Sentimentalität

Sentimentalität kommt vom französischen *le sentiment* Gefühl, Stimmung und ist laut Wikipedia eine vorübergehende oder auch andauernde Gemütsverfassung, die durch Rührung gekennzeichnet ist. Sie nimmt ihren äusseren Anlass zum Vorwand, um sich dann in sich selbst hineinzusteigern; also ein Schwelgen in meist wohligen, sehnsüchtigen, romantischen und leidenschaftlichen Gefühlen, aber auch Melancholie. Sentimentalität ist somit eine Form der emotionalen Selbststimulation ohne Handlungsantrieb.[1]

Sentimental wird, wenn wir im Netz nach Synonymen suchen, einerseits mit ausdrucksvoll, altruistisch, anteilnehmend, berührt, beseelt, einfühlsam, empfindsam, entgegenkommend, feinfühlig, feinsinnig, gefühlvoll, gemütsreich, herzlich, innig, melancholisch, mitfühlend, romantisch, rücksichtsvoll, seelenvoll, sinnenhaft, sensibel, stimmig, teilnahmsvoll, verinnerlicht, warm, wehmütig, weich und zart umschrieben [2], andererseits aber auch mit empfindlich, empfindsam, emotional, erbarmungsvoll, gefühlsduselig, gefühlsselig, mimosenhaft, kitschig, larmoyant, leicht zu kränken, mitleidig, rührselig, schmalzig, schwärmerisch, süsslich, tränenselig, überempfindlich, überspannt, verletzlich, verwundbar, wehleidig, zart besaitet und zimperlich.[3]

Die Meinungsmacher der bildenden Kunst mögen deshalb keine sentimentalen Künstler. Sie glauben, dass sie ihre Gefühle in ihren Werken zu direkt, zu ungebrochen und zu affirmativ zum Ausdruck bringen. Wenn wir *sentimental* aber nicht unter diesen einseitigen Gesichtspunkten betrachten, dann entwickelt der Begriff eine ungewöhnliche Kraft. Für mich verbindet ein sentimentaler Künstler intensive Gefühlszustände kongenial mit präzisen zerebralen Konzepten und berührt den interessierten Rezipienten dadurch unmittelbarer und nachhaltiger. Deshalb bezeichne ich meine Arbeit als *sentimental*. Ich möchte Ihnen dies anhand einiger meiner Werke näher erläutern.

1
Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Sentimentalit%C3%A4t (28. April 2014).

2
Wikipedia, http://synonyme.woxikon.de/synonyme/sentimental.php (28. April 2014).

3
Ebenda.

4
Stefan Banz, Give me a Leonard Cohen Afterworld, Cantz Verlag, Ostfildern 1995, nicht paginiert.

Give Me A Leonard Cohen Afterworld

Meine ersten fotografischen Arbeiten entstanden Ende der 80er Jahre. Es sind alltägliche Aufnahmen von meiner Familie oder Landschaften, in denen sich Zufall und Scharfsicht verbinden und das verborgene Mysterium der Wirklichkeit in seiner seltsamen Vieldeutigkeit sichtbar wird.
Sie zeigen sich in einer Hülle suggestiver Schönheit, provozieren Gefühle des Fremdseins, der Melancholie, der Absurdität und machen gleichzeitig unmissverständlich klar, wie unerbittlich der Schein trügt.[4] Alle diese Bilder entstanden noch vor der digitalen Wende und wurden mit einer kleinen Yashica T4 Pocketkamera aufgenommen. Für die Präsentation in Ausstellungen vergrösserte ich sie als C-Prints meist auf das Format von 150 × 225 cm, um eine unmittelbar physische Beziehung zwischen Werk und Betrachter herzustellen und gleichzeitig zu verdeutlichen, dass es in diesen Werken tatsächlich nicht um die Wirklichkeit der Wirklichkeit geht, sondern um die metaphorische Vieldeutigkeit des Sichtbaren. Ich gebe Ihnen ein Beispiel:

Meine Tochter steht in einem Planschbecken und spielt mit ihrer Lieblingspuppe. Plötzlich fällt ihr die Puppe aus der Hand ins Bassin, füllt sich mit Wasser und geht unter. Meine Tochter aber reagiert spontan, hebt die Puppe wieder auf und trennt ihr sogleich den Kopf vom Rumpf, damit das Wasser wieder ausfliessen kann. Und während dieses Ereignisses drücke ich dreimal auf den Auslöser meiner Kamera: Auf dem ersten Foto sehen wir, wie sie den Kopf vom Rumpf der Puppe trennt, auf dem zweiten, wie sie das Wasser aus dem Körper fliessen lässt und auf dem dritten, wie sie den Kopf entleert. Diese drei Fotografien sind nun gemeinsam in einer Ausstellung zu sehen, und plötzlich interpretieren die Besucher das Wasser als Metapher für Blut und die kindliche Entwässerungsaktion der Puppe als rücksichtslosen und blutrünstigen Akt von Gewalt. Was ist geschehen? Drei Fotografien, die innerhalb eines kurzen Augenblicks von dreimal einer 1/125-Sekunde ein Stück Leben festhalten, provozieren ein unerwartetes und folgenschweres Missverständnis. Denn die Fotografie hat nicht nur keinen Raum, sondern auch keine Zeit, sie ist ein Jetzt. Es gibt kein Davor und kein Danach.
Das Leben aber ereignet sich in Raum und Zeit.

Stefan Banz

Wie kein anderes Medium begünstigt und forciert Fotografie deshalb unsere Fantasie. Schnappschussfotografie ist ein wenig so, als ob wir ein Wort aus einem Text ausschneiden würden. Wählen wir ein «Ist», ein «Hat», ein «Das» oder ein «Wo», dann bewegen wir uns in einem derart offenen und unverbindlichen Gedankenraum, dass wir vielleicht nicht weiter über ihren Sinn nachdenken möchten und sie auf die Seite legen. Wählen wir aber ein Wort wie «Landschaft», «Gebüsch» oder «Licht», dann erhält unser Hang zur Spekulation ideale Nahrung, und tausend Geschichten beginnen sich in unserem Kopf zu formen. Dennoch würden wir nicht glauben, dass diese Wörter etwas Substanzielles über den tatsächlichen Inhalt des Texts, aus dem wir sie extrahierten, aussagen könnten. Ein Wort kann also genauso wenig den Inhalt eines Texts wiedergeben, wie die Fotografie – als Ausschnitt der Wirklichkeit – ein tatsächliches Ereignis in seiner Essenz festzuhalten vermag. Fotografie ist aus diesem Grunde das vielleicht abstrakteste Medium, das existiert, weil es nichts mit dem Ereignis des Lebens, nichts mit gelebter Wirklichkeit zu tun hat. Einzig wir, die Betrachter und Rezipienten, bestimmen, welche Form von Leben wir der Fotografie einhauchen – im Unterschied etwa zu Malerei, Bildhauerei, Schriftstellerei, Installation, Performance oder Video, wo der Künstler das «Davor» und «Danach» stets durch Komposition, Gestaltung, Erfindung oder Verfremdung impliziert.[5]

Meine Kinder, die meine fotografische Aufmerksamkeit als ein Spiel betrachteten, gewöhnten sich sehr schnell an die Omnipräsenz meiner kleinen Pocketkamera, und so haben sie schon bald auch versucht, jeweils den genauen Moment des Abdrückens zu erahnen, um bewusst zu posieren und das Bild ihrerseits zu beeinflussen. Das Spontane, aber auch das Latente und Mehrdeutige der Fotografien waren dadurch plötzlich gefährdet, und ich entschied Ende der 90er Jahre, diese fotografische Arbeit ad acta zu legen.

5
Stefan Banz, Marcel Duchamp: Pharmacie, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2013, S. 36–39.

Der Anbau des Museums

1989 gründeten Erwin Hofstetter, Bruno Müller-Meyer, Stephan Wittmer und ich die Kunsthalle Luzern als Alternative zur etablierten Kunstpolitik des Kunstmuseums Luzern. Mit minimalen finanziellen Mitteln organisierten wir Ausstellungen mit internationalem Anspruch. Als künstlerischer Leiter dieser Institution realisierte ich 1992 meine bis dato vielleicht wichtigste künstlerische und kuratorische Arbeit, die Ausstellung *Der Anbau des Museums*. Ausgangspunkt waren so grundsätzliche Fragen wie: Was ist ein Kunstwerk und welches sind seine Ingredienzien und Kriterien? Muss ein Kunstwerk, damit es tatsächlich eines ist, von einem klassisch definierten Künstler gemacht sein oder kann auch jemand ein Kunstwerk herstellen, der sich nicht als Künstler definiert? Und welche Werke überleben eigentlich in der Sammlung eines Museums und welche nicht? Denn wir sind als Künstler immer wieder geneigt zu glauben, dass, wenn ein Museum ein Werk erwirbt, wir damit nicht nur in den allgemeinen Kanon der Kunst Einlass finden, sondern dass dies ebenso ein erster Schritt gegen das so unsäglich beunruhigende Vergessenwerden bedeutet. Aber gleichzeitig wissen wir auch, dass die Depots der Museen so masslos überfüllt sind, dass nur ein Bruchteil der aufbewahrten Werke jemals das Licht der Welt erblicken. Die meisten verstauben unentdeckt und ungesehen in den Regalen und Abstellkammern dieser Institutionen.

Die Ausstellung *Der Anbau des Museums* sollte für diese Problematik eine begeh- und erlebbare Metapher sein. Ich lud deshalb – meinen oben genannten Fragen folgend – Persönlichkeiten ein, die sich international, national oder regional und auf unterschiedliche Weise im Kontext der Kunst einen Namen gemacht hatten: Den grossen französischen Philosoph Jacques Derrida (1930–2004), den Erfinder des Berufs des freien Ausstellungsmachers Harald Szeemann (1933–2005), den in der Schweiz der 70er Jahre einflussreichen Kunsttheoretiker Theo Kneubühler und Wada Jossen, einen Gärtner, der sich in den 80er Jahren in Luzern als Maler einen Namen gemacht hatte. Gemeinsam realisierten wir eine Ausstellung als künstlerische Arbeit, ohne dass sich die Eingeladenen gleichzeitig als Künstler verstanden, und ich, der sich selbst als Künstler sah,

übernahm die Rolle des Konzeptgebers und Kurators. Die Frage nach dem Kunstwerk aber hatte sich überraschenderweise bereits von selbst beantwortet: Das zu Sehende und zu Begehende war durch die Tatsache, dass das Projekt an einem für Kunst definierten Ort stattfand, unmissverständlich ein Kunstwerk, unabhängig davon, ob sich die Autoren explizit als Künstler definierten oder nicht.

Jacques Derrida ging in seinem Beitrag der Frage nach, in welchem Zusammenhang Schrift Bild und Bild Schrift werden kann, und wann sowohl Schrift als auch Bild für den Rezipienten metaphorische und wann vermittelnde Eigenschaften generierten. Er liess dabei auf grosser Höhe und in grossen Lettern das Kürzel «Physis en différance» wie ein Bild an die Wand schreiben, während er rechts davon auf Augenhöhe seinen Text «Passepartout» – die Einführung in sein Buch *La vérité en peinture*, die sich mit der Frage, ob Wahrheit in der Malerei «bloss» eine Zuschreibung ist oder ob sie in der Malerei tatsächlich eingeschrieben ist, beschäftigt – in acht Rahmen fasste und wie eine Bildunterschrift an die Wand hängte.

Der Kern von Derridas Philosophie bildet seine Wortschöpfung «différance» – Differenz mit a geschrieben. Er nannte sie nicht mehr Begriff, sondern Bündel und sie bedeutete für ihn eine Art Magnet, der unterschiedlichste Bedeutungen zusammenzieht, auflädt und wieder zerstreut. Mit anderen Worten, genau diese kleine orthografische Verschiebung im Wort verändert alles, denn wir können das a nur sehen, aber nicht hören. Es ist optisch, aber nicht phonetisch erkennbar. Und in diesem Sinne meint «différance» nicht nur den Unterschied, sondern auch die Verzögerung, den Umweg, die Zeit, das Unvorhergesehene, das Unkonventionelle, das Kreative, das Offene, das Interaktive. Und je mehr wir uns darin vertiefen, umso erkenntnisreicher, aber auch geheimnisvoller wird die Wahrnehmung. Marcel Duchamp stellte bereits 1916 ein Werk mit dem Titel *À bruit secret* (Mit geheimem Geräusch) her, das er mit folgenden Worten beschrieb: Das Objekt besteht *«aus einem Schnurknäuel zwischen zwei Messingplatten, die mit vier langen Schrauben zusammengehalten sind. Ins Innere des Knäuels hat Walter Arensberg insgeheim ein kleines Objekt hinzugefügt, das beim Schütteln ein Geräusch macht. Und bis auf den heutigen Tag weiss ich nicht, was es ist, noch weiss es sonst jemand, stelle ich mir vor. Auf die Messingplatte schrieb ich drei kurze Sätze, bei denen gelegentlich Buchstaben fehlen, so wie bei einer Neonschrift das Wort unleserlich wird, wenn ein Buchstabe nicht aufleuchtet.»*[6]

In Duchamps Objekt zeigt sich sehr schön, dass im Grunde das, was wichtig ist, zwar anwesend, aber unsichtbar ist. Ganz im Sinne von Derridas Philosophie der *différance*, wo wir das im Wort anwesende a zwar lesen, aber nicht hören können, sehen wir bei *À bruit secret* umgekehrt das anwesende Objekt, welches das geheime Geräusch erzeugt, nicht – wir hören es nur. Und wir hören es nur dann, wenn wir uns als Betrachter aktiv einmischen, indem wir es anfassen, in die Hand nehmen und schütteln. *À bruit secret* ist ein modifiziertes Ready-made, dem Duchamp durch Walter Arensbergs «geheimnisvolle» Intervention die Benjamin'sche Aura zurückgegeben hat. Duchamps und Derridas Beispiele machen deutlich, dass Werke nur dann unmittelbare Wirkung zeitigen, wenn wir als Betrachter bereit sind, über das Lesen hinaus auch zu sehen, zu hören und zu berühren.[7] Und damit sind wir wiederum bei der Beteiligung des Betrachters am Werk.

Harald Szeemann thematisierte mit zwei minimalen Interventionen seine tägliche Arbeit im Kontext der Kunst. Er liess zwei riesige Stempel mit je einem Satz produzieren, um sie – einmal unsichtbar und einmal sichtbar – im Ausstellungsraum abzudrucken. Der erste Satz hiess «Gedanken ohne Humus sind Blumen ohne Farbe», den wir auf den Kunsthallen-Boden stempeln mussten, bevor der Humus des Gartens, den wir mit Wada Jossens Hilfe anlegten, alles überdeckte. Seinen zweiten Satz «Besser sehen durch Agentur für geistige Gastarbeit» dagegen mussten wir auf die Fenster – das Hymen zwischen Innen und Aussen – applizieren. Er war Szeemanns damals weltweit bekannter Slogan für seine Tätigkeit als freier Ausstellungsmacher.

Im Ausstellungsraum selbst legten wir anschliessend einen Schrebergarten an, den Wada Jossen während der Ausstellung zweimal die Woche pflegte. Die Pflanzen aber wurden nicht nach den üblichen Kriterien gegenseitiger Verträglichkeit angelegt, sondern im Gegenteil so, dass sie einander bekämpften. Der Betrachter konnte somit bei mehrmaligem Besuch genau beobachten, wie sich die

6
«À bruit secret» (Mit geheimem Geräusch), in: Marcel Duchamp, Duchampagne brut, Hamburg 1998, S. 51–52. Siehe auch Stefan Banz, Aldo Walker: Logotyp, a. a. O., S. 56–58.

7
Stefan Banz, «Geschmack und Erregung: Duchamps Broyeuses de chocolat und Ready-mades», in: Caroline Bachmann, Stefan Banz, Ralf Beil (Hrsg.), La broyeuse de chocolat. Kunsthalle Marcel Duchamp at Mathildenhöhe Darmstadt, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2013, S. 52–54.

Pflanzen im Garten entwickelten und wie quasi nur die Stärksten überlebten, während die Schwächeren verkümmerten. Aber weil die Natur – mit der Kunst vergleichbar – oft nicht nach formal-logischen und linearen Kriterien reagiert, gab es auch ungewöhnliche Überraschungen. Ein Baum zum Beispiel, der uns von der Stadtgärtnerei Luzern nur deshalb geschenkt wurde, weil die Verantwortlichen glaubten, er sei ohnehin schon tot, begann in der Ausstellung nach ungefähr einem Monat wieder prächtig zu blühen. Der Baum wurde nach der Ausstellung in den Garten eines Einfamilienhauses verpflanzt, wo er in der Zwischenzeit zu monumentaler Grösse herangewachsen ist.

Theo Kneubühler schliesslich stellte einen Paravent in den Schrebergarten der Ausstellung. Dort applizierte er als eine Art Mind-Map die unergründlichen Wege eines Wurms. Würmer lockern in der Natur unermüdlich den Humus auf und schaffen damit die notwendige Grundlage für die Sauerstoff-Versorgung beim Wachstumsprozess der Pflanzen. Kneubühlers verschlungenes Wurmlabyrinth wucherte auf den Wänden des Paravants wie eine abstrakte Schrift, die plötzlich Bild wird und trotzdem eine kryptische Linie bleibt. Wir übersehen gerade in der Kunst oft die Wege kleiner Würmer, ohne die es kein Gedeihen und keine künstlerische Entwicklung gäbe.

Die Ausstellung *Der Anbau des Museums* 1992 war mein persönliches künstlerisches Manifest. Sie machte deutlich, dass mich nicht nur das Werk eines Künstlers interessierte, sondern auch der Kontext als Ganzes, der Kunst erst lebendig macht. Mit anderen Worten, erst wenn alle Aspekte, welche die Kunst betreffen, zusammenfinden – das Werk, die Präsentation, die Reflexion, die Vermittlung – dann entsteht Kunst. Meine weitere Zukunft war in diesem Sinne vorgezeichnet: Ich wollte nicht nur Künstler sein, sondern auch Kurator, Rezipient, Theoretiker und Berater, um sich dem Phänomen Kunst aus unterschiedlichen Perspektiven zu nähern. Das war nicht immer leicht, denn das Missverständnis war in gewisser Weise vorprogrammiert.

Fast hätte ich vergessen zu erwähnen, dass die Pflanzen in der Ausstellung auch einen spezifischen Duft entwickelten. Und beim Gehen auf den angelegten Wegen im Garten hörte man die selbst erzeugten Geräusche. Selbst Insekten hatten sich in die Ausstellung eingenistet und produzierten ein seltsames Summen und Rascheln. Mit *Der Anbau des Museums* entstand zweifellos ein Werk, das sämtliche Sinnesorgane aktivierte. Und wie bereits in den drei Fotografien von Lena im Bassin (Abb. 4a–c) dargelegt, wird der Betrachter auch in dieser raumgreifenden und umfassenden Arbeit quasi als Partner des Kunstwerks gesehen. Dieser Aspekt ist in der Installation *Dive. Give the People What They Want*, die ich Ihnen als nächstes vorstellen möchte, vielleicht noch stärker präsent.

Dive

Dive entstand in einer ersten Version 1993 in der Galerie Achim Kubinski in New York, in einer zweiten Version 1995 in einem sogenannten Sponsored Both an der Kunstmesse in Köln, in einer dritten Version im gleichen Jahr im Kunstmuseum Luzern und schliesslich in der gelungendsten Form 1996 im Offenen Kulturhaus Linz, in welcher ich den grossen Ausstellungsraum knöcheltief unter Wasser setzte. Das Museum hatte mich 2011 eingeladen, die Arbeit im gleichen Saal noch einmal zu wiederholen.Am Eingang des Saals sah der Besucher als erstes, wie das stille Wasser zu einem Spiegel wird und den Ausstellungsraum verdoppelt. Sobald er nun aber den Raum betrat, quasi ins Werk einstieg, verschwand die Spiegelung durch die Wellen, die er erzeugte. Das Licht begann sich gleichzeitig flimmernd und immer wieder neu und anders an die Decke und auf die Wände zu werfen. Unter Umständen wurde nun auch sein Spiel- oder Interventionstrieb geweckt und er begann zum Beispiel die Installation als Plantschbecken zu benützen. Die Arbeit zeigte also – von der mysteriösen Illusionierung der Architektur bis hin zur ausgelassenen Spielfreude der Besucher – unterschiedlichste Gesichter und Aspekte. Sehen, Agieren und Beobachten trafen aufeinander oder verschmolzen ineinander. *Dive* schaffte eine Situation, die sowohl auf visueller als auch auf physischer Ebene eine besondere Atmosphäre generierte. Und der Besucher/Betrachter konnte diese Atmosphäre mit seinen Interventionen selbst ins Gegenteil kippen, ohne dabei das Kunstwerk zu zerstören. Er transformierte es und gab ihm eine neue Bedeutung und Präsenz.

Im Unterschied zu den drei weiter oben diskutierten Fotografien, wo der Betrachter die Arbeit bloss in Gedanken – intellektuell – verändert, kam bei *Dive* der physische und haptische Aspekt hinzu und generierte in diesem Sinne eine komplettere Situation im Hinblick auf die Idee eines Gesamtkunstwerks, wo Künstler und Betrachter zu gleichen Teilen an der Realisierung beteiligt sind.

Hitzfeld

In der 1997 in der Galerie Urs Meile in Luzern realisierten Installation *Hitzfeld* waren nun sowohl die Erkenntnisse aus den fotografischen Arbeiten als auch aus *Dive* unmittelbar präsent. Als mein Sohn 1996 neun Jahre alt war, spielte er bei den F-Junioren des F.C. Luzern Fussball. Bald schon stand die Anschaffung und Finanzierung eines neuen Dresses für die Mannschaft im Raum. Ich bot an, dieses Dress zu sponsern, unter der Bedingung, dass auf jedem der dreizehn Leibchen der Name eines bekannten Künstlers und eines seiner Werke stehen kann. So wurde jedes dieser Leibchen individualisiert. Auf dem Fussballplatz wiederum provozierten die Kinder durch die permanente Bewegung im Spiel unterschiedlichste Konstellationen möglicher Ausstellungen. Man sah in der Vorstellung zum Beispiel, wie plötzlich ein Gemälde von Francis Bacon mit einem Siebdruck von Andy Warhol kämpfte, während eine Minute später eine Schriftmalerei von Christopher Wool über ein Video von Bruce Nauman stürzte. Mit anderen Worten, in einer Ausstellung gibt es nicht nur die eine geeignete Gegenüberstellung von Werken. Oder vielleicht doch? Vielleicht diejenige, die zu einem Tor führt? Aber selbst Tore können aus ganz unterschiedlichen Konstellationen entstehen.

Die Ausstellung selbst bestand aus einer Umkleidekabine mit dreizehn Leibchen, Hosen und Stulpen und einer Pinnwand mit Fotografien aus den bereits gemeinsam gespielten Partien. Zusätzlich gab es auch drei Monitore, auf welchen die strategischen Fehler in den vorangegangenen Spielen mit dem Trainer analysiert werden konnten.

Othmar Hitzfeld war 1997 Trainer von Borussia Dortmund und gewann in jenem Jahr den Weltpokal. Seine aktive Karriere als Fussballspieler beendete er Jahre zuvor als erfolgreicher Stürmer beim F.C. Luzern. Auf dem gesponserten Leibchen des Torhüters stand «Marcel Duchamp – L.H.O.O.Q.», das französisch mit «ELLE A CHAUDE AU CUL» (sie hat einen heissen Arsch) und englisch mit «LOOK» entziffert werden kann: Schau, der Stürmer trifft – Tor! Während Hitzfeld einer der erfolgreichsten Fussballtrainer war, galt Duchamp in seiner Zeit als einer der besten Schachspieler Frankreichs, der in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens ausschliesslich an seinem grossen Hauptwerk *Étant donnés* arbeitete, wo der Betrachter, wenn er durch zwei Gucklöcher schaut, in eine seltsam deformierte Vulva blickt (Dortmund). Man kann also durchaus – wenn vielleicht auch bloss augenzwinkernd – eine Verbindung zwischen diesen beiden grossen Persönlichkeiten und ihren Werken herstellen. Denn wenn Franzosen «Duchamp» (vom Felde) meinen, können Deutsche unter Umständen «Hitzfeld» (heisses Feld) verstehen. Und auch im Fussball kann es heiss zu- und hergehen. Aus diesem Grunde lief auf einem der Monitore im Umkleideraum ein Video, in welchem mein Sohn «Hitzfeld, Duchamp, Dortmund, Étant donnés» auf die Wand schreibt.

Hitzfeld war eine Reflexion über den Kontext der Kunst, mit den Requisiten des Fussballs visualisiert. Und die Installation zeigte gleichzeitig, wie sämtliche Elemente – auch wenn sie noch so weit auseinanderliegen mögen – über den Beitrag des Betrachters einen gemeinsamen Sinn generieren, weil jede Geste, jedes Bild, jedes Wort im Kontext der Kunst nicht nur sich selbst repräsentiert, sondern gleichzeitig auch eine metaphorische Kraft entwickelt, die sein Umfeld beeinflusst und verändert.

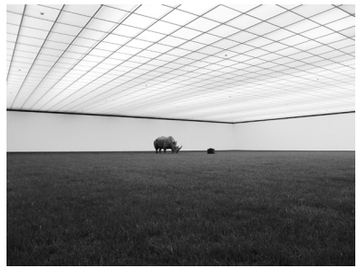
How Many Nights I Prayed For This

Die grosse Installation *How Many Nights I Prayed For This*, die 1998 in der von Bice Curiger kuratierten Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer* im Kunsthaus Zürich zu sehen war, thematisierte die Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter als ein gefährliches Abenteuer. Fünf je 300 x 150 x 150 cm grosse und nach vorne hin offene Glaskuben mit Turngeräten standen im grossen Baselitzsaal. Die Frage der Benützbarkeit stand quasi physisch im Raum und provozierte den Betrachter. Da die Geräte aber direkt am Glas der Kuben montiert waren, hätte eine tatsächliche Benützung der Geräte gefährlich sein können. Durch die Transparenz dieser gleichzeitig fragilen und robusten Installation war sie auch – mit dem gefluteten Ausstellungsraum vergleichbar – eine Metapher für das Sehen und Übersehen von Dingen. Zwei Jahre später war die Arbeit im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich in einem neutralen Raum ausgestellt. Die Gefährlichkeit ihrer Benützbarkeit und ihre Ambivalenz zwischen Präsenz und Transparenz waren dadurch noch stärker präsent, während die Ironie gleichzeitig etwas in den Hintergrund rückte.

The Muhammad Ali's

Die Installation *The Muhammad Ali's* 2001 im Kunstmuseum Luzern ausgestellt, visualisierte die für mich wichtige – nach-avantgardistische – Frage, ob es möglich sein könnte, aus einer Kopie wieder ein Original herzustellen?

Seit 1998 fragte ich Menschen, die mir im Kontext der Kunst begegneten, ob sie mir ihr persönliches Bild von Muhammad Ali vorspielen könnten. Es sollte eine einfache und spontane Geste sein, die ich dann fotografisch ebenso spontan festhielt. Ich machte eine Fotografie, weil sie seinerseits eine potentielle Vervielfältigung impliziert und das Original damit zu einer Kopie machen kann. Die vermeintliche Originalität von Konzept und Realisation spielte sich also ganz im Raum des Nachahmens und Kopierens ab. Was nun aber überraschenderweise passierte, war, dass beim Imitieren einer Ali'schen Geste plötzlich unmissverständlich die Persönlichkeit des Akteurs selbst sichtbar wurde.

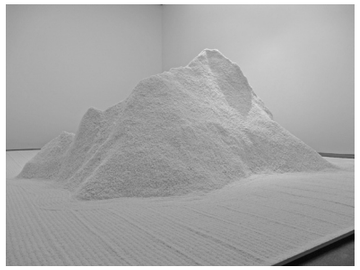


Die Installation im Kunstmuseum Luzern bestand aus einem boxring-grossen Raum, in welchem insgesamt 104 Fotografien aufhängt waren. Betrat nun der Betrachter dieses relativ enge Geviert, fand er sich «physisch» mit all diesen Menschen konfrontiert, die allem Anschein nach alle gegen ihn und sein Eindringen boxten. Die Arbeit war sowohl komisch als auch beengend und unangenehm und schwenkte permanent zwischen Augenzwinkern und Nachdenklichkeit hin und her.

Study For A Painting Of A Lonely Heart

Die monumentale, 1300m^2 grosse Installation *Study for a Painting of a Lonely Heart*, die ich 2004 für den Württembergischen Kunstverein konzipierte, transformierte verschiedene Aspekte meiner bisherigen Arbeit ins Monumentale. Ausgangspunkt war die Idee, die Wiese vor dem Kunstverein in den Ausstellungsraum zu bringen, mit anderen Worten, seinen Boden mit Humus zu überdecken und einen natürlichen Rasen anzulegen. Auf die Rasenfläche stellte ich den Abguss eines echten Nashorns und einen Monitor, in welchem meine Videoarbeit *Door to Door* (1997) zu sehen war: Auf einem echten Rasen in künstlicher Umgebung stand also das «Abbild» eines Nashorns, das sich das «Abbild» einer häuslichen Gewaltszene anschaute.

Es ist allgemein bekannt, dass Nashörner schlecht sehen. Sie nehmen grundsätzlich nur Bewegungen wahr. Wenn nun also ein Besucher im Raum auf dem Rasen herumschlenderte, hätte er vom Nashorn, wäre es ein echtes gewesen, angegriffen werden können. Die Gefährlichkeit des Spiels zwischen Kunstobjekt und Betrachter stand also auch hier zur Debatte, allerdings in einem paradoxen, realitätsverschobenen Sinne. Das aggressive, aber nahezu blinde Tier, das hier als Metapher und Denkmal auf dem Rasen steht, schaute sich also auf dem Monitor ein Video an, in welchem der Künstler (der Autor der Arbeit) vom Nachbar verprügelt wird. Der Betrachter mag sich dabei zusätzlich die Frage stellen, ob das im Film Gezeigte tatsächlich echt oder «bloss» gespielt und inszeniert ist. Der Titel der Installation wiederum verweist auf den sentimentalen Künstler, der gemäss meiner Definition versucht, Emotion und Reflexion so intensiv und selbstverständlich wie möglich zu verbinden.

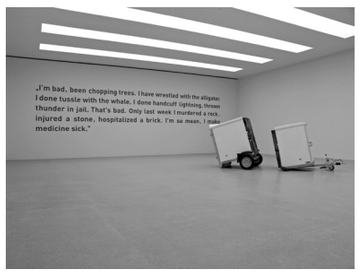


La Dent Blanche

Die Installation *La dent blanche*, eine freie Interpretation eines japanischen Gartens und 2005 im Kunstmuseum Luzern realisiert, visualisiert die Idee, aus einer Nachbildung ein neues, autonomes Werk zu machen. Anstelle eines Felsbrockens in einem minutiös gerächten Sandkasten, steht das Modell eines realen Berges aus Reis inmitten einer mit Reis übersäten und sorgfältig gerechten Ausstellungsfläche.

Auf meinen beiden Japanreisen 2002 und 2003 sah ich die schönsten japanischen Gärten, deren meditative und mysteriöse Ausstrahlung mich faszinierten. Japan ist einer der weltweit grössten Reisproduzenten, aufgrund seines ausgeprägt kapitalistischen Systems aber ist sein Anbau auch zu einem ernsthaften Problem geworden, weil 2005 der Import aus dem Ausland billiger war als der Ankauf der eigenen Produktion. Die Japaner bildeten damals auch noch immer die grösste Touristengruppe, die Luzern (und sein Kunstmuseum) besuchten. Der im Wallis stehende Berg La dent blanche ist einer der höchsten und schönsten Berge der Schweiz, für den japanischen Besucher jedoch uninteressant, weil er im Unterschied zum Matterhorn oder zu Eiger, Mönch und Jungfrau nicht in den Kanon der grossen Schweizer Touristen-Berge Eingang gefunden hat. All diese Komponenten haben sich in der gleichnamigen raumgreifenden Installation metaphorisch zu einem Konglomerat verdichtet.

Laugh. I Nearly Died



In der Arbeit *Laugh. I nearly died* bilden Konstruktion, Destruktion und Dekonstruktion den Ausgangspunkt. Wenn wir als Künstler im Kunstmarkt nicht erfolgreich sind, stapeln sich nach einigen Jahren zwangsläufig die Werke in unserem Lager, und wir beginnen uns die Frage zu stellen, was wir mit all diesen Relikten machen sollen. Sie nehmen nicht nur Platz weg, sondern ihr Aufbewahren kostet auch Geld. Das brachte mich auf die Idee, durch die Zerstörung meiner Werke eine neue Arbeit zu schaffen. So entstand *Laugh. I nearly died* 2005 für den grossen Oberlichtsaal des Museums Centre Pasquart in Biel. Die Skulptur besteht aus einem fabrikneuen Anhänger, den ich mit Werken aus meinem Depot auffüllte. Dann beauftragte ich einen Zimmermann, mir den gefüllten Caravan in der Mitte mit einer Kettensäge zu durchtrennen. Dadurch wurden sämtliche Arbeiten im Anhänger zerstört, gleichzeitig aber entstand – durch Gewaltanwendung oder Zerstörung – ein neues Kunstwerk, das sich heute in der Sammlung des Museums befindet.

Bereits ein Jahr vor der Ausstellung im Museum Centrepasquart begann ich mit Caroline Bachmann zusammenzuarbeiten. Zuerst wollten wir gemeinsam zehn bis fünfzehn grossformatige Gemälde realisieren. Daraus ist schliesslich eine langjährige Zusammenarbeit geworden, die nun am 16. Mai 2014 mit der Eröffnung der Ausstellung *Un éléphant, ça trompe énormément* im sic! Elephanthouse in Luzern zu Ende geht. Caroline wird sich in Zukunft ganz auf die Malerei konzentrieren, während ich weiterhin konzeptuell und in verschiedenen Medien arbeiten werde.

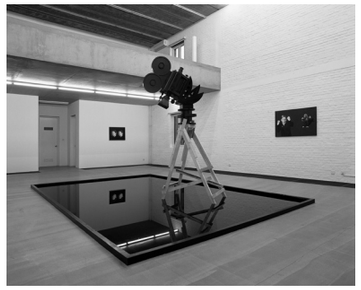
Die beiden ersten gemeinsamen Installationen – *Narziss und Echo* – entstanden 2006 für die Ausstellung *Ting Bu Dong* in der Galerie Urs Meile in Peking. Sie beschäftigten sich mit Realitätsverschiebung und Interaktion. Um unsere Motivation besser zu verstehen, möchte ich zuerst kurz eine kleine Abschweifung machen.

Dennis Hopper's The Last Movie

Dennis Hopper hat in seinem Film *The Last Movie* (1971) die Bedeutung von Realitätsverschiebung und Interaktion für unser Wahrnehmungsvermögen auf besonders eindrückliche Art und Weise sichtbar gemacht. Eine katholische Prozession mit einer Statue von Jesus Christus, die in einem Dorf in den peruanischen Bergen aus der Kirche getragen wird, vermischt sich mit der Herstellung eines aktionsreichen Hollywood-Western unter der Regie von Samuel Fuller im gleichen Dorf. Die Prozession wird von den Gläubigen mit grossem Ernst begangen, obwohl Jesus Christus *bloss symbolisch* in Form einer tragbaren Statue präsent ist. Die Szenen, die für den Film gedreht werden, sind gleichsam sehr spektakulär: Es werden mittels Stuntmen massenhaft Schlägereien und Schiessereien auf Häusern und Pferden inszeniert. Die Szenen wirken übertrieben gespielt und nur wenig glaubwürdig. Nach Beendigung der Dreharbeiten kehrt das Filmteam mit

Ausnahme eines Stuntman (Dennis Hopper) nach Hollywood zurück. Die Einheimischen, welche die Aufnahmen mit grossem Interesse verfolgt haben, bauen nun aus Holz eine Kamera- und eine Mikrofonattrappe, die sie in gewissem Sinne wie die Statue von Jesus behandeln. Inspiriert von den beobachteten Dreharbeiten des Filteams, beginnen sie nun selbst einen Film zu drehen. Im Unterschied zur Hollywoodcrew aber täuschen sie ihre Handlungen nicht vor, sondern inszenieren sie real. Sie verprügeln sich unter den Anweisungen eines selbst ernannten Regisseurs und veranstalten Schiessereien mit scharfer Munition. Als ihnen der Stuntman auf Bitten des Dorfpfarrers klar zu machen versucht, wie gefährlich ihre Vorgehensweise ist und wie einfach sie Gewalt im Grunde vortäuschen könnten, verwandelt sich die anfängliche Verehrung für ihn in Wut und Aggression: er wird zusammengeschlagen, fortgejagt und am Ende sogar angeschossen.

Im Film wird nicht eindeutig klar, ob die Peruaner die Dreharbeiten tatsächlich falsch verstanden haben und sie als eine neue genuine Form der Mutprobe oder des Kampfes interpretierten – denn die religiöse Prozession der katholischen Kirche im Dorf ist ja auch nicht inszeniert, sondern ernst gemeint, obwohl Jesus bloss eine Statue ist – oder ob sie sie mit Absicht missverstanden, um ein neues Ritual zu etablieren, in welchem sie auf legitime Weise Gewalt ausüben können. Ersteres würde darauf hinweisen, dass jede Ausdrucks- und Verhaltensform, jede Sprache, wenn sie neu in eine Kultur einbricht, zuerst erlernt werden muss, damit sie verstanden werden kann. Wenn diese Peruaner aus den Bergen also tatsächlich nicht begreifen, was eine Filminszenierung bedeutet, dann verstehen sie auch die Funktion nicht, welche die Kamera und Mikrofone haben: Alles, was passiert, sind abstrakte Ereignisse, die individuell aus dem persönlichen Fundus ihres Wissens heraus interpretiert werden müssen. Bei genauerem Nachdenken werden wir allerdings den Verdacht nicht los, dass die Peruaner die Funktion und den Sinn der Dreharbeiten eher bewusst nicht verstehen wollen, weil sie die Absicht verfolgen, reale Gewalt durch eine neue, rituell-religiöse Form zu legitimieren. Die Verkürzung und die Umkehrung der Realitäten wäre dann nicht zufällig, sondern ein perfides Mittel zum Zweck.



Narziss und Echo

Narziss verknüpfte Erkenntnisse aus *Dive* und *Study for a Painting of a Lonely Heart* mit Hoppers Vorstellung von Realität und Simulation. Wir bauten Stanley Kubricks Kamera bei den Dreharbeiten zu *Dr. Strangelove* aus Holz nach und stellten sie in ein schwarzes, mit Wasser gefülltes Bassin, wo sie sich im Sinne von Caravaggios berühmtem Gemälde *Narcissuss* (1597–1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom) fortwährend selbst fokussierte und filmte. Der Betrachter wiederum sah nun nicht nur diese funktionsuntüchtige Kamera auf einem Holzgestell montiert, sondern zusätzlich auch sein Spiegelbild als Reflexion im Wasser. Er sah demnach eine doppelte Realitätsverschiebung, die, aus einer anderen Perspektive betrachtet, kurioserweise wiederum eine Realität ersten Grades darstellte.

Die Installation *Echo* war tatsächlich ein Echo auf *Narziss*. Ein 240 x 240 x 240 cm hoher, mit Wasser gefüllter, schwarzer Kubus, an dessen Wänden Leitern aus Metall montiert waren, stand solitär in einem weiteren Raum. Während *Echo* für den passiven Besucher «lediglich» ein dunkles hermetisches Gebilde darstellte, das Licht absorbierte, wurde es für den aktiven Betrachter, der die Leiter hochkletterte und im randhohen Wasser sein eigenes, gespiegeltes Konterfei sah, ein Instrument der Selbstbespiegelung.

Golden Slumbers

Das Thema *Original und Kopie*, das mich spätestens seit den *Muhammad Ali's* beschäftigte, rückte nun wieder stärker in den Vordergrund. Caroline und ich entschieden uns deshalb, das Thema auch malerisch noch einmal neu anzugehen, denn die Frage, unter welchen Voraussetzungen aus einer Kopie – einer Coverversion – ein Original entstehen könnte, war unserer Meinung nach nicht ausgereizt. Und so beschlossen wir Marcel Duchamps Diorama *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage…* (1946–1966, Philadelphia Museum of Art, Geschenk der Cassandra Foundation) unter dem Titel *Golden Slumbers* in Öl auf Leinwand zu malen.[9]

9
Stefan Banz, Marcel Duchamp: 1° la chute d'eau, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2011, S. 117. Ich habe meinen zitierten Text für den Vortrag modifiziert.

Étant donnés schien für unsere Fragestellung ein ausgezeichneter Ausgangspunkt zu sein, weil es ein dreidimensionales Werk, eine Installation ist. Die meisten Kunstinteressierten kennen es nur als Abbildung, weil es aufgrund seiner Fragilität nicht reisen kann. 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 wirklich 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) 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.[10]

10
«Gerichtsurteil, Duchamp, Beuys …, Caroline Bachmann und Stefan Banz zu Fragen von Barbara Strieder», in: Caroline Bachmann, Stefan Banz, Das Schweigen der Junggesellen, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2014, S. 15. Ich habe meinen zitierten Text für den Vortrag modifiziert.

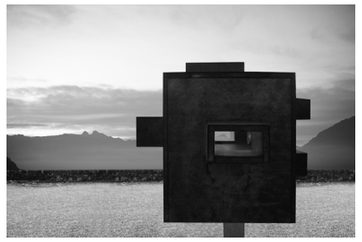
Kmd – Kunsthalle Marcel Duchamp

Nachdem wir *Golden Slumbers* fertiggestellt hatten, wollte ich noch mehr über die Entstehung von *Étant donnés* erfahren. Ich begann zusätzliche Recherchen zu machen, um seinem Mysterium besser auf die Spur zu kommen. Gleich bei der ersten einführenden Lektüre – *Marcel Duchamp. A Biography* von Calvin Tomkins – stiess ich im Kapitel «Maria»[11] aber auf einen ungewöhnlichen Hinweis, der mich plötzlich in einem ganz anderen Sinne neugierig machte. Da stand, dass Duchamp den Wasserfall in *Étant donnés* irgendwo in der Schweiz am Genfersee fotografiert habe. Da der Autor aber selbst nie da gewesen war, blieb seine Beschreibung zu ungenau, um damit seinen exakten Ort zu eruieren. Ich habe ihn dennoch – dank der beiden grossen Steinquader im Bachbett, die auf jeder Abbildung deutlich zu erkennen sind und mit etwas Fantasie die Buchstaben D und M für [D]uchamp [M]arcel verkörpern – bei Bellevue, genau auf der Gemeindegrenze zwischen Chexbres und Puidoux gefunden und als den Wasserfall Le Forestay identifiziert.

Sie können sich vorstellen, dass diese Entdeckung ein ausgesprochen euphorisches Gefühl in mir auslöste und mir zudem einen Anflug von *Serendipity* bescherte. Denn bei der Suche nach dem Original in der Kopie bin ich unerwartet auf etwas gestossen, das in der Duchamp-Rezeption bisher noch unbekannt war, für sein letztes grosses Werk aber von initialer Bedeutung gewesen sein musste. Meine Neugierde war also geweckt, und die Frage, warum der Künstler 1946 gerade diesen und nicht einen anderen Wasserfall zum Ausgangspunkt von *Étant donnés* gemacht hatte, begann mich intensiv zu beschäftigen. Daraus entstanden intensive Recherchen, die unerwartet neue erhellende Erkenntnisse für das Verständnis von *Étant donnés* ans Tageslicht brachten, die ich der internationalen Duchamp-Forschung zur Verfügung stellen wollte. Aus diesem Grunde organisierten Caroline und ich 2010 das *internationale Symposium Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*.[13]

11
Calvin Tomkins, Marcel Duchamp. A Biography, New York 1996, S. 358–373.

13
Stefan Banz, Marcel Duchamp: 1° la chute d'eau, a. a. O.



Wie Sie wissen, unterstützen Stiftungen, Kantone oder die Eidgenossenschaft Ihre Projekte nur dann finanziell, wenn Sie sie als juristische Person organisieren. Deshalb mussten wir einen Verein und damit eine Institution gründen: Die KMD – Kunsthalle Marcel Duchamp war geboren. Am Anfang existierte sie nur auf dem Papier. Das gefiel uns aber nicht, und wir überlegten, wie sie aussehen müsste, damit sie auch nach dem Symposium weiterexistieren konnte. Auf alle Fälle mussten wir in der Lage sein können, sie mit unseren eigenen bescheidenen Mitteln zu finanzieren. Es lag also nahe, auch hier eine Idee von Marcel Duchamp – *La boîte-en-valise* (Die Schachtel im Koffer, 1935–1941) – aufzugreifen und neu zu interpretieren. Und so bauten wir das sogenannt 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 bekannten und unbekannten Künstlern wie Ai Weiwei, Maria Taniguchi oder Muntadas und Cildo Meireles zu organisieren. Und so entstand ein zeitgenössisches Museum mit regelmässig wechselnden Ausstellungen. Das wiederum hat uns dazu inspiriert, auch eine Buchreihe zu initiieren und kleinformatige Hardcover-Publikationen – kunstwissenschaftliche Essays, Künstlerbücher und Ausstellungskataloge – herauszugeben. Die KMD 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 KMD ist eine Art Gesamtkunstwerk, das versucht, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Und in diesem Sinne ist sie eine Konkretisierung dessen, was 1992 bereits mit der Ausstellung *Der Anbau des Museums* begonnen hatte. Eine Institution, die sich auch als Gegenstück von Kunstmessen und Biennalen und gigantischen Museumsmolochen versteht, wo es nur noch um Bürokratie und Publikumszahlen geht.
Wir schenken dem Kleinen eine grosse Aufmerksamkeit. Und das tut gleichzeitig auch der eingeladene 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 KMD stehen die Kunst und ihre Auseinandersetzung, die Freundschaft, die Kommunikation und Interaktion und der Respekt an oberster Stelle.[14]

14
«Gerichtsurteil ..., a. a. O., S. 17. Ich habe meinen zitierten Text für den Vortrag modifiziert..

Das Schweigen der Junggesellen

Im Jahre 2011 stiessen wir in Berlin zufällig auf den Skandal um Manfred Tischers Fotografien der berühmten Beuys'schen Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*. Joseph Beuys schrieb diesen Satz im Dezember 1964 mit Schokolade und Braunkreuz-Farbe auf ein grosses weisses Blatt Papier. Obwohl die Aktion in einem Studio des ZDF stattfand und für die Sendung *Die Drehscheibe* entstand, sind keine bewegten Bilder von dem Auftritt des Künstlers erhalten. Lediglich Tischers Fotografien dokumentieren Beuys' Happening. Sie zeigen nicht nur die entstandenen Kunstwerke, sondern auch die Handlungsabläufe der Aktion. Viereinhalb Jahrzehnte später untersagte die Witwe von Beuys dem Museum Schloss Moyland eine öffentliche Präsentation dieser Bilder, da sie Dokumentation und Ausstellung als unerlaubten Eingriff in sein Werk empfand. Das Landesgericht und später das Oberlandesgericht Düsseldorf bestätigten diese Entscheidung durch zwei Instanzen hindurch (und erst 2013 kippte schliesslich das Deutsche Bundesgericht den Entscheid zu Gunsten des Museums um).

Im Sommer 2012 applizierten wir das Urteil in unserer Einzelausstellung *Alive Has No Sound* in vollem Wortlaut an die Wände des Obergeschosses der Galerie Crone in Berlin, um somit auf eine Reihe urheberrechtlicher Fragen aufmerksam zu machen, die zum Teil im krassen Gegensatz zur Freiheit der Kunst stehen: Wann hört die blosse Dokumentation auf? Wann fängt eine journalistische oder künstlerische Herangehensweise an? Wann wird ein Zitat zur Kopie? Wie weit reicht ein Kunstwerk, und wie kann ich es fassen? Im Raum des Urteilsspruchs stellten wir zusätzlich lebensgrosse Metallskulpturen auf, montiert auf fahrbare Untersätze, so dass die eigentlich schwer und massiv wirkenden Objekte plötzlich leicht und beweglich erscheinen. Es sind

dreidimensionale Umsetzungen der *Neun männischen Gussformen* aus Duchamps *La mariée mise a nu par ses célibataires, même* (Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblösst, sogar), besser bekannt unter dem Titel *Das Grosse Glas* (1915–1923, Philadelphia Museum of Art). Die bizarren Figuren, die im *Grossen Glas* verkürzt gesagt einer maschinellen Braut zu Leibe rücken, sind in unserer Installation zu Skulpturen geworden, die an Schachfiguren erinnern und auf einem imaginären Schachbrett hin- und hergezogen werden können. Bei Duchamp sind die Figuren vor allem Zeichen, die für Repräsentanten der Gesellschaft wie Totengräber, Briefbote, Diener oder Gendarm stehen. Jetzt aber werden sie plötzlich im Kontext eines Gerichtsurteils «real» und gleichzeitig auch zu einer Metapher für Individuen, die auch einfach herumgeschubst werden können, wenn sie nicht aufpassen.

Es war also die Copyright-Frage, die uns unmittelbar interessierte. Und wenn Beuys heute noch leben würde und seine öffentliche Aktion morgen hier im Tatort zum ersten Mal aufführen würde, müsste er streng genommen zuerst die Rechtsnachfolger von Marcel Duchamp für den Gebrauch des Namens um Erlaubnis fragen. Darüber hinaus wäre Beuys' Aktion 1964 ohne das Werk und die Berühmtheit von Marcel Duchamp eine ganz andere gewesen. Der damals noch weitgehend unbekannte Beuys hatte Duchamps Namen auch in der Hoffnung benutzt, sich damit in den Kanon der Kunstgeschichte einzuschreiben. Aber Tatsache ist: ohne das Schweigen von Marcel Duchamp keine Beuys-Aktion und ohne Beuys-Aktion keine Tischer-Fotos. Diese unwiderlegbare gegenseitige Bedingtheit vermag keine noch so kreative oder geniale Geste ausser Kraft zu setzen. Denn ohne Beuys-Skandal um die Tischer-Fotos auch keine Installation mit dem Titel *A Commotion* von Caroline Bachmann und Stefan Banz. 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.[15]

15
Ebenda, S.11. Ich habe meinen zitierten Text für den Vortrag modifiziert.

Presence

Zum Abschluss meines kleine Parcours möchte ich noch *Presence* (2012) erwähnen, eine Ausstellung, die das Thema von Original und Kopie nochmals aus einer anderen Perspektive beleuchtet. Ausgangspunkt waren die Überlegungen, dass das Gleiche, das in gewisser Weise eine Wiederholung, eine Kopie oder ein Massenprodukt ist, im Grunde nicht existiert. 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 sogenannt «wahren» Kunstwerk (sofern wir das überhaupt wollen), auf die Spur zu kommen.[16]

Presence war eine Installation in den Räumen der Universität Lausanne, organisiert von Studenten des kunsthistorischen Seminars, die dort einen Ausstellungsraum bespielen, der aus einem grossen, rustikalen Gartenhäuschen, einem Cabanon, besteht. Da es um den Cabanon herum noch viel Platz gab, stellten wir ihm vier weitere, im Stil ähnliche Gartenhäuschen zur Seite. Stilistisch mit dem «Ur-Modell» verwandt, waren sie in Grösse und Form dennoch alle unterschiedlich. Ihr Innenraum war zudem jedes Mal mit einem anderen Licht ausgeleuchtet, das von natürlichem Weiss bis ins tief Gelbliche reichte. Darin stellten wir nun jedes Mal die gleiche Skulptur auf den gleichen Sockel. Die Skulptur war eine dreidimensionale Umsetzung des mysteriösen schwarzen Gegenstands, der sich auf dem Umschlag von Led Zeppelins berühmtem Album «Presence» (1976) in sämtliche Fotos schleicht und dort von den Bürgern unbekümmert in ihren Alltag aufgenommen wird – einmal als Spielzeug, dann wieder als Wertgegenstand oder Geschenk. Die insgesamt fünf Skulpturen waren identisch, während die fünf Ausstellungspavillons und -räume trotz Ähnlichkeit immer wieder anders waren und somit die Identität, die Präsenz und die Ausstrahlung des «immergleichen» Kunstwerks beeinflussten und veränderten.

Ich danke Ihnen herzlich für Ihre Aufmerksamkeit!

16
Ebenda, S. 15. Ich habe meinen zitierten Text für den Vortrag modifiziert.