

Hermann Korte

DAS SCHWEIGEN DER JUNGGESELLEN

Caroline Bachmann und Stefan Banz im Museum Schloss Moyland

Im Zentrum der Ausstellung *Das Schweigen der Junggesellen* von Caroline Bachmann und Stefan Banz steht Marcel Duchamp (1887–1968), der radikale französische Avantgarde-Künstler, auf den sich viele der gezeigten Arbeiten beziehen. Die künstlerische Rezeption seines Werks erfüllt dabei keinen Selbstzweck, sondern zielt auf eine Aktualisierung von Fragen, die Duchamp immer wieder stellte, als er die Bedingungen der Möglichkeiten von Kunst und Künstlertum erkundete und die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst auszuloten suchte. Bachmann und Banz geht es dabei nicht um eine historisierende, museale Spurensuche, sondern um eine Thematisierung aus der Perspektive der Gegenwart.

Dieser Kontext erfährt eine zusätzliche Spannung durch die Einbeziehung der Auseinandersetzung von Joseph Beuys mit Duchamp, der fotografischen Dokumentation dieses Ereignisses und des Rechtsstreits um ein Ausstellungsverbot dieser Fotos.¹

Der produktive Ausgangsimpuls für den Rekurs auf Duchamp war für Bachmann und Banz eine eher zufällige Konstellation: Beide Künstler wohnen und arbeiten im schweizerischen Cully unmittelbar am Genfer See. Wenige Kilometer von diesem kleinen Ort entfernt hat Duchamp 1946 einige Tage mit seiner amerikanischen Freundin Mary Reynolds verbracht und dabei den kleinen, idyllischen Wasserfall Le Forestay bei Chexbres entdeckt. Er hat ihn siebenmal fotografiert und schließlich zum Ausgangspunkt und Hintergrund-Sujet seines letzten großen Werks *Étant donnés: 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) gemacht – eines Dioramas, an dem er bis zwei Jahre vor seinem Tod im Geheimen arbeitete und das erst ein Jahr nach seinem Tod der Öffentlichkeit präsentiert und zugänglich gemacht wurde.²

Es gibt in der Schweiz nur wenige Orte, die bildende Künstler derart suggestiv herausfordern wie der Genfer See zwischen Montreux und Lausanne. Ungfähr in der Mitte dieses Uferabschnitts, in den Weinbergen des Lavaux, befindet sich auch der Wasserfall Le Forestay (Abb. 4). Dort entstanden – mit Blick auf den See – unter anderem viele bekannte Landschaftsbilder von Künstlern wie William Turner, Camille Corot oder Ferdinand Hodler. Und Duchamp? Er hatte den See im Rücken und konzentrierte sich auf einen Wasserfall, fotografierte ihn – und nahm zusätzlich Bezug auf einen weiteren großen Künstler, der die letzten Jahre seines Lebens am Genfer See verbracht hatte: Gustave Courbet und dessen 1866 als voyeuristischen Tabubruch empfundenen, inzwischen zur Ikone avancierten *L'origine du monde* (Der Ursprung der Welt, Abb. 5), die Darstellung eines nackten Torsos mit gespreizten Beinen und sichtbarer Vulva. Duchamps *Étant donnés* verknüpft die natürliche Kraft des Wasserfalls mit dem kunstgeschichtlichen Elementarimpuls von Courbet und spielt auf verfremdende Weise mit den durch Landschaft und weiblichen Körper ausgelösten Bildassoziationen.

Für Bachmann und Banz beginnt, indem sie diesen wichtigen Lokalbezug zu Duchamp entdecken,³ eine jahrelange Beschäftigung mit dessen Werk und dem Wasserfall Le Forestay. Sie findet ein vielfältiges Echo in den Arbeiten und Projekten, aber auch, wie im Jahre 2010, in der Organisation und Durchführung eines großen internationalen Symposiums in Cully.⁴

Auftakt

Im Museum Schloss Moyland ist *Étant donnés* gleich im Eingangsraum präsent. Die Künstler haben Duchamps Diorama nach einer Fotografie großformatig in Malerei übertragen – *Golden Slumbers* (Goldene Träume, Abb. 8). Diese Transformation berührt grundlegende künstlerische Fragestellungen: die Beziehung zwischen Vorlage und Reproduktion, zwischen dem Ursprünglichen und dem Nachgeahmten, zwischen Original und Echo. Schon Duchamp nutzte in *Étant donnés* den Echo-Effekt, indem er, Malerei in ein Diorama übersetzend, Courbet zitierte. Bachmann und Banz nun replizieren Duchamp im Medium der Malerei und setzen eine Praxis produktiver Kommunikation fort, die ein Basiselement der Geschichte und Gegenwart bildender Kunst ist.

Auch die beiden anderen Arbeiten im Eingangsraum nehmen die Duchamp-Spur auf: zwei kleine Gemälde, welche die Referenz auf *Étant donnés*, das sich permanent installiert im Philadelphia Museum of Art befindet, fortsetzen. Die Betrachtung der berühmten Installation ist für den unvorbereiteten Besucher mit einer Überraschung verbunden: Jeweils nur eine Person kann unmittelbar an die Eichentüre mit den zwei Gucklöchern herantreten; hinter der Tür zeigt sich ein Lichtschein – und zu sehen ist eine verstörende Szene mit einem auf Reisig liegenden, nackten weiblichen Torso, der vor einer idyllischen Landschaft mit Wasserfall eine Bec-Auer-Gaslampe in die Höhe streckt. Und die Besucher als Betrachter und Voyeure haben zudem ihre Spuren hinterlassen; denn die Fläche, an die sie ihre Köpfe drücken, um hinter die Tür zu sehen, ist im Laufe der Zeit deutlich dunkler geworden und ein Gesicht zeichnet sich darauf ab. Auf eben diese Szene spielen nun die beiden weiteren Malereien von Bachmann und Banz an. In Abwandlung eines Comic-Bildes von Roy Lichtenstein zeigt erstere ein aufklappbares Guckloch mit Sprechblase: „I can see the whole room... And yes, there's somebody in it!“ (Ich kann den ganzen Raum sehen ... Und ja, jemand ist da drin!, Abb. 9). Dieser Ausruf wird dem Betrachter in den Mund gelegt, der durch die beiden nagelgroßen Löcher in der Tür späht und Duchamps bizarres und verstörendes Arrangement entdeckt. Das zweite Bild, *Stereo* (Abb. 10), zeigt die beiden Nägel, mit denen Duchamp die Löcher in der Holztür verschloss. Vor dem Betrachten sollte man sie herausnehmen und somit als Voyeur quasi selbst Hand anlegen müssen, um etwas zu sehen. Das Philadelphia Museum of Art hat diese beiden Nägel aber aus Gründen der Sicherheit von Anfang an entfernt und so willentlich oder unwillentlich in die Bedeutung der Arbeit eingegriffen.⁵

Mittelhalle

Die Installation *A Commotion (Lutte et sentence)* | Ein Eklat (Kampf und Urteil, Abb. 12–15) besteht aus neun Metallskulpturen, einem wandfüllenden Text und einer großformatigen Malerei. Die neun wuchtigen Metallskulpturen sind dreidimensionale Umsetzungen oder Interpretationen



7 Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* | Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar oder *Le grand verre* | Das Große Glas, 1915–1923, Öl, Firnis, Bleifolie, Bleidraht und Staub auf Glasplatten, 272,5 x 175,8 cm, Sammlung Philadelphia Museum of Art, Legat von Katherine S. Dreier

von Duchamps *Neun männlichen Gussformen* aus seinem ersten großen Werk *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar), besser bekannt unter dem Titel *Le grand verre* (Das Große Glas, Abb. 7), an dem Duchamp zwischen 1915 und 1923 gearbeitet hat. Es zeigt den Mechanismus einer höchst komplexen Liebesmaschine, die eine Braut mit ihren (sic!) Junggesellen verbindet. Die Figuren von Bachmann und Banz wirken gewichtig, obwohl sie tatsächlich leicht und beweglich sind, stehen sie doch auf Rollfüßen und können so vom Publikum hin und her geschoben werden. Sie symbolisieren Schwerfälligkeit und mechanisches Denken.

Die Plastizität dieser Formgebilde hat etwas Monströses an sich. Im räumlichen Zusammenhang der Installation konterkarieren sie mit ihren kalt glänzenden, kubischen Metallformen das verbal Aufgeblasene des überproportionierten Urteils des Landgerichts Düsseldorf an der Wand, das in voller Länge wiedergegeben ist. Zugleich erinnern sie an Schachfiguren, die nicht nur verschoben, sondern vielmehr herumgeschubst werden können, und damit an ein Spiel, dessen Verlauf einem Prozess gleicht, der sich Zug um Zug vollzieht und bei dem erst am Schluss feststeht, wer gewonnen haben wird. Das Schweigen der Junggesellen tönt unüberhörbar durch die Ausstellungensräume des Museums Schloss Moyland und breitet sich echoartig aus. Und weil ein Echo die Reaktion auf Schallwellen ist, so kann auch ein Echo weitere Echos erzeugen, bis wir nichts mehr hören und sich das Schweigen schließlich verliert.

Ein weiteres Element der Installation ist die großformatige Malerei *Untitled (A Commotion)* | Ohne Titel (Ein Eklat, Abb. 11) mit einer viereckigen schwarzen Fläche in der oberen Bildhälfte: eine Anspielung auf das *Schwarze Quadrat* (1915, Tretjakow-Galerie, Moskau) von Kasimir Malewitsch, die Ikone der Avantgarde? Bei genauer Betrachtung offenbart das Bild jedoch einen anderen Zusammenhang: Bachmann und Banz haben eine im Internet publizierte, aus Gründen der Zensur verfremdete Fotografie eines der (von der ersten Gerichtsinstanz als Ausstellung untersagten) Tischer-Fotos der Beuys-Aktion in Malerei übertragen und genau dort, wo Beuys auf dem Foto seine Aktion durchführt, mit einem schwarzen Quadrat versehen. Die gefilterte Fotografie erfährt im Medium der Malerei eine neue ästhetische Präsenz – metaphorisch formuliert: Das Echo übertönt den Ursprungsimpuls, der selbst nur eine schwache, verzerrte Wiedergabe eines Fotos war, das einen flüchtigen Moment einer Aktion festhält, die mit ihrem Motto-Satz „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“ selbst ein Echo auf Duchamp war, also auf die Inkarnation eines avantgardistischen Kunstimpulses schlechthin.

Die konzeptionelle Einheit der Ausstellung *Das Schweigen der Junggesellen* wird bestimmt durch Arbeiten, die auf unterschiedliche Art und Weise Echo, Reproduktion und Nachahmung thematisieren. In der bildenden Kunst sind Echos wesentlich visueller Natur: Reaktionen auf Kunstwerke, die selbst wieder zu Kunstwerken werden und immer neue Impulse erzeugen; Bilder, die auf Bildern reagieren, Bilder, die zu Fotos, Fotos, die zu Gemälden werden, zu Installationen, zu Readymades, zu medialen und intermedialen Transformationen – zu einem Ensemble aus Beziehungen, deren Initiationsimpulse oft kaum noch rekonstruierbar sind.

In diesem Kontext steht auch der doppelte Bezug auf Joseph Beuys: die Aktions-Fotos (das Kamera-Auge als Beobachtungsecho aus dem Jahre 1964) und der juristische Streit, wer denn nun über das Ausstellen dieser Fotos zu entscheiden habe. „DAS SCHWEIGEN VON MARCEL DUCHAMP WIRD ÜBERBEWERTET“ hatte Joseph Beuys 1964 während seiner Aktion auf ein großes weißes Blatt geschrieben, effektiv mit Braunkreuzfarbe und Schokolade, und damit bewusst vieldeutig auf den großen Avantgardisten Bezug genommen – bis hin zur delikaten Süßigkeit als Schriftmedium, denn hatte Duchamp nicht schon 1913 und 1914 – exakt fünfzig Jahre früher – seine beiden Schokoladenreihen, die *Broyeuses de chocolat n° 1 und 2*, produziert?

Beuys' Aktion fand 1964 im medialen Kontext der Sendung *Die Drehscheibe* im Zweiten Deutschen Fernsehen statt. Zu dieser Zeit wurden Livesendungen noch nicht aufgezeichnet. Beuys hatte allerdings den Fotografen Manfred Tischer eingeladen, die Aktion zu fotografieren. Zu Duchamp hatte Beuys eine eher kritisch distanzierte Haltung: Dessen (angebliches) Schweigen – die Phase künstlerischer Nicht-Produktion – empfand er als Herausforderung. Erst Jahrzehnte später wurde Tischer's nicht veröffentlichte Fotoserie wiederentdeckt. Eine Ausstellung dieser Fotos im Museum Schloss Moyland löste einen durch drei Instanzen gehenden Rechtsstreit mit der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst aus, die das Zeigen der Fotos von ihrer Genehmigung abhängig machen wollte. Damit geriet die während einer Fluxus-Aktion entstandene Beuys-Demonstration zum Schweigen von Marcel Duchamp in die Gerichtsakten und die These des Aktions-Künstlers wieder nachdrücklich in den Fokus der Kunstgeschichte. Vor diesem Hintergrund erscheint es folgerichtig, dass der Rechtsstreit in den Raum der Kunst einbezogen und das reproduzierte Urteil zum Exponat der Ausstellung wird. Dieser Rechtsfall erinnert nicht nur an zwei große Künstler des 20. Jahrhunderts, sondern provoziert mit aktuellen Implikationen elementare Fragen nach künstlerischer Autorschaft, nach Urheberrecht und Verfügungsgewalt – auch und nicht zuletzt über Fotografien, ein Medium, an dessen Entdeckung für die bildende Kunst Marcel Duchamp und sein enger Freund Man Ray maßgeblich beteiligt waren.

Linke Galerie

Hier setzt sich die produktive Rezeption von Duchamps künstlerischem Denken fort. An der grün gestrichenen Längswand hängt ein Silikon-Relief von Bachmann & Banz mit dem Titel *Effluent* (Ausfluss, Abb. 17). Es zitiert den Wasserfall Le Forestay aus dem Hintergrundbild von *Étant donnés*: eine plastisch umgesetzte, nun an eine Vulva erinnernde Darstellung von fließendem Wasser, das wie erstarrt oder gefroren wirkt. Dieses auf den ersten Blick abstrakte Relief macht auf paradoxe Weise deutlich, wie eine detailgetreue Nachahmung sich als Objekt verselbstständigt und eine neue, originäre Präsenz erreicht.

Das Spiel mit Original und Reproduktion, die wieder zum Original werden kann, lässt sich noch an einer anderen Arbeit ablesen – einer mitten im Raum stehenden Pflanze (Abb. 19), offensichtlich also etwas Natürliches und in diesem Sinne Originäres. Vervielfältigen funktioniert in der Pflanzenwelt unter anderem über ein System von Ablegern, das sich über eine lange, kaum begrenzbar Zeit fortsetzen kann. Die von Bachmann und Banz ausgestellte Pflanze hat ihre eigene

Geschichte und materialisiert, durchaus als *work in progress* zu verstehen, zudem einen weiten Weg: Man sagt, dass der amerikanische Künstler Jasper Johns bei einem Besuch bei Duchamp zu Hause eine eigenartige Pflanze bewunderte, die den merkwürdigen Namen Mottenkönig (lat.: *Plectranthus fruticosus*) trägt. Deren Blätter sollen, wenn man sie zerreibt, Mottenduft verbreiten. Duchamp gab einen Steckling seiner Pflanze an Johns weiter. Dieser wiederum schenkte später einen Ableger dem Schweizer Kurator und damaligen Direktor der Kunsthalle Basel Carlo Huber und über weitere Stationen erreichte die Pflanze schließlich nach vielen Jahren das Staatliche Museum Schwerin, das eine Forschungsstätte zu Duchamp unterhält. Das Original setzte sich also rhizomartig in Kopien fort, die selbst wieder zu Originalen wurden, und so kam letztendlich auch ein Ableger vom Ableger des Ablegers zu Caroline Bachmann und Stefan Banz – und steht nun für einige Zeit im Museum Schloss Moyland, in dem sich die weltweit größte Beuys-Sammlung und eine Forschungsstätte zu Beuys befinden. Die Pflanze also als eine Spur, die direkt auf einen Fluxus-Initial-Impuls zurückverweist. In Moyland ist sie Teil der Ausstellung *Das Schweigen der Junggesellen*, erfährt so eine aktuelle künstlerische Metamorphose und wird zur Metapher für die Kontinuität des kreativen Akts.

Unweit vom Mottenkönig steht eine weitere Arbeit, die auf verspielte und ironische Weise Duchamp zitiert, wenn auch hier der Bezug nicht sofort erkennbar ist. In Duchamps *Grand verre* versuchen die Junggesellen die Braut, die hoch über ihnen schwebt und unerreichbar scheint, mit einem unwiderstehlichen Duft – dem sogenannten Liebesbenzin – anzulocken. Das olfaktorische Element gehört zur Sprache des Begehrens, eines Begehrens, das schon als Objekt der Junggesellen-Begierde im Relief *Effluent* sichtbar gemacht wurde. Auf einem schlanken Sockel steht ein Parfüm-Flakon – *Eau de chute* (Abb. 16). Dessen Form und Aufschrift erinnern an Duchamps *Eau de Voilette* von 1921, einer auf dem Umschlag der Zeitschrift *New York Dada* abgebildeten Parfümflasche mit dem Konterfei Duchamps als Rose Sélavy. Das transparente runde Glas in der Mitte des Flakons wiederum lässt an ein Guckloch denken und verweist somit sowohl auf *I can see the whole room* als auch auf *Étant donnés*. Das Interessante dabei ist, dass das Flakon selbst ein Ready-made darstellt, während sein Inhalt ein Original ist, ein von Caroline Bachmann entworfenes Parfüm mit aphrodisischer Wirkung. *Eau de chute* ist schließlich auch ein Wortspiel mit *Chute d'eau* (Wasserfall). Duchamp hat 1952 in einem Schreiben an Jean Crotti die Wirkung eines Kunstwerks mit der von Parfüm verglichen: „Ich glaube an das echte Parfüm, aber es verdunstet sehr schnell (in einigen Wochen, in höchstens einigen Jahren), zurück bleibt eine dürre Nuss, die von den Historikern im Kapitel ‚Kunstgeschichte‘ abgelegt worden ist.“⁶ *Eau de chute* nimmt die Junggesellen-Spur aus dem *Grand verre* wieder auf – als Anspielung auf ein Aphrodisiakum, das betörende Resultate erzielen soll. Ein Aphrodisiakum immerhin, das etwas, das schon „im Kapitel ‚Kunstgeschichte‘“ abgelegt worden ist, wieder aufgreift und imaginär als Parfüm zur Wirkung bringt.

Schließlich lässt sich der Prozess der intensiven und spielerischen künstlerischen Auseinandersetzung mit Duchamp auch an Hand des großformatigen Digitaldrucks des *KMD-Posters Nr. 1 – Mind-Map*, studieren, der an die Stirnwand der Galerie appliziert ist (Abb. 20). Er gibt einen Über-

blick über die rhizomartigen Verflechtungen der umfangreichen Aktivitäten der Künstler, die ihren Ausgangspunkt in Bellevue bei Chexbres nahmen: Seither betreiben sie dort auch die KMD, die Kunsthalle Marcel Duchamp (Abb. 6, 47), das kleinste Museum der Welt, und zudem geben sie eine kleinformatische Buch-Serie mit Künstlerbüchern, Ausstellungskatalogen und kunsttheoretischen Publikationen heraus.

Rechte Galerie

Die rechte Galerie könnte man in diesem imaginären Rundgang als den Raum der Zeugen und Dokumente bezeichnen. Zum Beispiel ist da ein Ordner mit der endgültigen Entscheidung des juristischen Streits um die Fotografien von Manfred Tischer einsehbar, dem Urteil des Bundesgerichtshofs Karlsruhe vom 16. Mai 2013. Es hat weitreichende Bedeutung für die Kunst wie auch für die künstlerische Freiheit eines Fotografen und liest sich wie ein korrigierendes, klärendes Echo auf zwei anders urteilende Gerichtsinstanzen. Die Fotoserie von Manfred Tischer (Abb. 40–42 und 45–46) hängt auf der rot gestrichenen Längswand. Sie dokumentiert den Anlass der juristischen Auseinandersetzung und ist zugleich das einzige bildliche Zeugnis der Beuys-Aktion. Eine Notation von Beuys aus dem Joseph Beuys Archiv der Stiftung Museum Schloss Moyland skizziert den nachträglichen Titel der Aktion: „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“ (Abb. 39). Mit Tischers Fotografien korrespondiert Marcel Duchamps *Boîte-en-valise* (Schachtel im Koffer, Abb. 43), ein Auflagenobjekt mit seinen wichtigsten Werken im Kleinformat oder als

faksimilierte Bilddokumente. An der Stirnwand der Galerie schließlich ist quasi als Kontrapunkt die Videoarbeit *What Duchamp Abandoned for the Waterfall* (Was Duchamp für den Wasserfall aufgab, Abb. 21–38) zu sehen. Während vierzig Minuten überblenden sich in Zeitlupe die schönsten und betörendsten Fotografien vom Genfer See, die Bachmann & Banz zwischen 2006 und 2009 von jenem Punkt aus aufgenommen haben, an dem Duchamp – den See im Rücken – 1946 in den „Ursprung der Erde schaute“ und ihren Ausfluss – den Wasserfall Le Forestay – fotografierte.⁷

Anmerkungen

¹ Zum Rechtsstreit siehe in diesem Katalog den Text von Bettina Paust: Eine Aktion und ihre fotografische Spur schreiben Rechtsgeschichte, S. 75–81.

² Aus einem Gespräch mit Caroline Bachmann und Stefan Banz am 10. Oktober 2013 in Berlin. Ich danke den beiden Künstlern herzlich für die enge Zusammenarbeit bei der Abfassung meines Texts.

³ Zur Entdeckung des Wasserfalls Le Forestay siehe in diesem Katalog das Interview von Barbara Strieder mit den Künstlern: Gerichtsurteil, Duchamp, Beuys ..., S. 14–15, und in: Banz 2010, wie Anm. 4, S. 9–13.

⁴ Die Ergebnisse liegen inzwischen auch als Publikation vor: Banz, Stefan (Hg.): Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall, Zürich 2010.

⁵ Banz 2010, wie Anm. 4, S. 29.

⁶ Marcel Duchamp an Jean Crotti, New York, 17. August 1952 (style télégraphique pour correspondance en retard. 210 West, 14th Street, New York 11, N.Y.), in: Naumann, Francis M. und Obalk, Hector: Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp, Gent und Amsterdam 2000, S. 320. Übersetzung: Stefan Banz.

⁷ Banz 2010, wie Anm. 4, S. 30.