Stefan Banz

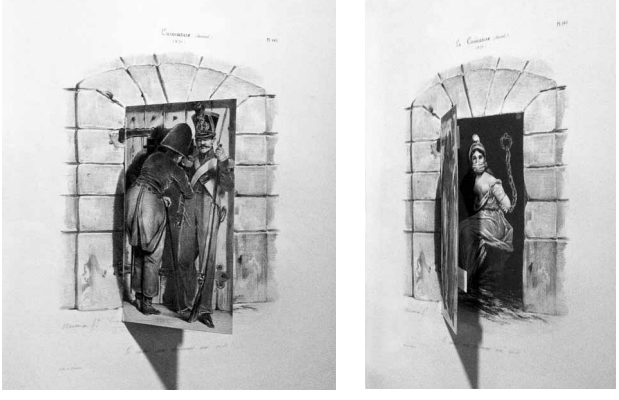
ÉTANT DONNÉS: EIN NACHWORT

Jeff Wall beschreibt in seinem Vortrag, wie er mit der Liebe zu Kunstwerken gross geworden ist und warum ihn Anfang der 1970er Jahre der Gedanke quälte, an der künstlerischen Bewegung seiner Generation, der Konzeptkunst, teilzunehmen. Er konnte sich nicht mit einer Strategie identifizieren, die darauf abzielte, die Idee des 'Werks' ausser Kraft zu setzen. Marcel Duchamps *Étant donnés* war in diesem Sinne ein Vorbild für seinen eigenen, wohlüberlegten Ausbruch aus dem Kerker der mimetischen und werkbezogenen Negation, den er 1978 mit *The Destroyed Room* – einem Werk, das sich konzeptuell und inhaltlich auch mit Duchamps Diorama beschäftigt[1] – eingeleitet hat. *The Destroyed Room* ist das Symbol für seine eigene Kehrtwendung und der Eintritt in eine neue Form von metaphorischer Bildvorstellung. Aber seine fotografischen 'Tafelbilder' beschäftigten sich von da an nicht nur mit der Tradition der Kunst und ihren bild-rhetorischen Fragen, sondern haben wie *Étant donnés* darüber hinaus auch einen Bild-Körper, der aus seinem Innern heraus leuchtet und uns Betrachter 'illuminiert'.

Wall unterstreicht in seinem Vortrag, dass Duchamp mit *Étant donnés* in die Tradition der Kunstgeschichte

zurückgekehrt ist und dabei nicht nur versucht hat, die Retina mit den grauen Zellen zu verbinden, sondern auch durch Auseinandersetzung mit bestimmten Bildtraditionen zu neuen Formulierungen zu gelangen. Dabei hören wir auch sein eigenes künstlerisches Konzept heraus, das zum Beispiel Édouard Castres' monumentales Luzerner Panorama-Rundbild über die geflüchtete französische Bourbaki-Armee, die auf Schweizer Boden gepflegt und verpflegt wird, zum Ausgangspunkt macht, um unter dem Titel *Restoration* (1993) ein neues Werk entstehen zu lassen.

Édouard Castres' Kulturdenkmal ist zudem konzeptuell mit Marcel Duchamps *Étant donnés* vergleichbar. Es sind aber nicht in erster Linie die zu einem räumlichen Gesamtbild verschmelzenden zweidimensionalen Darstellungen (Malerei, Fotografie) und dreidimensionalen Gegenstände (Güterwagen, Schienen, Reisig, Puppe, Licht), die beide Werke miteinander verbinden, sondern vielmehr die Thematisierung des Sehens und des Partizipierens. Bei Édouard Castres steigt der Betrachter über eine Treppe ins Zentrum des Werks, das gleichzeitig als Ganzes wie ein Auge angelegt ist. Er wird dabei zur Pupille des Panoramas, zum Nukleus des Sehens. Bei Duchamps *Étant donnés* wiederum geht der Betrachter zuerst in einen leeren Raum, wo er durch zwei kleine Löcher, die in eine alte, massive Eichentüre



5 & 6 Michel Delaporte [*sic*], «Le cachot sera désormais une vérité!» (Der Kerker wird von nun an eine Wahrheit sein!), in: *La Caricature*, Nr. 70, Paris, 1. März 1832, Kreidelithografie mit aufklappbarem Fenster, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Göttingen, fotografiert in zwei Ansichten von Stefan Banz in der Ausstellung *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell,* Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, 12. Oktober 2013.

eingelassen sind, schauen muss, um etwas zu sehen. Mit anderen Worten, in beiden Werken spielt der Betrachter als aktives Element des Sehens eine zentrale Rolle.

Duchamp ist zudem in *Étant donnés* genauso vorgegangen wie Jeff Wall in vielen seiner cinematografischen Fotografien. Gustave Courbets *L'origine du monde* (1866) war zweifellos ein wichtiger Anstoss für *Étant donnés*.[2] Und erst kürzlich bin ich auf zwei interessante Darstellungen gestossen, die meines Wissens im Zusammenhang mit der Genese von Duchamps letztem grossen Werk noch nicht diskutiert worden sind.

Die erste Darstellung ist eine ins Dreidimensionale aufklappbare Kreidelithografie mit dem Titel *Le cachot sera désormais une vérité!* (Der Kerker wird von nun an eine Wahrheit sein!, Abb. 5 und 6), die am 1. März 1832 in der französischen Zeitschrift *La Caricature* erschien. *La Caricature* war historisch betrachtet die erste über einen längeren Zeitraum veröffentlichte Zeitschrift für Karikatur in Frankreich. Sie wurde zwischen 1830 und 1835 in Paris verlegt, ihr Herausgeber war Charles Philipon, und jeder Ausgabe waren zusätzlich zwei Lithografien beigefügt. Das Journal entwickelte sich damals zu einem republikanisch orientierten, kämpferisch-kritischen Medium der frühen Julimonarchie, das schliesslich 1835 verboten wurde. Und zu seinen Mitar-

beitern gehörten so bekannte Künstler wie Grandville und Honoré Daumier.[3] Wir können davon ausgehen, dass Duchamp diese Publikation kannte, nicht nur weil er eine Zeit lang in der Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris gearbeitet und somit Zugang zu den Ausgaben der Zeitschrift hatte, sondern weil er als junger, brotloser Künstler im Pariser *Le Courrier français* selbst auch Karikaturen publizierte.

Le cachot sera désormais une vérité! könnte also tatsächlich die unmittelbare Vorlage für Duchamps räumliche Konzeption von *Étant donnés* gewesen sein: Ein mit gehauenen Steinen eingefasster Türrahmen mit Türsturz, eine alte, massive Holztüre mit Guckfenster und im Innern ein Kerker mit einer angeketteten und geknebelten Frau.

Die zweite Darstellung, die im Zusammenhang mit Marcel Duchamps *Étant donnés* bedeutsam ist, heisst *Landscape with Figures* (Abb. 7) und ist ein kleinformatiges Gemälde von Louis Eilshemius (1864–1941) aus dem Jahre 1919. Marcel Duchamp war ein Fan seiner Malereien. Er entdeckte sie 1917 in der ersten Jahresausstellung der Society of Independent Artists im Grand Central Palace in New York, in welcher er sein Ready-made *Fountain* (Abb. 1, S. 64) unter dem Pseudonym R. Mutt ausstellen wollte und vom Komitee abgelehnt wurde. Duchamp lud Eilshemius im Anschluss daran ein, mit

7 Louis Eilshemius, *Landscape with Figures* (Landschaft mit Figuren), Öl auf Karton, 20 x 44,5 cm, 1919, Privatsammlung.

ihm zusammen im Salon des Indépendants in Paris auszustellen. Drei und sieben Jahre später organisierte er in der von ihm mitbegründeten, progressiven Société Anonyme in New York sogar zwei Einzelausstellungen dieses sensiblen, verträumten und ungewöhnlichen Malers. Beide Ausstellungen aber wurden von der Kritik schlecht aufgenommen, dies wiederum decouragierte den Künstler sosehr, dass er sich entschied, die Malerei für immer aufzugeben. Duchamp selbst meinte einmal: «Er war ein wahrer Individualist, wie Künstler unserer Zeit sein sollten, der nie einer Gruppe beigetreten ist. Diese Haltung ist nur ein Grund für seine späte Anerkennung. Er war ein Poet, der wie ein Poet malte. Aber seine Lyrik stammte nicht aus seiner Zeit und drückte keine spezifische Periode aus. Er malte wie ein «Primitiver», ohne ein Primitiver zu sein, und das war der eigentliche Grund seiner Tragödie.»[4]

Landscape with Figures ist nur eines von Eilshemius' zahlreichen Gemälden mit nackten Nymphen in idyllischer Natur, wo meist ein Wasserfall im Hintergrund plätschert. Hier in diesem Gemälde gibt es sogar zwei Wasserfälle. Während die Najade links im Wasser steht und entspannt ihre Haare pflegt, liegt diejenige rechts steif und unnatürlich auf einem grossen Findling im Bach und hat – wie Duchamps Liegende in *Étant donnés* – ihr linkes Bein angewinkelt und streckt den linken

Arm demonstrativ in die Höhe. Aber: Sie sucht unmissverständlich den Kontakt zum Betrachter!

Anmerkungen:

[1] Siehe Michael R. Taylor «Jeff Wall's *The Destroyed Room* and Marcel Duchamp's *Étant donnés*», in: Hans de Wolf (Hrsg.), *Jeff Wall. The Crooked Path,* Brussels: Palais des Beaux Arts, 2011, S. 46–47, und in dessen Einführung in diesem Band, S. 51–63.

[2] Siehe Stefan Banz «Introduction» und «Paysage fautif. Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall», in: Stefan Banz (Hrsg.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, JRP|Ringier, Zürich 2010, S. 9–13 und 26– 57.

[3] *La Caricature* war zudem bekannt, weil Charles Philipon 1832 wegen Majestätsbeleidigung vor Gericht gestellt und zu einer Gefängnisstrafe von mehreren Monaten verurteilt wurde. In *La Caricature* war eine Zeichnung abgebildet, die König Louis-Philippe als Maurer zeigt, der in der 'Rue du 29 juillet' Wandinschriften überputzt. Daraufhin verfremdete er in drei weiteren Strichzeichnungen eine Porträtskizze des Monarchen so stark, dass auf dem letzten Blatt eine stilisierte Birne zu sehen war. Weil das französische Wort *poire* für Birne jedoch auch 'Dummkopf' oder 'Hohlkopf' heissen kann, lag damit eine weitere Verspottung und Beleidigung Louis-Philippes vor. Diese sogenannten 'Birnenkarikaturen' wurden in der Folge in Frankreich sehr populär, weil die Zeichner wegen der Darstellung einer Birne nicht belangt werden konnten und jeder Betrachter sofort wusste, dass damit der König gemeint war. Fazit: Die französische Regierung verschärfte zunächst die Pressegesetze und verbot schliesslich die Karikaturen 1835.

[4] Marcel Duchamp, *Louis Eilshemius, 1864–1941. Painter, Writer, Poet, Musician,* 1943, in: Michel Sanouillet, *Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp,* Le Terrain vague, Paris 1959, S. 127. Übersetzung: Stefan Banz.

Publiziert, in: *Jeff Wall: Marcel Duchamp: Étant donnés,* KMD–Kunsthalle Marcel Duchamp, Cully/Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013, S. 90–97.