren erst zwanzig Jahre nach ihrer Erstausgabe aufgefallen ist. Denn in ihrer Neuauflage von 1994 sind diese Bemerkungen als ihre eigenen und nicht mehr als Beuys-Zitat ausgewiesen, wogegen das Ende dieser Passage über Antikunst noch immer als ein

Zitat von Joseph Beuys dargestellt wird, obwohl auch dieses, so wie es zitiert ist, im Interview nicht vorkommt (Hinweise von Barbara Strieder). Das legt die Vermutung nahe, dass der gesamte Absatz tatsächlich das Resultat persönlicher Gespräche mit dem Künstler über seine Aktion im ZDF ist. Joseph Beuys hat sich in späteren Jahren immer wieder ähnlich über Duchamp geäußert, indem er die entscheidenden Missverständnisse bezüglich seiner Arbeit, die ich in meinem Aufsatz weiter unten diskutiere, stets wiederholt. Es seien hier drei dieser Äußerungen ausführlich zitiert:

Ich meine, ich habe auch erfahren, daß in der modernen Kunstentwicklung die Frage anders gestellt werden muß, nicht so wie bei Raffael, daß man an einem Werke von Marcel Duchamp, was – sagen wir mal – sehr kompliziert und experimentell angelegt ist, die Frage ganz anders stellen muß, nämlich die Frage nach der kritischen Situation der Kunst selbst, und daß man aus dieser Situation, die dadurch entsteht, daß man solche extremen Experimente macht, wie sie etwa Marcel Duchamp gemacht hat, nun fragen muß: Wie ist es mit der Kunst und ihrer Entwicklung? daß man da – sagen wir mal – nicht mehr sagen kann: Da ist das Bild, an dem ich mich unmittelbar orientieren kann. Sondern diese Experimente fordern von mir eine Erweiterung des Begriffes. Marcel Duchamp war dieser große Faulpelz, der also schöne interessante Experimente gemacht hat als Bürgerschreck. Und die waren ja auch von der ästhetischen Psychologie in der Zeit unheimlich genial gemacht. Aber er hat doch einfach gar keinerlei Denkkategorie gehabt in bezug auf die Erkenntnis dessen, was er gemacht hat. Er hatte eigentlich kein Bewußtsein von der Methodik, die er getan hat. Er hat also z.B. Dinge ins Museum gebracht, die aus der arbeitsteiligen Industrie stammen, z.B. dieses berühmte Pissoirbecken. Das haben viele Arbeiter zusammen gemacht. Er hat es dann nochmal signiert mit einem Namen, der anonym irgend ein Arbeiter sein soll. Dann hat er es ins Museum gebracht, und siehe da: Es wurde Kunst! Sie sehen, das ist eine sehr dünne Sache. Jetzt ist das natürlich doch interessant. Denn eigentlich hätte er doch da sagen müssen: Wenn es möglich ist, das Ergebnis menschlicher Arbeit aus der arbeitsteiligen Welt, das Ergebnis menschlicher Arbeit ins Museum zu bringen, und es wird Kunst, hätte er doch einfach – so wie ich schlau war – sagen müssen: Also ist jeder Mensch ein Künstler! – Lachen – Ist doch klar! So primitiv ist die Sache! Im Grunde kann man lachen, wie einfach die Sache ist. Es ist lachhaft, wie einfach die Sache ist, wenn man konkret die Phänomene so anschaut, wie die Phänomene angeschaut werden sollen. Dann ist es lachhaft einfach, und das ist gerade das Tolle, daß es so lachhaft ist. Da macht der Wilfried Heidt einfach so'nen Kringel und schon ist es gelaufen. – lacht/Gelächter – Ja, es ist wirklich ..., es ist lachhaft. (Joseph Beuys in der Diskussion nach seinem Vortrag: Jeder Mensch ist ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus, 23. März 1978 in Achberg, in: Rappmann, Rainer E. (Hg.): Joseph Beuys, Kunst = Kapital, Achberger Vorträge, Wangen 1992, S. 91–92.)

Wenn es für den Menschen keine andere Möglichkeit gibt, als durch seine Fähigkeit etwas als Forschungsergebnis seiner Fähigkeit auf den Tisch zu legen, dann kann man es deswegen noch nicht als subjektiv bezeichnen, sondern man kann sagen, aus einer bestimmten Fähigkeit in einem bestimmten Individuum ergibt sich die Fähigkeit, aus einem bestimmten Aspekt heraus etwas wahrzunehmen und der Menschheit zur Verfügung zu stellen. Das wirkt sich in dem Augenblick, wo sich das, was zur Verfügung gestellt wird, als positiv aus in dem Sinne des Wahrheitsgemässen, also jetzt Objektivem, wenn es bereit ist, sich mit dem nächsten Argument sofort zu verbinden, und auch bereit ist, sich vom nächsten sich verbindenden Element, also vom anderen Gesprächspartner, korrigieren zu lassen, also in einen plastischen Vorgang zu kommen über das, was aus den persönlichen sage ich einmal, um den Begriff subjektiv zu verbessern, Fähigkeiten produziert werden kann, die Begegnung zu finden mit allen anderen Argumenten, die dem entgegen getragen werden können. Das ist mir bei Duchamp viel zu eingeschlossen geblieben. Im Sinne der alten Produktion von Weltbildern oder Mysterien oder subjektiven Poetiken oder von alchemistischen Bezüglichkeiten, was man da nun aus Marcel Duchamp herauslesen kann, da gibt es die verschiedensten Theorien darüber, was er geschrieben hat. Die einen deuten es alchimistisch, die anderen sehen es mehr oder weniger rationalistisch, die dritten sehen darin eine Erweiterung des Kunstbegriffs. Das alles ist aber für mich zumindest eine grosse Frage. Duchamp hat es jedenfalls nicht auf dem geraden und kurzen Weg durchgeführt, weil er den geraden und kurzen Weg gar nicht gesehen hat.

Dass in dem Augenblick, wo ich ein Ready-made ins Museum stelle und es dort zur Kunst wird, ich eigentlich ja sagen muss, es ist ein Objekt aus der ganz normalen Arbeitswelt des Menschen und z.B. ein Pissoir ist schliesslich ein Gegenstand, der auch aus kollektiven Arbeitsverhältnissen entstanden sein mag, da muss ich feststellen, dass das auch aus Fähigkeiten entstanden ist und wenn ein solcher Kontext auf diesem geraden Weg gesehen worden wäre, wäre es damals schon notwendig gewesen, eigentlich zu sagen, jeder Mensch ist ein Fähiger, ein Kreator, ein Schöpfer und auf diesem Wege eigentlich, um es radikal zu formulieren, ein Künstler. Also der erweiterte Kunstbegriff hätte sich meines Erachtens auf geradem Wege so herstellen lassen. Aber da eine gewisse hermetische, private Abgeschlossenheit im System von Duchamp vorliegt, das, was ich als eine Sphäre des Schweigens ja bezeichnet habe und nicht als eine Sphäre der Kommunikation und der Sprache, erscheint eben dieses für mich als ein wesentliches Problem, an dem ich aber gerade gut anknüpfen kann, weil ich über diesen Punkt hinausgehe, und zwar radikal hinausgehe. (Joseph Beuys im Gespräch mit Martin Kunz, in: Joseph Beuys. Spuren in Italien, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 22. 4. – 17. 6. 79, unpaginiert.)

Mich interessiert die anthropologische Kunst, die sich auf ganz andere Dinge bezieht als auf den hundertstel Schritt, den Marcel Duchamp mit seinem ‚Pissoir‘ gemacht hat, indem er ein Arbeitsprodukt aus der Industrie ins Museum bringt und dadurch dieses Produkt zum Kunstwerk deklariert. Mit seinem Experiment hätte Duchamp doch logischerweise verbinden müssen, dass alle

Menschen Künstler seien, denn er hat ja das Pissoir nicht selbst gemacht, sondern nur eine Sache von da nach dort bewegt. Der wahre Kreative und der wahre Arbeiter an seinem Produkt waren Hunderte von anderen Menschen. (Joseph Beuys in: Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, Ein Gespräch | Una discussione, Zürich 1986, S. 155.)

⁸ Joseph Beuys in der Diskussion nach seinem Vortrag „Jeder Mensch ist ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus“, 23. März 1978 in Achberg, in: Rappmann 1992, wie Anm. 7, S. 91–92.

⁹ Antoine, Jean-Philippe: *La traversée du XXe siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), Genève, Dijon 2011, S. 185. Siehe auch den von Antoine zitierten Katalog zur Ausstellung: Hering, Karl Heinz/Rathke, Ewald: *DADA. Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1958, unpaginiert. Hans Richter betont hier in seinem Textbeitrag, dass die Dada-Bewegung in New York gegenüber derjenigen in Zürich einen wesentlichen Schritt in Richtung Anti-Kunst gemacht hätte, dass der Begriff Anti-Kunst aber gleichzeitig nicht im Sinne von Marcel Duchamp sei, der lieber von Nicht-Kunst als von Anti-Kunst sprechen würde.

¹⁰ Richter 1958, wie Anm. 9.

¹¹ Richter, Hans: *Dada – Kunst und Antikunst*, Köln 1964, zitiert nach der 4. Auflage von 1978 (Nachdruck der vom Autor durchgesehenen und ergänzten 3. Auflage von 1973), S. 211–212. Siehe auch: Stauffer, Serge: *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Ostfildern-Stuttgart 1991, S. 168.

¹² Stauffer 1991, wie Anm. 11, S. 168, und Richter, Hans: *Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Köln 1973, S. 155–156. Der erste Teil der Passagen ist nach Stauffer zitiert, der zweite nach Hans Richter.

¹³ *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, Paris 1998, S. 11. Hier deutsch zitiert nach: Interview von Philippe Collin mit Marcel Duchamp in der Galerie Givaudan, Paris, 21. Juni 1967, in: Marcel Duchamp, Basel 2002, S. 37–41, hier S. 37. Siehe auch Banz, Stefan: Aldo Walker. *Logotyp*, Kunsthalle Marcel Duchamp – N° 7, Nürnberg 2012, S. 75, und Bachmann, Caroline/Banz, Stefan/Beil, Ralf: *Marcel Duchamp. La broyeuse de chocolat*. Kunsthalle Marcel Duchamp at Mathildenhöhe Darmstadt, Kunsthalle Marcel Duchamp – N° 9, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Nürnberg 2013, S. 38 und 40.

¹⁴ Bachmann/Banz/Beil 2013, wie Anm. 13, S. 14 (Collin) / S. 38 (Stauffer) / S. 76 (Banz) / S. 40 (Bachmann/ Banz/ Beil).

¹⁵ Marcel Duchamp in einem Gespräch mit Alain Jouffroy, New York, Dezember 1961, in: Jouffroy, Alain: *Une Révolution du regard*, Paris 1964, S. 111–124, zitiert in der deutschen Übersetzung nach Serge Stauffer, in: Stauffer 1991, wie Anm. 11, S. 130.

¹⁶ Marcel Duchamp in einem Gespräch mit Francis Stegmüller, in: Stegmüller, Francis: *Duchamp. Fifty Years Later, Show*, New York, III/2, Februar 1963, S. 28–29, zitiert in der deutschen Übersetzung nach Serge Stauffer, in: Stauffer 1991, wie Anm. 11, S. 140. In einem Interview mit H. Th. Flemming, das 1965 nur kurze Zeit nach der Fluxus-Veranstaltung im ZDF in der Zeitschrift *Die Welt* in Essen erschienen ist, findet sich folgende Passage: *Marcel Duchamp: „Ich möchte indirekt antworten. Der Abstrakte Expressionismus – das heißt all das, was als Tachismus und Art-informel alle Länder überflutete – hatte einen toten Punkt erreicht. Eine Reaktion war fällig. Sie kam in Gestalt von Neodada und Pop. So hatte ich das Glück, plötzlich wieder aktuell*

zu werden. Alle Kunstbewegungen haben ihre Zeit, der Kubismus dauerte nur zehn Jahre. Auch die jetzt herrschenden Strömungen werden wieder abgelöst von neuen Tendenzen.“ H. Th. Flemming: „Sehen Sie grundsätzliche Unterschiede zwischen Dada und Neodada, Ihrer Zeit und der heutigen?“ *Marcel Duchamp: „Ja, damals wurden wirklich neue Entdeckungen gemacht. Was wir taten, war Wagnis, Risiko. Ein junger Mann hatte es damals schwer, hatte keinerlei Aussicht, etwas zu verkaufen. Heute steckt zu viel Berechnung hinter jeder Aktion. Kunst ist in erster Linie Geschäft, Propaganda. That is not my cup of tea ... Im übrigen bin ich überzeugt, daß sich auch das wieder wandelt – ebenso wie die Tatsache, daß ich augenblicklich im Zentrum des Interesses stehe.“* Flemming, H. Th.: „Immer spielt Magie hinein. Interview mit Marcel Duchamp“, in: *Die Welt*, Nr. 242, Essen, 18. Oktober 1965, S. 7.

¹⁷ Zitiert nach: Adriani/Konnertz/Thomas 1984, wie Anm. 7, S. 138, S. 69.

¹⁸ Duchamp machte diese Äußerungen 1959 in einem Radiointerview mit George Heard Hamilton und Richard Hamilton unter dem Titel „Marcel Duchamp Speaks“, ausgestrahlt von BBC-Third Program (Series Art, Anti-Art), London, ca. Oktober 1959, zitiert nach Serge Stauffer, in: Stauffer 1991, wie Anm. 11, S. 83. Bemerkung: Ich habe die Übersetzung an zwei Stellen leicht modifiziert (Stefan Banz).

¹⁹ Rappmann 1992, wie Anm. 7, S. 92.

²⁰ Siehe Banz 2012, wie Anm. 13, S. 48 oder Bachmann/Banz/Beil 2013, wie Anm. 13, S. 47–48.

²¹ Siehe Norton, Louise: „Buddha of the Bathroom“, in: P · B · T, *The Blind Man*, N° 2, Eigenverlag, 33 West 67th Street, New York, Mai 1917, S. 5–6.

²² Auszüge aus Marcel Duchamps Vortrag *The Creative Act*, gehalten bei der Convention of the American Federation of Arts in Houston, Texas im April 1957, in: Peterson, Elmer/ Sanouillet, Michel (Hg.): *The Writings of Marcel Duchamp*, Nachdruck, Oxford University Press 1973, S. 138–140. Siehe auch Banz 2012, wie Anm. 13, S. 40–41 oder Bachmann/Banz/Beil 2013, wie Anm. 13, S. 43–45. Übersetzung: Stefan Banz.

²³ Cabanne, Pierre: *Dialogues with Marcel Duchamp*, trans. Ron Padgett, New York, 1971, S. 19. Hier zitiert nach Strouhal, Ernst: *M. Duchamp / V. Halberstadt, Spiel im Spiel*, Kunsthalle Marcel Duchamp – N° 5, Nürnberg 2012, S. 22.

²⁴ Zit. nach: Jennifer Gough-Cooper und Jacques Caumont, in: Hultén, Pontus (Hg.): *Marcel Duchamp. Work and Life*, Cambridge, Mass. 1993, unpaginiert, Eintrag vom 30. August 1952. Hier zitiert nach Strouhal 2012, wie Anm. 23, S. 23.

²⁵ Marcel Duchamp, „Where Do We Go From Here?“, in: https://www.msu.edu/course/ha/850/Where_do_we_go_from_here.pdf (21. Juni 2013).

²⁶ Siehe Stefan Banz, in: Banz, Stefan (Hg.): *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, Zürich 2010, S. 26–57, und Banz, Stefan: *Marcel Duchamp. 1° La chute d'eau*, Kunsthalle Marcel Duchamp – N° 6, Nürnberg 2012, S. 130–212.

²⁷ Joseph Beuys, zitiert nach: Schneede 1994, wie Anm. 1, S. 82.

²⁸ Schneede 1994, wie Anm. 1, S. 82.

²⁹ Im Zusammenhang mit dieser Schlussfolgerung siehe Schneede 1994, wie Anm. 1, S. 82.