

2 Marcel Duchamp, 9 Moules mâlic | 9 männische Gussformen, 1913–1915, Öl, Staub und Blei auf Glas, 66 x 101 cm, Sammlung Centre Pompidou, Paris; 1916 zerbrochen, vom Künstler wieder instand gesetzt, indem er die Bruchstücke zwischen zwei Gläser gelegt hat.

GERICHTSURTEIL, DUCHAMP, BEUYS ...

Caroline Bachmann und Stefan Banz zu Fragen von Barbara Strieder

Barbara Strieder: Wie sind Sie, abgesehen von Ihrem generellen Interesse an Marcel Duchamp, auf die Thematik des Urteils des Landgerichts Düsseldorf vom 29. September 2010 gekommen, das ja – in Ihrer Installation A Commotion in ganzer Länge abgedruckt – eine sehr massive Präsenz hat?

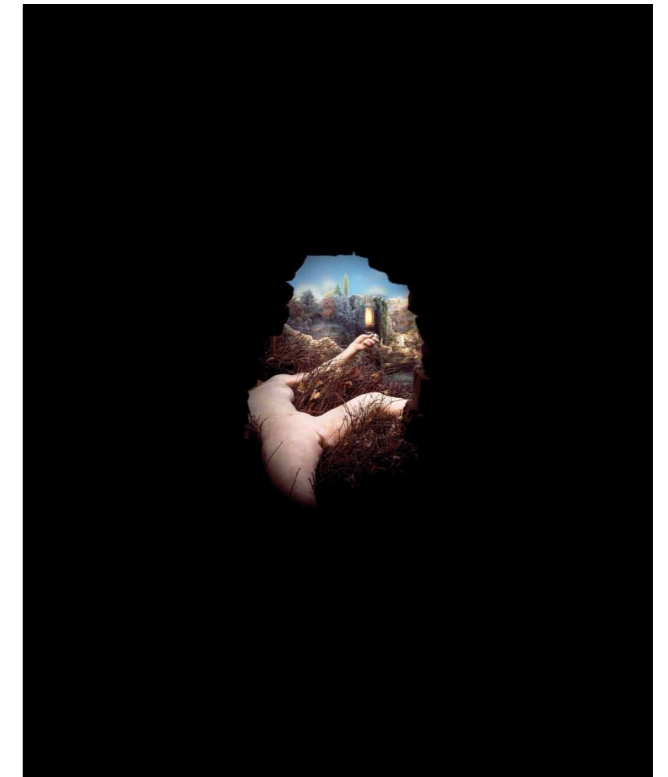
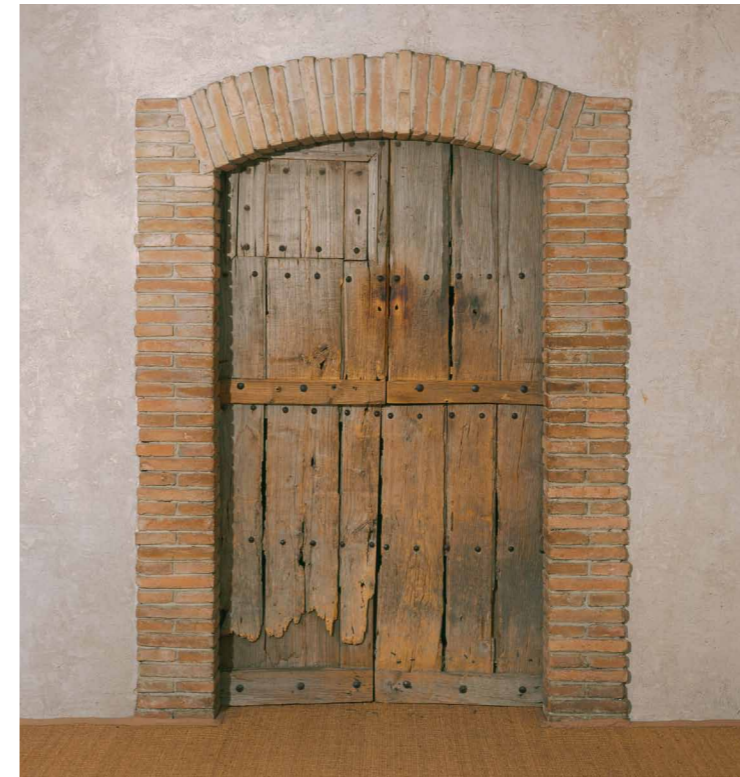
Caroline Bachmann und Stefan Banz: Es war Peter Moritz Pickshaus, ein Freund, Radio-Feature-Mann und Beuys-Experte, der uns bei einem Besuch in Cully davon erzählte. Es war die Copyright-Frage, die uns unmittelbar ansprang, weil wir als Künstler bereits seit vielen Jahren über das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ nachdenken. Und wir fanden diesen Manfred-Tischer-Skandal oder Museum-Schloss-Moyland-Skandal oder Joseph-Beuys-Skandal oder wie immer man diese kuriose Geschichte nennen möchte, auch deswegen so interessant, weil der Name *Marcel Duchamp* heute, 2013, tatsächlich urheberrechtlich geschützt ist. Und wenn Beuys seine öffentliche Aktion – der er nachträglich den Titel *Das Schweigen von Marcel Duchamp* wird überbewertet – gab, morgen Abend hier im Museum Schloss Moyland aufführen würde, müsste er streng genommen zuerst die Rechtsnachfolger von Marcel Duchamp für den Gebrauch des Namens um Erlaubnis fragen. Und deshalb ist auch die Copyright-Frage bezüglich des Inhalts der Tischer-Fotografien nicht eindeutig zu beantworten. Darüber hinaus wäre Beuys' Aktion 1964 ohne das Werk und die Berühmtheit von Marcel Duchamp eine ganz andere gewesen. Der damals noch weitgehend unbekannt Beuys hatte Duchamps Namen auch in der Hoffnung benutzt, sich damit in den Kanon der Kunstgeschichte einzuschreiben. Gegen diese Geste haben wir natürlich grundsätzlich nichts einzuwenden, und Beuys war bei Weitem nicht der erste, der sich einer solchen Taktik bediente, um der erhofften Aufmerksamkeit etwas nachzuhelfen. Sein Vorgehen erhält nur jetzt, im Zusammenhang mit dem Urheberrechts-Skandal, einen gewissen Beigeschmack, weil sich nun plötzlich Menschen und Instanzen lautstark zu Wort melden und behaupten, die Urheberrechte an dieser Performance lägen allein bei ihnen, da sie als Nachkommen rechtmäßig die Interessen von Joseph Beuys vertreten würden. Aber Tatsache ist: ohne das Schweigen von Marcel Duchamp keine Beuys-Aktion und ohne Beuys-Aktion keine Tischer-Fotos. Diese unüberlegbare gegenseitige Bedingtheit vermag keine noch so kreative oder genialische Geste außer Kraft zu setzen. Denn ohne Beuys-Skandal um die Tischer-Fotos auch keine Installation mit dem Titel *A Commotion* (Abb. 1 und 12–15) von Caroline Bachmann und Stefan Banz. So ist das Leben! Mit anderen Worten: Aus dem einen entsteht das andere, und ohne das eine kann kein anderes entstehen. Um etwas zu denken oder zu realisieren, braucht es immer etwas, das schon vorher gedacht oder realisiert worden ist. Deshalb empfanden wir die Intervention der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, die schließlich zum Skandal führte, nicht nur kurios und antiquiert oder einschneidend, bevormundend und gefährlich, sondern auch stimulierend und herausfordernd. Dies wiederum gab uns den Anstoß, Marcel Duchamps *9 Moules mâlic* (9 männische Gussformen, Abb. 2) – oder *Cimetière des uniformes et livrées* (Friedhof der Uniformen und Livreen), wie sie vom Künstler auch genannt wurden – als große dreidimensionale Skulpturen umzusetzen und mit dem Beuys-Tischer-Moyland-Gerichtsurteil zu verknüpfen.

Welche Rolle spielt Joseph Beuys für Sie in Ihrer künstlerischen Arbeit?

Beuys spielte insofern eine wichtige Rolle, als wir uns an ihm zu Beginn unserer künstlerischen Tätigkeit richtiggehend abarbeiten mussten. Die Kunstszene der 1980er Jahre hatte ihn nachdrücklich, vehement und mit einer gewissen Apodiktik als großen prophetischen Künstler gepriesen. Und man bedeutete uns mithin, dass wir nur dann etwas von zeitgenössischer Kunst verstehen könnten, wenn wir diese außergewöhnliche Beuys'sche Genialität erkennen würden. Das war hart – nicht nur wegen den fast nordkoreanischen Verhältnissen im Kunstbetrieb, sondern auch, weil wir Beuys und seine Kunst eigentlich gar nicht verstanden, aber trotzdem Künstler werden wollten. Mit anderen Worten: Der Kult um ihn machte uns große Mühe, und die Materialien seiner Arrangements und Installationen stießen uns weitgehend ab. Dennoch ging eine gewisse Faszination von ihm aus, und nicht zuletzt deswegen stehen bei uns zu Hause im Regal relativ viele Bücher über ihn. Er war eine Herausforderung. Und er war generell auch ein gutes Vehikel, um Leute, die gerne etwas über zeitgenössische Kunst gewusst hätten, abzuschrecken. Bei Harald Szeemanns Beuys-Ausstellung 1993 im Kunsthaus Zürich kam schließlich zum ersten Mal auch ein gewisses ästhetisches Interesse auf. Aber dann wurde es plötzlich still um den ‚charismatischen‘ Künstler. Die Eva-Beuys-Restriktionen hatten bereits zu wirken begonnen, bis uns schließlich der ominöse Tischer-Skandal den Künstler wieder ins Bewusstsein zurückgebracht hat.

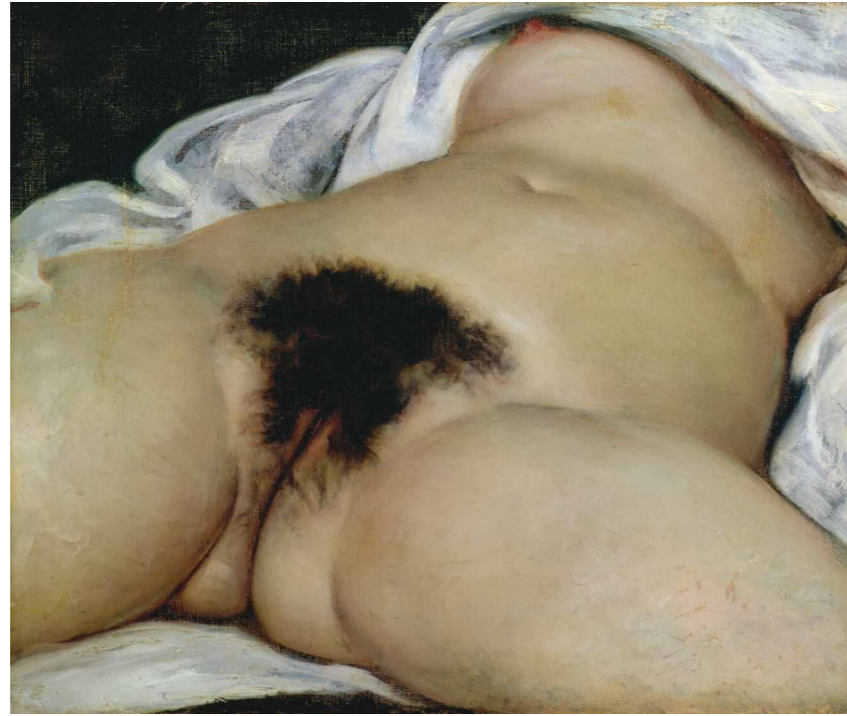
Warum haben Sie in Ihrer Installation *A Commotion als ‚Brücke‘ zu Duchamp gerade das Grand verre (Große Glas) gewählt und die ins Dreidimensionale umgesetzten Junggesellen daraus?*

Das hatte verschiedene Gründe. Zum einen beschäftigen wir uns seit 2006 in einem wissenschaftlichen Sinne mit Marcel Duchamp. Das wiederum hat mit der Entdeckung des Wasserfalls Le Forestay (Abb. 4) zu tun, einer kleinen, versteckten, idyllischen und gleichzeitig spektakulären Sehenswürdigkeit bei Chexbres am Genfer See, die Marcel Duchamp zwischen dem 5. und 9. August 1946 siebenmal fotografierte – viermal bei Sonnenschein und dreimal bei Regen. Eine dieser Fotografien hat er dann weiter bearbeitet und zum Ausgangspunkt seines zweiten großen Meisterwerks *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage...* (Gegeben seien: 1. Der Wasserfall, 2. Das Leuchtgas ..., Abb. 3) gemacht, an dem er von 1946 bis 1966 im Geheimen arbeitete. Bis zu unseren eingehenden Recherchen war es in der Duchamp-Forschung weitgehend unbekannt, dass dieser Wasserfall der entscheidende Funke für eines der wichtigsten, kontroversesten und bahnbrechendsten Werke des 20. Jahrhunderts gewesen war. Unsere Forschungen machten zusätzlich begreiflich, dass, wenn man das *Grand verre* und die dazugehörige *Boîte verte* (Grüne Schachtel) zu Hilfe nimmt, es tatsächlich weder die Niagara Falls noch die Shoshone Falls noch die Lower Falls im Yellowstone Nationalpark waren, sondern nur der Wasserfall Le Forestay im schweizerischen Chexbres hatte sein können, der Duchamps große künstlerische Geschichte zu einem fulminanten Abschluss bringen konnte. Es würde hier zu weit führen, diese interessante und wichtige Fußnote der Kunstgeschichte auszubreiten. Deshalb langer Rede kurzer Sinn: Seit dieser Zeit hat Duchamp einen ganz speziellen Platz in unseren künstlerischen Reflexionen. Dabei spielen die beiden großen Meisterwerke *Le grand verre* und *Étant donnés* eine inspirierende Rolle,



3 Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage...* | Gegeben seien: 1. Der Wasserfall, 2. Das Leuchtgas ..., 1946–1966, Installation, verschiedene Materialien, 242,5 x 178 x 124,5 cm, Sammlung Philadelphia Museum of Art, Geschenk der Cassandra Foundation, links: Ansicht der Holztür, rechts: Blick durch die beiden Gucklöcher der Tür

allen voran aber seine Überlegungen, die er 1957 nonchalant in seinem kurzen Vortrag *The Creative Act* (Der kreative Akt) formulierte, in welchem er darlegte, dass ein Kunstwerk tatsächlich erst über die Beteiligung des Betrachters zum Kunstwerk wird und dass nur die Wechselwirkung Künstler – Kunstwerk – Betrachter ein Kunstwerk hervorbringen kann. Eine Erkenntnis, die wahrscheinlich auch Joseph Beuys spontan unterschrieben hätte. Mit diesen Überlegungen ist es leicht nachzuvollziehen, warum Duchamp gleichzeitig so fasziniert vom Schachspiel war. Duchamp war ein begnadeter Schachspieler. Er hatte während zehn Jahren – zwischen 1923 und 1933 – sogar die Kunst aufgegeben (sein berühmtes Schweigen), um sich professionell diesem ‚Sport‘ zu widmen, den er wiederum als Kunst oder künstlerische Performance betrachtete. Er wurde zwar nie internationaler Schachgroßmeister, gehörte aber zu den besten Schachspielern Frankreichs und war eine gewisse Zeit sogar Kapitän der Nationalmannschaft. Sein größter Erfolg blieb 1929 sein Unentschieden gegen Savielly Tartakower, einen der ganz Großen jener Zeit. Für Duchamp entsteht das Kunstwerk also zwischen dem Schachbrett, den Schachfiguren und den beiden Spielern (oder, wenn Sie so wollen, zwischen dem Künstler und dem Spieler oder zwischen zwei Künstlern). Auf unsere Installation *A Commotion* bezogen, heißt das: Durch die Interaktion zwischen den Skulpturen, die von den Besuchern herumgeschoben werden, und dem Gerichtsurteil entsteht das Werk. Unsere Reflexion aber beginnt bereits früher, weil für uns die Frage, wann und unter welchen Voraussetzungen eine Kopie, eine Replik, eine Adaption, eine Interpretation, eine Transformation oder eine Nachahmung zu einem neuen Original werden können, von zentralem Interesse ist. Was passiert, wenn die zweidimensionalen Staub-Blei-Firnis-Darstellungen der *9 Moulles mâlic* auf dem *Grand verre* sich plötzlich aus ihrem Kontext lösen und sich in tatsächliche



4 Stefan Banz, *Der Wasserfall Le Forestay*, Bellevue/Chexbres, Schweiz, 12. August 2007, Fotografie, 15 x 10 cm, Besitz des Künstlers, 5 Gustave Courbet, *L'Origine du monde* | *Der Ursprung der Welt*, 1866, Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris

Skulpturen verwandeln und überlebensgroß werden? Man darf dabei nicht vergessen, dass es für Duchamp bloß Gussformen waren, die er wie eine Schneiderin nach bekannten Schnittmustern – *Cuirassier*, *Gendarme*, *Larbin*, *Livreur*, *Chasseur*, *Prêtre*, *Croquemort*, *Policier*, *Chef de Gare* (Reiter, Gendarm, Diener, Bote, Jäger, Priester, Leichenbestatter, Polizist, Stationsvorsteher) – entwarf und die er imaginär durch den Betrachter mit Gas auffüllte. Mit anderen Worten: Hätte er am Schluss tatsächlich die Gussformen entfernt, wären unsichtbare Skulpturen zurückgeblieben, die versucht hätten, ihr Liebesbenzin in den oberen Bereich des *Glases* zu pumpen und es dort an die Braut weiterzugeben. Bei *A Commotion* werden die Gussformen zu tatsächlichen Skulpturen, zu ‚Schachfiguren‘ auf Rädern, die im Ausstellungsraum herumgestoßen werden können. Und damit sind wir unmissverständlich bei der Interaktion des Betrachters. Sobald dieser beginnt, die Skulpturen im Raum herumzustoßen, verändern sich das Bild und die inhaltliche Konstellation der Arbeit. Das ist wie auf dem Fußballplatz: Je nach Aufstellung der Spieler besteht die Möglichkeit, ein Tor zu schießen oder auch nicht. Auf *A Commotion* übertragen, ist das auch ein Verweis auf die Hilflosigkeit der Rechtsprechung. Es gibt in der Kunst keine Rechtsprechung, es gibt nur Erkenntnis aufgrund von bestimmten Konstellationen. Um nun auf Ihre Frage zurückzukommen: Es haben uns im Speziellen die männlichen Gussformen interessiert – inwiefern sie über die dreidimensionale Transformation in einen anderen Kontext eine neue Wirklichkeit generieren. Und es interessierte uns zudem die Möglichkeit, sie als Schachfiguren zu verstehen.

So war es also die Nähe zum Wasserfall, die letztlich den Anstoß gab, sich künstlerisch und wissenschaftlich so intensiv mit Marcel Duchamp auseinanderzusetzen?

Der Anstoß war eigentlich nicht der Wasserfall. Die Tatsache, dass wir nur ungefähr vier Kilometer vom Wasserfall Le Forestay entfernt in Cully leben, ihn als wichtiges Element eines Duchamp'schen

Hauptwerks identifiziert und anschließend ein internationales Symposium organisiert und ein Buch publiziert haben, waren eher die Folgen einer ganz anderen Absicht. Wie schon erwähnt, entsteht ein wesentlicher Teil unserer künstlerischen Arbeit aus der Reflexion des Verhältnisses von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ heraus. Im Jahre 2006 interessierte uns zum Beispiel die Frage, ob es möglich sei, über den Akt des Kopierens ein Original herzustellen. *Étant donnés* schien dafür ein ausgezeichneter Ausgangspunkt zu sein. Sie fragen sich vielleicht warum? *Étant donnés* ist ein dreidimensionales Werk, eine Installation, ein Diorama. Die meisten Kunstinteressierten kennen es nur als Abbildung, weil es nicht reisen kann und im Philadelphia Museum of Art fest installiert ist. Die Tatsache, dass nur verhältnismäßig wenige Menschen sich das Diorama vor Ort anschauen, hat für seine Rezeption aber fatale Folgen, weil seine räumliche Konzeption geradezu von werkbestimmender Bedeutung ist. Außerdem verstehen wir *1° La chute d'eau* nur, wenn wir die Installation auch live gesehen haben. Denn nur direkt vor Ort wird klar, dass der Wasserfall das einzige Element ist, das sich dank eines ausgeklügelten Lichteffekts zu bewegen scheint und dadurch zu einer markanten und werkgenerierenden Komponente wird. Auf einer Fotografie dagegen bleibt der Wasserfall eine unauffällige Staffage im Hintergrund. Und dennoch ist die Wahrnehmung von *Étant donnés* maßgeblich von Reproduktionen in Büchern, Magazinen und auf Webseiten geprägt. Was passiert nun aber, wenn wir diese fotografische Abbildung nehmen und sie groß in Öl auf Leinwand malen? Ist das nun die gemalte Kopie von Duchamps großem Meisterwerk oder ist es das Original eines ganz anderen Werks? Ist ein Gemälde, nach einer Fotografie gemalt, grundsätzlich eine Kopie oder ein Original? Wie aber können wir überhaupt nachprüfen, ob eine Malerei nach einer Fotografie gefertigt ist? Und wie verhält es sich mit einem Bild, das nach der Natur gemalt ist? Wissen wir denn, ob zum Beispiel Gustave Courbets *L'origine du monde* (Der Ursprung der Welt, Abb. 5) von 1866 nach der echten Vulva einer Frau oder bloß nach der Fotografie eines weiblichen Schoßes gemalt wurde? Sobald wir uns in diese Fragen vertiefen, dringen wir in ein verzwicktes und vertracktes Labyrinth ein. Original, Kopie, Interpretation, Cover-Version sind also anscheinend Begriffe, die heute nicht mehr tauglich sind, um ein Kunstwerk seinem Wesen und seiner Aussage nach zu verstehen. Und damit sind wir wiederum beim Beuys-Nachlass, der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst und dem Gerichtsurteil gegen die Stiftung Museum Schloss Moyland. Das ist eine äußerst spannende Erkenntnis, der wir in der Installation *A Commotion* gerecht zu werden versuchen. In diesem Zusammenhang taucht zudem eine weitere wichtige Frage auf: Was wäre gewesen, wenn der Fotograf von Beuys' Aktion nicht Manfred Tischer, sondern Jeff Wall, Thomas Ruff oder Andreas Gursky gewesen wäre? Hätte das die Voraussetzungen und die Konsequenzen verändert? Hätte es für den Beuys-Nachlass, die Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst und die ersten beiden Gerichtsinstanzen vielleicht einen Unterschied bedeutet, wenn die Fotos nicht von einem nur mäßig bekannten bis unbekanntem Fotografen, sondern vielmehr von einem weltberühmten Künstler gemacht worden wären? Hätte dann die fotografische Interpretation automatisch zu einer künstlerischen Transformation und zu einer ganz neuen Autorschaft geführt, so wie das Beuys in seiner Aktion eigentlich schon selbst vollzogen hatte, als er Duchamps *Schweigen*, das für Duchamp unmissverständlich ein Kunstwerk war, aus dem Zusammenhang riss und neu interpretierte? Niemand hat jemals behauptet, Beuys hätte mit seiner Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp* wird überbewertet lediglich ein Werk von Duchamp adaptiert oder persifliert,

während er vor laufender Kamera eine Fettecke baute, mit Braunkreuzfarbe und Schokolade ein großes Blatt Papier beschriftete und dabei eine halbe Stunde lang schwieg ...

Eine der wesentlichen Fragen Ihrer künstlerischen Arbeit ist ja, wie Sie sagten, unter welchen Voraussetzungen aus einer Kopie ein neues Original werden kann. Mit Ihren Werken haben Sie vielfältige (bildnerische) Antworten formuliert. Doch wie würden Sie das theoretisch begründen?

All diese Fragen und Erkenntnisse, die wir weiter oben formulierten, sind Ergebnisse einer sich bereits seit vielen Jahren im Kunstbetrieb (aber auch anderswo) zum Ausdruck bringenden Skepsis gegenüber der westlichen Avantgarde. Auch wenn die Avantgarde im 20. Jahrhundert unglaublich tolle und herausfordernde künstlerische Ergebnisse hervorgebracht hat, im Grunde genommen ist sie ein Irrtum, ein Produkt der industriellen Wegwerfgesellschaft, die seit einem Jahrhundert im Begriff ist, unseren Erdball zu vernichten. Wir möchten ein Beispiel geben: Die Konzeptkunst des weltweit bekannten Schweizer Minimalisten Niele Toroni ist in ihrer Reduktion, Einfachheit und Radikalität eine kaum zu unter- oder überbietende Formulierungsweise. Seit 1967 benützt Toroni den Pinsel Nr. 50 beim Auftragen seiner Abdrücke in regelmäßigen Abständen von 30 Zentimetern immer nur einmal pro Wand und Farbe, dann wirft er ihn weg und fährt bei der nächsten Wand oder Farbe mit einem fabrikneuen Exemplar fort. Er reinigt den Pinsel nicht, um ihn bei einer nächsten Gelegenheit noch einmal zu benützen, auch wenn er damit vielleicht insgesamt nur zwanzig Abdrücke gemacht hat. Das ist typisch für ein künstlerisches Konzept der Spätavantgarde und ein konkretes Zeichen, wie tief die Idee des Wegwerfens oder des Einwegdenkens in der Kunst verankert ist. Auf der anderen Seite macht Toronis Kunst aber auch deutlich, dass sie nur dank der Wiederholung eines immer gleichen Pinselabdrucks funktioniert. Sein künstlerisches Konzept generiert und entfaltet sich überhaupt erst über die Wiederholung – das Kopieren – eines immer gleichen Pinselabdrucks, egal in welchem Raum oder auf welchem Träger er ihn gerade anbringt. Die Überzeugung also, dass nur die Avantgarde, die Vorhut, das ‚Neue‘ – das, was vorher noch nicht gesagt oder gemacht wurde – künstlerisch wertvoll ist und zählt, ist bereits in sich selbst ein Paradoxon. Was würde zum Beispiel geschehen, wenn wir bei unserem Gespräch hier keine Wörter wiederholen dürften, weil die Wiederholung – die Kopie – im Sinne der Avantgarde = Kreativität uncool ist? Oder noch einmal andersherum gedacht: Das Gleiche, das in gewisser Weise eine Wiederholung, eine Kopie oder ein Massenprodukt ist, existiert im Grunde gar nicht. Denn selbst wenn Sie etwas identisch wiederholen – kopieren – möchten, entsteht immer etwas, das nur scheint, dasselbe zu sein, sich in Wirklichkeit aber vom Original unterscheidet, auch wenn der Unterschied minimal ist. Wir könnten also sagen: Das andere, das Nicht-Dasselbe, das Neue, sei im Grunde das Konventionelle. Und das Gleiche, das Identische, die Kopie sei das Spezielle, das Unkonventionelle, ja das Unmögliche, weil es nämlich nicht herstellbar ist. Nichts ist gleich, alles ist anders, selbst wenn wir glauben, dass es gleich ist, scheint es nur gleich zu sein. Es ist also an der Zeit, andere Denk- und Bewertungskategorien zu entwickeln, um der ‚Qualität‘, ‚Originalität‘ oder ‚Kreativität‘, dem sogenannten ‚wahren‘ Kunstwerk (sofern wir das überhaupt wollen), auf die Spur zu kommen. Das herausfordernde Kunstwerk bewegt sich in diesem Sinne nicht innerhalb von Begriffen wie Original und Kopie, solange wir sie nicht mit neuen Inhalten füllen.

Sie haben in Zusammenhang mit Ihren Recherchen über Duchamp und den Wasserfall Le Forestay auch eine Institution mit dem Namen Kunsthalle Marcel Duchamp gegründet, in welcher Sie regelmäßig Ausstellungen organisieren und gleichzeitig eine ausgedehnte editorische Tätigkeit verfolgen. In diesem Sinne ‚weiden‘ Sie als Künstler ja quasi auf ‚Nachbars Wiesen‘. War es die eigene Neugierde, die Sie dazu anregte, oder auch eine Unzufriedenheit mit der Arbeit von Kuratoren und Katalogmachern?

Die Kunsthalle Marcel Duchamp (Abb. 6 und 49–52) entstand, um das internationale Symposium *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall* finanzieren zu können. In der Schweiz erhalten Sie von Stiftungen, Kantonen und der Eidgenossenschaft nur finanzielle Unterstützung, wenn sie Ihre Projekte als juristische Person organisieren. Deshalb waren wir gezwungen, einen eingetragenen Verein und damit eine Institution zu gründen. Am Anfang existierte die Kunsthalle Marcel Duchamp nur auf dem Papier. Das gefiel uns aber nicht. So überlegten wir, wie unsere Institution sein müsste, damit sie auch nach dem Symposium weiterexistieren könnte. Sie durfte im Unterhalt nichts oder fast nichts kosten, nur so viel, dass wir sie mit eigenen Mitteln finanzieren konnten. Es lag also nahe, auch hier eine Idee von Marcel Duchamp – *La boîte-en-valise* (Die Schachtel im Koffer, 1935–1941, Abb. 43) – aufzugreifen und neu zu interpretieren. Und so bauten wir das sogenannte kleinste Museum der Welt, ungefähr so groß wie ein Briefkasten, mit allen Schikanen, die ein professionelles Museum heute benötigt: Standort, Licht, Belüftung, Beschallung, Beschriftung, multifunktionale Räumlichkeiten etc. Wir begannen, darin in regelmäßigen Abständen Ausstellungen von Künstlern wie Ai Weiwei, Maria Taniguchi, Muntadas, Cildo Meireles, Aldo Walker, Norbert Bisky, Gitte Schäfer, Peter Stauss oder Haegue Yang zu organisieren: ein modernes oder zeitgenössisches Museum mit regelmäßig wechselnden Ausstellungen. Das wiederum hat uns dazu inspiriert, eine Buchreihe zu initiieren und kleinformatige Hardcover-Publikationen – kunstwissenschaftliche Essays, Künstlerbücher und Ausstellungskataloge – zu produzieren. Die Kunsthalle Marcel Duchamp ist somit zu unserem zentralen Kunstwerk geworden, in welchem wir nahezu sämtliche Rollen des Kunstbetriebs selbst einnehmen können – Künstler, Kurator, Museumsdirektor, Kunsthistoriker, Mäzen und Sammler. Die Kunsthalle Marcel Duchamp ist eine Art Gesamtkunstwerk, das versucht, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Bei uns findet kein Durchlauferhitzen statt, wir sind das Gegenstück von Kunstmesse und Biennalen und gigantischen Museumsmolochen, wo es nur noch um Bürokratie und Publikumszahlen geht. Wir schenken dem Kleinen eine große Aufmerksamkeit. Und das tut gleichzeitig auch der eingeladenen Künstler. Er nimmt – wie zum Beispiel Cildo Meireles aus Rio de Janeiro und Muntadas aus New York – die weite Reise auf sich, um nach Cully an den Genfer See zu kommen, sein Werk auf einem viertel Kubikmeter einzurichten und es an der Eröffnung zu repräsentieren. Bei der Kunsthalle Marcel Duchamp stehen die Kunst und ihre Auseinandersetzung, die Freundschaft, die Kommunikation und Interaktion und der Respekt an oberster Stelle.

Das Interview wurde als E-Mail-Korrespondenz zwischen dem 9. und 18. September 2013 geführt. Caroline Bachmann und Stefan Banz haben dabei ihre Antworten in einer Person zusammengefasst.