

## **Klassiker schon – aber immer wieder vergessen**

### **Interview von Dieter Daniels mit Jean Tinguely**

**Jean Tinguely:** Darf ich Sie fragen, wie sind Sie auf Duchamp gekommen?

**Dieter Daniels:** Ich habe ihn während meines Studiums einfach einmal als Prüfungsthema gewählt, weil er mich interessierte und weil ich nie wusste, um was es bei diesem Menschen geht. So habe ich mir einen Grund geschaffen, mich mit ihm auseinander setzen zu müssen. Ich habe mir gesagt: Jetzt machst du Prüfung über Duchamp – und habe das einfach so gewagt – und das hat bis heute Folgen gehabt.

**J. T.:** Und das wurde in Deutschland als Thema akzeptiert?

**D. D.:** Ja, er ist mittlerweile ja nun doch Klassiker der Kunstgeschichte.

**J. T.:** Klassiker schon, aber er gerät immer so schnell wieder in Vergessenheit, immer wieder.

**D. D.:** Alle zehn Jahre ...

**J. T.:** Alle zehn Jahre wird wieder neu entdeckt.

**D. D.:** Nun frage ich Sie einfach dasselbe, was Sie mich gefragt haben: Wie sind Sie auf Duchamp gekommen?

**J. T.:** Dadurch, dass ich mich mit der Bewegung befasste, fragte man mich gleich: Kennst du Duchamp? Und Duchamp hat mir schon die Julia Ris gezeigt, in der Kunstgewerbeschule Basel. Die sagte, da gibt's noch einen, der hat *Rotoreliefs* gemacht, und die hatte so eine Schachtel und hat mir Publikationen dazu gegeben. Sie hat mich sowieso immer geplagt, die Julia Ris, die kannte einfach alles, das war so 1941/42, als ich zum ersten Mal das Wort Duchamp hörte. Julia Ris, genauso wie ihr Gatte, der Maler Theo Eble, war Schüler auf dem Bauhaus gewesen. Das waren Leute wie Max Bill und Johannes Itten, die auch vom Bauhaus in die Schweiz kamen. Die brachten gleichzeitig auch Schwitters mit, die Gruppe Stijl, und auch Marcel Duchamp gehörte zum Gepäck der Bildung. Es war ganz klar, in der Schweiz wusste man einfach, wer waren die Futuristen gewesen, wer waren denn die russischen Konstruktivisten, man wusste einfach alles, die Schweiz war ein Sammelbecken geworden wie New York.

**D. D.:** Durch die Emigranten, die hier aus aller Welt zusammentrafen.

**J. T.:** Zumindest für unsere Kunstgewerbeschule haben wir davon sehr profitiert. New York hat noch mehr profitiert. Da kam nicht unbedingt mehr Geld rein, aber die New Yorker Juden, die jungen Emigranten, mussten dort härter kämpfen und sind schneller intelligenter geworden als anderswo, auch gleichzeitig kulturbeflissener und infolgedessen auch duchampifizierter, denn Duchamp war ja da, in New York. Das allergrößte an Duchamp ist seine Arbeit, aber das zweitgrößte ist seine humane Funktion. Beispielsweise hat der Mann Duchamp

einen so erstaunlichen Künstler wie Piet Mondrian, der in Montparnasse ein einsames, abgeschlossenes Leben führte, unterstützt und für Mondrian jedes Jahr ein Bild verkauft an die Arensberg Collection. Jedes Mal hat er dem Arensberg geschrieben: »Und vergiss nicht, einen Mondrian zu kaufen«, und er hat die Mondrians einfach rübergeschickt. Die hab ich mit Duchamp selber in Philadelphia gesehen, die von ihm für Arensberg gekauften Mondrians hängen dort im Museum, davon hingen vier Stück über der Zentralheizung, das war 1961, was ein prima Aufbewahrungsort ist für Mondrian-Bilder, die ja ohnehin mit lausigstem Olivenöl gemalt sind. Der hatte nie Geld für Malmittel. Aber ich spreche von Mondrian. Duchamp, der war immer reich, das war immer ein Prinz, wie Max Ernst.

**D. D.:** War er wirklich immer reich? Ich glaube, dass er zeitweise nicht viel Geld gehabt hat.

**J. T.:** Davon hat er mir nie was erzählt. Er hat eben kein Geld gebraucht, es war ihm Wurst, und dann ist man reich. Er hat sich nie in dem Sinne geäußert, dass ich dachte, er sei je arm gewesen, er war immer picobello. Ein Gentleman wie Picabia, dass er keine Bugattis hatte, ist ein reiner Zufall.

**D. D.:** Er hatte auch gar keinen Führerschein, glaube ich, wenn man damals so etwas überhaupt schon brauchte. Als Sie 1941/42 zum ersten Mal den Namen Duchamp hörten, war das damals schon mit Bezug auf ihre Arbeiten mit der Rotation?

**J. T.:** Nein, ich war damals noch total verschwitterst, Schwitters war mein großer Mann, und Arp, denn Arp war in der Schweiz. Für uns alle, auch für unsere Lehrer, war Hans Arp ein Phänomen. Vor allem war er Elsässer, und als Basler mögen wir ohnehin die Elsässer. Durch die ähnlichen Dialekte ist da eine Sprachverwandtschaft, mit der kann man spielen, Wortspiele machen. Meine Begegnung mit Arp war auch gleich in unseren Dialekten, als ich ihn 1959 kennen lernte. Um wieder zu Duchamp zu kommen: 1955 gab es eine Ausstellung, von Pontus Hulten und Denise René organisiert, »Le Mouvement«. Und da habe ich mich für die *Rotoreliefs* eingesetzt, die ich von Hulten bekommen hatte. Er hat mir so ein Spiel gegeben, so ein Set. Bei dieser Gelegenheit habe ich das Wort »Dada« zum ersten Mal wieder so richtig gehört. Ich war dafür, das auszustellen, und ich habe sechs kleine Motoren an ein langes schwarzes Brett gebaut; diese drehten sich mit der genauen Geschwindigkeit von 78 Touren pro Minute, denn diese *Rotoreliefs* waren ja auf die damaligen Phonographen eingestellt, die sich mit dieser Geschwindigkeit drehten. Und da hat Denise René gesagt: »Mais écoutez, mais c'est Dada!« [Stefanie Poley bringt den Katalog der Ausstellung.]<sup>1</sup> Ja, aber dieser Katalog ist erst später entstanden, damals gab es nur dieses eine Blatt [nimmt es in die Hand]. Da ist dieses Manifest von Vasarely darauf, das er gemacht hat, ohne es uns zu zeigen, darüber waren wir alle wütend! Vasarely war ein guter Maler, aber in dieser Ausstellung hat sich bei ihm noch nichts bewegt. Die Leute, die wirklich etwas bewegten, waren Soto, Agam und Pol Bury und ich. Und dann eben Duchamp, um Duchamp haben wir gekämpft.

**D. D.:** Das finde ich interessant, dass damals noch für Duchamp gekämpft werden musste.

**J. T.:** Ja, und wie, damit man den überhaupt in der Ausstellung hatte! Hulten und ich waren Front gegen Vasarély und Denise René. Der große Bewegungs-Künstler, den es damals gab, war Calder. Hulten und ich wollten auch Moholy-Nagy zeigen, aber wir fanden kein einziges Stück von ihm in Frankreich. Es gab ja auch noch andere Leute, die mit Bewegung gearbeitet hatten, Vantongerloo und Pevsner, aber Denise René wollte hauptsächlich ihren Vasarely und Jacobsen zeigen. Sie war intelligent und opportunistisch genug, eine solche Ausstellung zu machen, als einzige, denn das ist ja noch ein sehr frühes Datum. Dann war die Ausstellung aber ein Bombenerfolg, und es ging eine Türe auf. Aber Duchamp war dabei nicht unbedingt der große Gewinner, denn den gab es ja schon lange, und er wirkte immer noch bizarr.

Da kam also Duchamp mit Dada zusammen, zumindestens in den Sprüchen von Denise René. Ich kannte Duchamp damals noch nicht persönlich, er war in New York und war auch nicht zu dieser Ausstellung gekommen. Ich habe Duchamp erst später kennen gelernt. 1959. An der Rue Vaugirard, das ist die längste Straße von Paris, gibt es eine kleine Brasserie. Mittags um halb eins, in dem kleinen schmalen Garten der Brasserie, da aß ein Mann, ein feiner, wunderbarer Mann, dessen Kopf ich kannte, ein Eisbein, ein richtig großer Knochen. Ein Eisbein fraß der, und das ist doch das Grauenhafteste, was der Mensch überhaupt fressen kann! Und für mich war Duchamp das absolut feinste, ätherischste, herrlichste, geistigste, wunderbarste, verträumteste Wesen in der Welt – und da isst so ein Mensch Eisbein. Unter diesen harten Bedingungen habe ich Duchamp kennen gelernt. Und da habe ich zu ihm gesagt: »Cher maître!«, nicht »Duchamp«, sondern »Cher maître!« Und er war ebenso schnell wie ich. Er hatte den Mund gerade frei, und er sagte: »Eh, Tinguely, viens t'asseoir là.«

**D. D.:** Er kannte Sie schon?

**J. T.:** Der kannte mich längst wegen den Zeichnungsmaschinen, auch hatte er wahrscheinlich mitbekommen, dass ich mich in dieser Ausstellung dafür eingesetzt hatte, die *Rotoreliefs* zu zeigen.

**D. D.:** Er kannte Sie auch vom Aussehen?

**J. T.:** Ja, von den Katalogen und so ...

**D. D.:** Komisch, Stauffer erzählt auch, dass Duchamp ein Eisbein gegessen hat, als er ihn zum ersten Mal traf.<sup>2</sup>

**J. T.:** Das gibt's doch nicht [lacht], der Stauffer hat mir das bestimmt gestohlen. Das glaube ich nicht, man kann doch einen Menschen nicht zweimal mit Eisbein antreffen!

**D. D.:** So unwahrscheinlich ist das nun auch wieder nicht. Immerhin war Duchamp länger in München und hat auch eine Karte aus dem Hofbräuhaus geschrieben.<sup>3</sup> Vielleicht ist er da auf den Geschmack gekommen. In München hat er auch die Braut gemalt, die ist ja auch ein Stück Fleisch, wie sie da so hängt, vielleicht hat ihn das Eisbein inspiriert, wer weiß. Das wäre doch mal eine neue Theorie.

**J. T.:** Ja, das ist schon möglich. Wenn der Serge Stauffer, das müssen sie kontrollieren, wirklich den Marcel Duchamp wieder angetroffen hat mit einem Eisbein, dann muss etwas mit dem Eisbein los sein.

**D. D.:** Es hat ja schließlich alles bei Duchamp seine Bedeutung ...

**J. T.:** Diese Eisbeine hat er vielleicht in einer Plastiktasche bei sich, und wenn einer kommt, plumps [haut auf den Tisch].

**D. D.:** Sie waren 1960 mit Duchamp in Philadelphia, und er hat Ihnen seine Arbeiten gezeigt.<sup>4</sup>

**J. T.:** Ja, er hat mich mitgenommen. Teeny Duchamp wollte zu Cornell, um eine Schachtel zu kaufen. Teeny liebte Cornell und wollte ihm helfen, er war nicht sehr erfolgreich, er ist dann später ein bisschen erfolgreicher geworden. Sie wollte, dass Duchamp mitkommt und ich auch. Aber der Duchamp hatte Angst vor Cornells Bruder, der war ein Krüppel, und Duchamp mochte das nicht. Ich wollte auch nicht zu Cornell gehen. So sind Duchamp und ich nach Philadelphia gefahren, in der Eisenbahn. Und das war wunderbar! Und dann hat er mir alles erklärt. Lustig waren zum Beispiel diese Zuckerwürfel im Käfig *Why Not Sneeze?* Das vergesse ich nie, wie der mir das alles in den Kopf gedrückt hat. Leider hatte ich kein Tonband dabei. Diese Ironie, diese Leichtigkeit in der Touchierung der Vergangenheit, dieser Umgang mit dem eigenen vergangenen Werk – das war noch viel ironischer als die da zusammenstehenden Apparate.

**D. D.:** Was hat er denn zu dem *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* gesagt?

**J. T.:** Das müssen Sie mich jetzt nicht fragen, das war vor 26 Jahren, das Atmosphärische ist da viel genauer in meinem Gedächtnis: die Helligkeit und dieser prächtige Palast, das Museum in Philadelphia ist gebaut wie ein griechischer Tempel. Übrigens sieht man das in *Rocky*, diesem Boxerfilm, da trainiert er immer auf der Stiege. Sylvester Stallone als Boxer läuft immer wieder die Allee entlang und dann ins Museum, wo die Duchamps drin sind. Und da sind auch die vielen Brancusis, die auch durch Duchamp dorthin gekommen sind. Duchamp war komisch, auch den Brancusi liebte er. Als er Niki<sup>5</sup> und mich fragte, ob man nicht für den 60. Geburtstag von Salvador Dalí etwas machen könne, da war ich überrascht, dass er auch den Salvador Dalí mochte. Wie viel der Marcel Duchamp an Liebe zu anderen Künstlern aufbringen konnte! Und das ging sehr weit, die Streuung war sehr groß. Bei aller Ironie und Bosheit, Klarsichtigkeit, Frechheit, die er hatte – und er war frech, weil er ehrlich war, da ist man automatisch frech –, hatte Duchamp eine unheimliche Liebesfähigkeit. Ich glaube, dass der Hulten dort viel gelernt hat. Und auch mir hat das gut getan, denn ich weiß, wie viele Künstler ich lieben kann, auch junge Künstler, sei es Keith Haring oder Julian Schnabel, deren Arbeiten machen mir schon Spaß. Aber, Dieter, fragen Sie mich weiter, sonst rede ich zu viel über andere Sachen. Also jetzt kommen die schwierigen und tiefeschürfenden Fragen.

**D. D.:** Um noch einmal zurückzugehen, als Sie 1942 zum ersten Mal den Namen Duchamp hörten, hatten Sie da schon eine genauere Vorstellung von den Arbeiten?

**J. T.:** Nein, gar nicht, und wenn man so etwas sah wie dieses Bild von Duchamp mit seinem Rasierschaum, das konnte man gar nicht verstehen.<sup>6</sup>

**Stefanie Poley:** Was hattest du denn damals für eine Vorstellung von Duchamp?

**J. T.:** Nun, eine sehr grobe, sehr seltsame.

**Stefanie Poley:** Jemand, der etwas mit Bewegung gemacht hat?

**J. T.:** Das war nicht das Dominierendste bei ihm. Da blieb eher der Eindruck von diesen erstaunlichen, mit Man Ray zusammen gemachten Fotos, die Staubkulturen auf dem *Großen Glas*.<sup>7</sup> Das war nicht so einfach zu verstehen, ein *Rayogramm* von Man Ray selbst war da viel einfacher. 1955/56 bin ich dann mit Hulten auf die Suche nach *Anémic Cinéma* gegangen. Das hat er dann auch gefunden, bei Mary Meerson und Langlois, den Begründern der französischen Cinemathek. Das hat aber Wochen und Monate gedauert.

**D. D.:** Bisher hatte ich den Eindruck, dass zur Verbindung Tinguely–Duchamp auch Pontus Hulten einen Teil beigetragen hat.

**J. T.:** Das möchte ich nicht bestreiten, das stimmt.

**D. D.:** Nun kam es mir in unserem Gespräch so vor, dass Sie auch schon unabhängig davon ein eigenes Interesse für Duchamp hatten.

**J. T.:** Ich hatte Duchamp ja schon wieder vergessen, er war für mich nicht lebensnotwendig. Ich bin ja nicht als ein von oben arbeitender, geistig ausgereifter Künstler dazu gekommen, Kunst zu machen. Ich hab mich von unten aus dem Dreck rausgeschaufelt. Und ich muss Ihnen in aller Bescheidenheit zugeben, die alten Dadaisten haben mir auf die Schulter geklopft. Tristan Tzara kam zu einer Ausstellung in der Galerie Rive Droite. Leute wie Huelsenbeck habe ich rasch kennen gelernt, wie Arp und Duchamp eben auch. Selbst den alten Marcel Janco habe ich in Paris kennen gelernt. Die alte Bande war sehr auf mich versessen. Die waren froh, dass es junge Künstler gab, die dazu beitragen – und dazu haben wir ja auch beigetragen –, das Interesse für die alten Dadaisten zu revitalisieren. Auch Duchamp hat daran seine Freude gehabt.

**D. D.:** Als ich Sie um dieses Interview gebeten habe, verwendeten Sie den Begriff der »Duchampisierung«, der für mich auch einen negativen Beigeschmack hatte.

**J. T.:** Für alle erstaunlichen Entwicklungen der Kunst hat man Väter gesucht, und da war immer wieder Duchamp da. Er ist Dada, er ist auch Vater für eine gewisse Form von Realismus, des Nouveau Réalisme sowieso, er ist immer schwer zu fassen und hat viel angedeutet.

**D. D.:** Was ich noch interessant finde, ist die Frage nach der Popularität – inwieweit ein wichtiger Künstler auch populär sein kann und muss. Sie sind ein ziemlich populärer Künstler, wenn man den Brunnen sieht am Centre Beaubourg, da haben die Leute ihren Spaß daran und fragen auch gar nicht, wer das gemacht

hat, es gefällt ihnen einfach so. Duchamp hingegen ist in diesem Sinne nie populär geworden.

**J. T.:** Das ist auch zu schwer, das ist nicht so schnell anzugehen. Bei einem Brunnen schafft schon das rieselnde Wasser eine Verbindung. Beim Brunnen am Centre Pompidou stehen Niki und ich ganz bewusst zurück mit unseren Namen, weil wir ja nun hoffen, dass es ein Strawinski-Brunnen wird. Das soll es ja auch sein, der Platz heißt Strawinski-Brunnen-Platz. In Basel ist das etwas anderes. Da habe ich einen Brunnen gemacht, vor zehn Jahren, der funktioniert als Verbindungskörper in der Gemeinschaft »das Werk und ein Künstler«. Da bekomme ich überall eine warme Suppe. Das soll heißen, man klopf mir auf die Schulter, in Basel bin ich schon jemand. Hingegen in Paris ist man sowieso niemand, wer ist schon jemand in Paris?

**D. D.:** Ich meinte aber vor allem auch die Haltung, inwieweit man probiert, sich verständlich zu machen, oder ob man eher bemüht ist, sich zu verschließen.

**J. T.:** Ja klar, der Duchamp ist viel zu schwierig, er ist verschlüsselt, und das ist nicht so einfach anzugehen.

**D. D.:** Andererseits kann man es so sehen, dass das Ready-made-Prinzip das Einfachste von der Welt ist.

**J. T.:** Das haben eben viele Leute geklaut, das Prinzip. Zum Beispiel ich, an der Spitze von allen. Aber der erste, der das Ready-made-Prinzip gebraucht hat unter

der jüngeren Generation, ist eigentlich César. Er hat aus gefundenem alten Eisen Sachen gemacht, zum Teil auch präfigurative Arbeiten. Da ist das Ready-made-Prinzip lebendig, aber Ready-made im Sinne des gefundenen Objekts. Das Objekt kann ja auch verkauft sein, wie ein Motor zum Beispiel, oder es kann gestohlen sein. Das Ready-made-Prinzip ist sehr wichtig, das ist das, was Duchamp uns bringt. Aber es ist nicht Duchamps Monopol, da ist auch Picasso, Schwitters, eine gesamte Bewegung. Es ist nicht einfach ein Mann, der alles gemacht hat. – Duchamp hat etwas gemacht, das die Imagination frappiert hat. Das Pissoir, was er zu einer Ausstellung eingereicht hat, das war schon ein Ereignis. Aber Duchamp sagte mir: »Mais vous savez, à l'époque on n'avait pas les moyens comme aujourd'hui«, und er bezog sich damit vor allem auf die Aufnahmefähigkeit, die Begrenztheit des Publikums. Heute ist es ja immer noch begrenzt. Man kann sagen, die Kunstwelt besteht aus nicht mehr als 20 000 Leuten: Künstler und Händler und Museumsdirektoren, Kunsthistoriker, Sammler, mehr als 20 000 sind es weltweit nicht.

**D. D.:** Bei früherer Gelegenheit sagten Sie mir einmal, dass Duchamp unbestechlich gewesen sei.

**J. T.:** Ja, in meiner Sicht war er das. Aber das ist ein Gefühl und keine Information. Ich war dabei, als er 1960 eines seiner Werke, das den Besitz wechselte, begutachten musste, und zwar das Fenster.<sup>8</sup> George Staempfli hatte das gekauft, und er fragte Duchamp, wer könnte das wohl kaufen wollen. Und Duchamp hat noch den Käufer ausgemacht, aber Geld hat er dafür nicht bekommen. Ich hatte das Gefühl, dass Duchamp damals, 1960/61, nicht arm war, also war er nicht korrupt, es war unter seiner Würde, da noch 20 000 Dollar

einkassieren zu wollen. Das Ding ging übrigens weg für 80 000 Dollar. Ich habe dann George Staempfli, mit dem ich gut auskam, gefragt: »Wie machst du das, gibst du dem Künstler Geld?« Und er sagte: »Nein, der will keines.«

**D. D.:** Ich finde, Duchamp ist aber auch in seiner ganzen Haltung unbestechlich, wenn man das durch sein Werk verfolgt. Er hat nie probiert, von einer Idee, die er gehabt hat, verschiedene Objekte zu produzieren, diese Idee auszuschlachten, um mehr verkaufen zu können.

**J. T.:** Oder in ganz außerordentlich utopischer Art und Weise, mit dem Messestand auf dem Concours Lépine.<sup>9</sup>

**D. D.:** Ja, außerhalb der Kunst.

**J. T.:** Das war von vorneherein mit eingebauter Utopie.

**Stefanie Poley:** Oder war er nicht vielleicht nur naiv?

**J. T.:** Schwer zu sagen.

**D. D.:** Das war vielleicht sein einziger Versuch, einmal populär zu sein, ganz außerhalb der Kunst, der dann ziemlich schiefgegangen ist. [...]

**D. D.:** Wie erlebten Sie Duchamp in New York 1960, welche Rolle spielte er für die aktuelle Kunst?

**J. T.:** Er war als kultureller Weichensteller in New York sehr wichtig.

**D. D.:** Eine graue Eminenz?

**J. T.:** Nun – grau war er nicht, er war eminent. Seine unheimlich lustige Frau Teeny Duchamp begleitete ihn, die ehemalige Frau von Pierre Matisse. Die beiden haben Furore gemacht, erstens waren sie lebendig, zweitens neugierig und waren immer da. Und kaum hatte jemand etwas gemacht, waren sie schon da, sei es Indiana, sei es James Rosenquist. »Oh, let's go to Claes Oldenburg.« Sie waren entscheidend. Was haben Kaprow und Cage dazu gesagt, sehen sie das so ähnlich? John Cage war die entscheidende Figur, damit die Öffnung Duchamps funktionieren konnte, so seit Mitte der Fünfziger.

**D. D.:** Nun möchte ich Sie noch zu etwas ganz anderem fragen: Inwieweit Sie sich Duchamp nahe fühlen, was eine Ironisierung der Männlichkeit betrifft. Ich greife einfach zwei Beispiele heraus: Duchamps *Rrose Sélavy* und *La Vittoria*.<sup>10</sup>

**J. T.:** Er war natürlich ein totaler Anti-Phallokrat. Er hat sicher von der nur perfekten Funktion des Männlich-Weiblichen gewusst, dass nur männlich sein voll idiotisch sein bedeutet oder nur weiblich sein ebenso dumm ist, und dass die einzig glückliche Lösung hermaphroditischer Natur ist, sei es sichtbar, sei es unsichtbar. Das geht bis zum Transvestiten, aber das meine ich nicht. Es braucht

eine Doppelzugehörigkeit, Doppelgeschlechtlichkeit, das ist doch klar, oder?  
Sonst sieht man ja nicht einmal über das eigene Dach und den eigenen Dachrand.

**D. D.:** Nun haben Sie eine sehr verschiedene Weise gewählt, das auszudrücken.  
Duchamp hat diese Ambivalenz gewahrt, während das bei Ihnen mehr das  
Spektakel ist, dieser abbrennende Phallus.

**J. T.:** Ich glaube nicht, dass man das so richtig miteinander vergleichen kann.  
Alles, was bei Duchamp entstanden ist, erscheint mir immer unheimlich gezielt  
und kompliziert und hinterhältig, unterschwellig. Du kannst hier und da noch mal  
drunterschauen, und da siehst du immer noch was. Das ist bei mir nicht der Fall –  
oder? Bei mir sieht man doch gleich, um was es geht.

**D. D.:** Wenn man den Werkkatalog der Galerie Bischofberger von Ihnen  
durchblättert, gewinnt man schon, mehr als zum Beispiel bei dem Buch von  
Hulten den Eindruck eines richtig, klassischen Werks.<sup>11</sup> Da sind verschiedene  
Themen in zahlreichen Variationen behandelt, es gibt soundso viel *Métamatics*  
und soundso viel *Gebetsmühlen*.

*Stefanie Poley:* Ein Œuvre-katalog ist ein Œuvre-katalog, das liegt daran.

**D. D.:** Ja, aber das Gefühl ist beim Durchblättern eines Duchamp-Katalogs anders.  
Da ist jedes Stück so fremd, so anders, so heterogen, dass man gar nicht weiß, wo  
es langgeht.

**J. T.:** Ja, viel verrückter, ich bin einverstanden.

**D. D.:** Sehen Sie da Unterschiede, auch von der Produktionsmenge?

**J. T.:** Na, und wie! Das ist ganz anders – aber das ist so, die Artikularisierung ist bei mir in einem engeren Rahmen gehalten. Bei Duchamp kann das ja in allen Richtungen explodieren. Bei mir explodiert es nur scheinbar, in Wirklichkeit handelt es sich um einen perfekt funktionierenden roten Faden, der durch meine Arbeit gezogen worden ist. Bis auf diesen letzten Misthaufen, den ich da gebaut habe, von diesen total karbonisierten Maschinen, es ist immer dasselbe.

**D. D.:** Total karbonisiert?

**J. T.:** Ja, von einem verbrannten Bauernhof, da habe ich das Ready-made-Prinzip wieder einmal angewandt und habe die Überreste reanimiert, sie wiederbelebt zu schrecklichen Gespenstern. Gespenster des Todes, der Trauer – aber es bleibt doch immer dasselbe im Grunde genommen. Wie ich dir das sagte, Stefanie: Ludisch, es hat noch Lebendigkeit, es geht noch durch, es ist nicht ausschließlich traurig, nicht nur tragisch. Das ist ein Beispiel, wo man sagen kann, dass es den roten Faden gibt, man hat das Gefühl, es ist eine kompakte Sache, und das sagen Sie ja. Bei Duchamp sind mehr Möglichkeiten drin.

**D. D.:** Wenn man mit einem mehr oder weniger trivialen kunsthistorischen Multiple-Choice-Verfahren an die Sache herangeht: Man nimmt zwei Existenzen, hypothetisch erst einmal als unabhängig gesehen, Jean Tinguely – Marcel

Duchamp, und dann geht man mit einer Reihe von Begriffen hin und schaut, was wo ähnlich ist. Und wenn man etwas findet, macht man jedesmal ein Kreuzchen. Sowas gibt es ja zum Teil – auch wenn ich es nicht so machen möchte. Aber man kommt zu überraschenden Übereinstimmungen bis in Einzelheiten: Rotation, Wassermühle, die Mechanik als Metapher für psychische Vorgänge, die Benutzung von Zufall und Technik bei der Produktion von Kunst, und auch ganz entlegene Details wie das *Große Glas* als agrikulturelle Maschine und das *Plateau agricole* von Jean Tinguely.<sup>12</sup> Das ist wie zwei Wege, die sich immer wieder kreuzen. Und dann fragt man sich, woran liegt das, liegt es an den Künstlern, ist es Zufall, sind es verwandte Gedankenmotive?

**J. T.:** Also, an der Ironie und an dem beiden Künstlern gemeinsamen Einbauen des Humors liegt es nicht, denn der ist immer jeweils verschieden. Aber Ironie gibt es in beiden Fällen, das wäre das Verbindungsglied. Aber es gibt gar keinen Grund dazu, vom *Großen Glas* ins *Plateau agricole* hineinzukommen, das ist sehr weit voneinander entfernt. Aber fragen Sie weiter.

**Stefanie Poley:** Ich meine, Wasser zu verwenden, ist sicher etwas, was seinen psychischen Grund hat, als gemeinsames Drittes – und mit der automatischen Kunstproduktion war Duchamp halt eher.

**D. D.:** Es gibt ja noch mehr, vor allem literarische Vorbilder, die man heranziehen kann: [Alfred] Jarry, [Raymond] Roussel, Sie werden sie kennen.

**J. T.:** Ja, zwangsläufig. Duchamp war aber kein Rousselist.

**D. D.:** Er war von Roussel begeistert.

**J. T.:** Ja, aber er war eigen. John Ashbury und Harry Mathews, der erste Mann von Niki, die waren total verrousselifiziert, sie gaben eine Zeitschrift heraus, die *Locus Solus* hieß, und ich habe mich immer gewundert, dass sie nie einen Artikel über Duchamp brachten.

**D. D.:** Noch ein verwandtes Motiv zwischen Ihnen und Duchamp: Max Stirners *Der Einzige und sein Eigentum*.

**J. T.:** Sie haben Recht – aber den hat Duchamp nicht gekannt.

**D. D.:** Doch, er hat ihn sehr geschätzt, er hat sich mehrfach dazu geäußert.<sup>13</sup>

**J. T.:** Ich habe mit ihm nie darüber gesprochen, denn Max Stirner ist so deutsch. Außerdem hatte ich die Übersetzung von Albert Camus, und die kam erst viel später. Ich konnte mir gar nicht vorstellen, dass Marcel Duchamp Max Stirner kennt. Er äußert sich darüber! Max Stirner ist duchampistisch wie nur etwas. *Der Einzige*, das ist die Haltung von Duchamp, aber ich wusste nicht, dass er das gelesen hat – das ist lustig.

Das ist wie bei Yves Klein, da wird es auch heißen, Klein habe Otto von Guericke gelesen. Guericke hat über das Nichts geschrieben, es gibt nur das Nichts, das Nichts ist alles und überall.<sup>14</sup>

**D. D.:** Er hat Versuche mit dem Vakuum gemacht.

**J. T.:** Außerdem hat er, was kaum jemand weiß, den elektrischen Motor erfunden. Er hat eine Elektrisiermaschine gebaut, das erste Aggregat, mit dem künstlich Elektrizität erzeugt wird.

**D. D.:** Wo wir gerade über Erfinder sprechen: Sie haben sich doch auch einmal ein Patent ausstellen lassen auf eine Malmaschine – und da denke ich wieder an Duchamp auf dem *Concours Lépine*.

**J. T.:** Nein, das war etwas ganz anderes, es war eine Idee von Iris Clert. Sie hatte einen Freund, der war Patentanwalt. Sie wollte das unbedingt: »Mais c'est génial, Jean!«, und glaubte, man könnte damit Geld verdienen.

**D. D.:** Wie sehen Sie die Relation von Yves Klein und Marcel Duchamp?

**J. T.:** Ja, Yves Klein und Marcel Duchamp, da hatten wir Schwierigkeiten, denn Yves Klein hatte fürchterliche Angst, nicht ernst genommen zu werden, und sowohl Duchamp wie auch ich arbeiteten ja damit, dass wir nicht ernst genommen wurden. Wenn ein Mann wie Pierre Loeb zu Iris Clert ging und geschimpft hat: »Wie kommen Sie dazu, diese Zeichnungsmaschinen auszustellen, Sie machen ja den ganzen Markt kaputt, sind Sie verrückt geworden?«, da hab ich mir doch den Bauch gehalten vor Lachen, aber Arp genauso.<sup>15</sup> Wir Arpisten, Duchampisten, Ironisten, Dadaisten, wir hatten etwas, und das hatte Klein nicht. Yves war profund und seriös, ein fantastischer Kumpel, aber er wollte ernst genommen

werden. An seine Malerei musste man glauben können, seine Worte, das waren Gottes Worte – und das war weit weg von Duchamp.

**D. D.:** Obwohl sich im Detail ja viele Parallelen finden lassen, vielleicht mehr als in der Gesamthaltung – zum Beispiel die Idee mit den Schecks.<sup>16</sup>

**J. T.:** Ja, ganz speziell der Scheck, und ich glaube auch, Duchamps Scheck ging Yves Klein etwas auf die Nerven. Aber dann hat er Duchamp kennen gelernt. Und Duchamp war eben einfach ein Gentleman, der hatte keine Probleme, mit keinem Menschen. Der hat einen Yves Klein ohne weiteres eingeladen zu sich. Duchamp war ein Verführer, und auch ein Yves Klein, der auch ein Verführer war, wurde noch von Duchamp verführt. Duchamp war eben großzügig und nicht so im Alltagskampf wie Yves Klein. Yves hatte nicht diese selbstverständliche, eingebaute Auto-Ironie, er musste sich ernstnehmen. Aber das hat ihn nicht daran gehindert, dann doch tief von Duchamp eingenommen zu sein. In späteren Jahren wurde er dann lockerer und hatte auch nicht mehr solche Angst vor dem Wort Dada.

**D. D.:** Restany äußert sich auch dazu, dass gerade Yves Klein sich dagegen gestäubt hätte, mit Duchamp in Verbindung gebracht zu werden. Restany hingegen war schon darum bemüht, Duchamp als Vater zu zitieren.

**J. T.:** Ich würde sagen, dass Restany nicht eine natürliche Beziehung zu Duchamp hatte. Hulten zum Beispiel traf ich an mit einem Koffer voll Material über Duchamp. Er wollte seine Doktorarbeit über Duchamp machen, hat das dann aber alles Ulf Linde überlassen. So war das bei Restany nicht. »Duchamp«, das war für

ihn nicht so einfach, das musste er erst einmal löffelweise einnehmen, und da habe ich auch einiges zu beigetragen.

**D. D.:** Was halten Sie von der Lebensdauer von Kunst? Duchamp sagte immer, dass ein Bild 40 bis 50 Jahre lebt, danach ist es tot.

**J. T.:** Nun, es ist eine dermaßen Bewegung zur Zeit – es gibt Modewellen und Vergessenswellen, und je mehr etwas vergessen ist, umso schneller kommt es wieder rauf. Es ist natürlich ein Kampf, alle wollen weiterkommen, die Künstler untereinander gebrauchen ihre Ellenbogen. Ebenso bei den Galeristen, es gibt welche, die bleiben treu, und andere wollen weiterkommen und suchen neue, billigere Maler, so wie neue, billigere Rennfahrer, dafür schneller. Da seid ihr Kunsthistoriker die Betrachter, jetzt mehr denn je. Von euren Plattformen aus habt ihr da mehr Geduld und braucht nicht so schnell Stellung zu nehmen. Aber wenn du mitten im Kampf bist, ist das anders. Die Künstler müssen ihre Ellenbogen benützen, die Jungen müssen, das ist historisch, über die Alten hinwegsteigen, sie auf die Seite stoßen. Da war Duchamp eben ganz anders, er kannte da keinen Konkurrenzkampf und hatte eine große Aufnahmekapazität für junge Kunst.

**D. D.:** Auch wenn Duchamp so, wie Sie es darstellen, sehr kommunikativ und aufgeschlossen war, jemand der Menschen zusammenbrachte, so hat er sich aus einem Bereich doch immer ganz herausgehalten: aus der Politik.

**J. T.:** Ja, er war konservativ. Darin erinnerte er mich an Arp. Denise René hat mich einmal darauf aufmerksam gemacht, wie sehr konservativ Arp war, sozusagen reaktionär. Und Duchamp war auch so, aber ohne sich für irgendetwas

zu begeistern. Er war auch so, aber ohne sich für irgend etwas zu begeistern. Er war eben ein sehr angenehmer Mensch, in manchem das Gegenteil von mir. Was ich so zu Yves Klein gesagt habe, das hätte er nie so gesagt. Il a parlé d'une façon hésitante. Wenn Duchamp etwas erzählte, führte er einen spazieren, führte einen an der Nase herum. Auch seine angenehme physische Erscheinung spielte dabei eine Rolle, anders als zum Beispiel bei Yves Klein, dieses ständige 30-Zentimeter-über-dem-Boden-Schweben, oder bei mir diese Kapazität, etwas Hektisches zu entfachen und jemanden damit zu begeistern. Und Duchamp brachte Leute zusammen. Er hat John Cage und Edgar Varèse miteinander bekannt gemacht. Er hat viel fusioniert. Teeny Duchamp hat immer Abendessen organisiert, das war ihr Spiel, und Duchamp hat mitgespielt und auch bestimmt, wer eingeladen wird. Zum Beispiel Peggy Guggenheim und Max Ernst an einem Tisch, nachdem sie sich seit sechs Jahren nicht mehr gesehen hatten, das war typisch Duchamp. Bei ihm habe ich auch Edward G. Robinson kennengelernt. Ein bekannter amerikanischer Schauspieler, ein Klassiker der Filmbranche. Er spielte Gangsterrollen und war außerdem Kunstsammler. Solche Leute lud Duchamp ein, und dann junge Künstler dazu – so half er ihnen.

**D. D.:** Über zwei Arbeiten würde ich mit Ihnen noch gerne reden. Zum einen hat Duchamp Ihnen einmal einen Eisschrank geschenkt, aus dem sie eine Arbeit gemacht haben.

**J. T.:** Ja, das stimmt. Zunächst hatte ich einen Eisschrank gemacht, der war 1960 in Krefeld ausgestellt, an dem sind die Leute vor Schreck fast gestorben. [vgl. Abb. S. ###, die zweite Version des *Frigo Duchamp*]. Es waren sofort schnell drehende Motoren eingebaut, die losgingen, sobald man die Türe öffnete, 4 800

Touren, das rasselte schaurig. Wember ließ das zuerst so stehen, doch dann hat er ihn versiegeln lassen, weil ein Mann ein Herzversagen hatte. Duchamp hatte von dem Eisschrank gehört, er wusste viel Bescheid. Später hat er mir dann gesagt: »Si tu a besoin d'un réfrigérateur« – er sprach perfekt und sagte nicht frigo, »prends le mien là«. Und natürlich war das für mich ein Fressen, Duchamps Eisschrank zu verarbeiten. Ich habe New Yorker Feuerwehrsirenen eingebaut, innen war alles ganz in Rot. Er stand 20 Jahre lang im Garten von Larry Rivers in Long Island, aber ich weiß nicht, wo er jetzt ist.<sup>17</sup>

**D. D.:** Ich habe gehört, dass Duchamp Ihnen den Eisschrank zum Gebrauch schenkte und dann darüber verärgert war, dass Sie ihn zu Kunst verarbeitet haben.

**J. T.:** Nein, das glaube ich nicht. Ich war da nicht in Not, wie damals in Paris, als Auguste Herbin mir ein Rechaud schenkte, über das ich mich sehr gefreut habe. Da war ich arm wie eine Kirchenmaus, aber in New York kann man gar nicht arm sein.

**D. D.:** Und die *Hommage à Duchamp* [Abb. S. ###], mit dem Rad, das auf dem Sockel herumhüpft, hat der Sockel eine Bedeutung?<sup>18</sup>

**J. T.:** Das ist ein Stein von Brancusi, der lag in seinem Atelier rum. Ich habe für ihn schon mal Reparaturen gemacht. Er hatte diesen Fisch, der sich auf einer Platte dreht, gemacht. Deswegen hatte er mich gefragt. Ich habe daruntergeschaut, und da war ein alter Motor, der den Fisch antrieb mit einem Gummiband, das von einer Damenunterwäsche stammte. Das war eine Überraschung bei Brancusi, oben diese edle Plastik und unten ein Gummiband mit Vergangenheit.

**D. D.:** Ich habe den Sockel immer als den Sockel gesehen, auf dem Duchamps *Fahrrad-Rad* heute steht.

**J. T.:** Ja, das ist richtig, aber ich wollte nur sagen, dass der Stein von Brancusi ist.

**((Bitte in kleinerer Schrift setzen = Größe wie bei den Anmerkungen))**

Der Text dieses Interviews gibt die wichtigsten Teile eines längeren Gesprächs wieder, das am 12. Januar 1987 in der Wohnung von Stefanie Poley in Köln stattfand. Es wurde mehrfach von einer Flasche 1969er Saint-Émilion, Gänseleberpastete, dem Kaffee und dem Kater unterbrochen und streifte ansonsten Themen, die von der Rolle des Judentums für den Erfolg der abstrakten Malerei in New York bis zur Entwicklung des Patentrechts reichten.

Deutsch erstmals publiziert in: *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, AK Museum Ludwig Köln 1988, S. 129–142.

<sup>1</sup> *Le Mouvement/The Movement, Paris, Avril 1955 Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely*, AK Galerie Denise René Paris u. a. 1975.

<sup>2</sup> Serge Stauffer berichtet von seinem ersten Treffen mit Duchamp in Paris 1960, dass sie zusammen im Restaurant *La Coupole* essen gingen und Duchamp sich einen Schweinsfuß mit Salat und einem Bier bestellte, ihm aber Austern empfahl. (Serge Stauffer, *Marcel Duchamp. Die Schriften*, Zürich 1981, S. 300). Auf S. 305 ist dort auch Tinguelys Begegnung mit Duchamp wiedergegeben. Stauffer bemerkt, Tinguely habe ihn auf die »merkwürdige Seite« Duchamps aufmerksam gemacht – das kam im vorliegenden Interview nicht zur Sprache. Der Vollständigkeit halber seien weitere Äußerungen zu Duchamps Essgewohnheiten kolportiert, die gleichlautend zu Duchamps großer Zurückhaltung beim Essen berichten: Man Ray, in: Stauffer 1981, S. 304; John Cage in einem Interview mit Moira und William Roth, in: *Art in America*, November/Dezember 1973, S. 72; Denis de Rougemont, »Marcel Duchamp mine de rien«, in: *Preuves*, Nr. 204, Februar 1968, S. 45.

<sup>3</sup> Die Karte aus dem Hofbräuhaus vom 10.7.1912 ist reproduziert auf S. 74 der Biografie *Plan pour écrire. Une vie de Marcel Duchamp* von Jennifer Gough-Cooper und Jacques Caumont, Bd. 1 von: *L'œuvre de Marcel Duchamp*, AK Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris 1977.

<sup>4</sup> 1960 fand Tinguelys Aktion *Hommage to New York* im Skulpturenhof des Museum of Modern Art, New York, statt. Duchamp gehörte zu den Zuschauern, und von seiner Hand stammte der Text auf der Einladungskarte. (Michel Sanoulliet, *Duchamp Du Signe*, Paris 1975, S. 251.

<sup>5</sup> Die Künstlerin Niki de Saint Phalle war die langjährige Lebensgefährtin von Jean Tinguely.

<sup>6</sup> Ein Foto von Man Ray, das Duchamp mit aus Rasierschaum geformten Hörnern zeigt. Es findet sich auf den *Obligations pour la Roulette de Monte Carlo* von 1924 (Abb. S. ###).

<sup>7</sup> *Elevage de poussière*, 1920, ein Foto, das die Staubablagerungen auf dem *Großen Glas* zeigt (Abb. S. ###).

<sup>8</sup> Mit »Fenster« meint Jean Tinguely Duchamps Arbeit mit dem Titel *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921. Der Käufer war William Copley.

<sup>9</sup> Duchamp mietete 1935 einen Stand auf der Pariser Erfindermesse Concours Lépine, um dort seine *Rotoreliefs* zu verkaufen. Sie waren in einer Auflage von 500 Stück hergestellt worden, es wurde jedoch nur ein einziges Stück verkauft. Duchamp hierzu in den Gesprächen mit Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1970, S. 122, und H. P. Roche in: Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris 1959, S. 121. (Wiederabdruck des Textes »Diskoptics de Marcel Duchamp« in: *Phases*, Nr. 1, Paris, Januar 1954, S. 14).

<sup>10</sup> *La Vittoria*: Aktion auf dem Mailänder Domplatz 1970, zur Feier des zehnjährigen Jubiläums des »Nouveau Réalisme«, bei der Tinguely einen mehrere hohen Riesenphallus abbrennen lässt.

<sup>11</sup> Pontus Hulten, *Jean Tinguely. Méta*, Berlin 1972. Christina Bischofberger, *Jean Tinguely, Werkkatalog*, Bd. 1: *Skulpturen und Reliefs 1954–1968*, Küssnacht/Zürich 1982.

<sup>12</sup> *Plateau agricole*, 1978, Museum Jean Tinguely Basel. Zehn Maschinen auf einer Trägerplatte.

<sup>13</sup> Anmerkung von Jean Tinguely: »Ich hatte Max Stirner zuerst und in Basel etwa 1948 gelesen, und die Übersetzung von Camus ist später.« Tinguely schätzt Max Stirners *Der Einzige und sein Eigentum* (1845 erschienen), wie er mehrfach betonte, sehr. Duchamp äußert sich zu Stirner in seinem Vortrag *Soll der Künstler an die Universität gehen?*, und in seiner Korrespondenz mit Serge Stauffer, siehe Stauffer 1981 (Anm. 3), S. 240, 290, 3019. Eine französische Übersetzung liegt seit 1899 vor.

<sup>14</sup> Otto von Guericke findet sich auch in Jean Tinguelys Zusammenstellung »Ingenieure = Künstler«, seinem »kleinen, persönlichen Lexikon technischer Pioniere« (in: *DU*, April 1977, S. 48 f.).

<sup>15</sup> Hans Arp war Mitglied der Jury, die aus Anlass von Tinguelys Ausstellung, 1.–31. Juli 1959, in der Galerie Iris Clert die schönste von einem Besucher mit einer *Métamatic* ausgeführte Zeichnung prämierte. Bei der Eröffnung der Ausstellung entstand ein Foto, das Duchamp mit einer der Zeichenmaschinen zeigt (Abb. S. ###).

<sup>16</sup> *Chèque Tzanck*, 1919, von Marcel Duchamp, und Yves Kleins Schecks für eine *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* seit 1959.

<sup>17</sup> Der in Krefeld ausgestellte Kühlschrank trug den Titel *Le frigo* (1960, Museum Jean Tinguely Basel), die Ausstellung fand 1960 im Museum Haus Lange, Krefeld, unter dem Titel »Maschinenbilder und

Maschinen« statt. Duchamp äußerte sich zu dem Kühlschrank, den Tinguely von ihm erhielt, in einem Interview: »...als ich mein Atelier an der 14. Straße aufgab, verkaufte ich meinen Eisschrank an Tinguely. Es war ein prima Eisschrank. Was hat Tinguely damit gemacht? Er hat ihn verkabelt, damit er Töne macht, und er war dann in der ›New Realist‹-Ausstellung bei Sidney Janis zu sehen. Das ist die Anziehung, die meine alten Ready-mades für junge Leute haben.«, aus: »Duchamp: Fifty Years Later« Interview von Francis Stegmüller«, in: *Show*, Vol. 3, Nr. 2, Februar 1963.

<sup>18</sup> *Hommage à Duchamp*, 1960, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach.