

Foto und Flamme

Ohne die Fotografie wäre Joseph Beuys vielleicht niemals Künstler geworden. Und ohne ein bestimmtes Foto eventuell erst recht nicht. Denn anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises berichtete Beuys 1986 in seiner Dankesrede, dass er als junger Mann erst durch den Bildhauer Wilhelm Lehmbruck zur Kunst gekommen sei. Dies allerdings eben nicht in unmittelbarer Anschauung eines bildhauerischen Werkes. Vielmehr hätte, so Beuys, ein Foto einer Skulptur ihn intuitiv erkennen lassen, dass er sich mit Skulptur beschäftigen müsse; das Foto hätte ihm zugerufen: „Alles ist Skulptur“; in dem Foto hätte er „eine Fackel“, „eine Flamme“ gesehen und er hätte gehört: „Schütze die Flamme!“¹ Von da an musste er, so will es Beuys' biografische Selbststilisierung, Künstler werden.

Beuys' Anekdote bezeugt die bedeutende Rolle der Fotografie für seine künstlerische Entwicklung. In seinem *Dank an Lehmbruck* exemplifiziert er nolens volens den Stellenwert von Fotos für die Vermittlung künstlerischer Positionen und für die Initiierung weiterer kunsthistorischer Verläufe. Fotos sind es, die etwas Absentem eine Form von Anschaulichkeit und somit Präsenz verleihen. Für Beuys vermittelte sich Lehmbrucks „Flamme“ durch ein Foto. Was wäre wohl aus Beuys geworden ohne dieses eine, ganz bestimmte, indes heute nicht mehr bestimmbare Foto?

Wir wissen es nicht. Gleichwohl, ohne dieses hätte es die juristische Auseinandersetzung um die Fotos von Manfred Tischer (Abb. 40-42 und 45-46) wohl niemals gegeben (denn Beuys' Leben und Werk hätten, dies will Beuys ja sagen, ohne besagtes Foto einen anderen Verlauf genommen). Als einzig überkommene bildliche Dokumente machen sie die Beuys-Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* vom 11. Dezember 1964 anschaulich und damit vorstellbar. Bestenfalls werden auch von ihnen ähnliche Impulse ausgehen wie für Beuys von besagtem Foto. Zumindest vermögen sie eine Wahrnehmung anzustoßen, die gewiss nicht beim bloßen Gewahren eines Vergangenen stehen bleiben muss, sondern gerade ins Imaginative und Spekulative, ja – wie bei Beuys – ins Intuitive überschießen kann. Jedenfalls wäre ohne diese Fotos als Bilder und Spuren die Fernseh-Aktion, an der neben Beuys auch Bazon Brock und Wolf Vostell teilnahmen, lediglich als mündliche Kolportage und schriftlicher Eintrag im Werkkatalog der Künstler überliefert.

Soviel wir wissen, bestand der Part von Beuys im Wesentlichen aus der Herstellung einer Fettecke in einem Bretterverschlag, aus einem Spazierstock mit Fett und einem Text, welcher der Performance jedoch den Charakter einer Klage verlieh: ein großer Bogen Papier, auf den Beuys in Braunkreuz-Farbe geschrieben hatte: „DAS SCHWEIGEN VON MARCEL DUCHAMP WIRD ÜBERBEWERTET“.

Schweigen und Klage

Über sein ‚Schweigen‘ hatte Duchamp in den frühen 1960er Jahren angelegentlich gesprochen, beispielsweise 1960 im Gespräch mit Georges Charbonnier, der ihn fragte, ob am Ende seiner

radikalen künstlerischen Praxis nicht konsequenterweise „das Schweigen“ stehen müsse, worauf Duchamp antwortete: „Vermutlich, ja, vermutlich. Es war eben schwer, das noch zu übertreffen, wenn Sie so wollen, über die Idee oder über den Hochflug hinauszugehen zu etwas Neuerem.“² Denn Duchamp wollte sich, wie er immer wieder betonte, künstlerisch nicht wiederholen, sich nicht selbst kopieren, nicht in eine Manier verfallen. Stattdessen ‚schwieg‘ er lieber. Kenner Duchamps und ihm Wohlgesonnene mögen in diesem (beredten) Schweigen gar ein letztes, immaterielles Ready-made erblickt haben; manchen Zeitgenossen aber – und so auch Joseph Beuys – müssen derartige, eigentlich ironisch auf die Produktivität des Nichts (und des Nichtstuns) verweisende Bemerkungen wie eine Absage an jegliche Möglichkeit weiterer künstlerischer Gestaltung erschienen sein. Folglich wurde Duchamps Schweigen als das Statement (miss)gedeutet, die Kunst sei grundsätzlich an ihr Ende gekommen.

So warf Beuys dem „großen Faulpelz“³ Duchamp vor, „dass er nur noch Schach spielte [...], nachdem er sich entschlossen hatte, keine Kunst mehr zu machen, und in einer altmodischen Art sein Schweigen kultivierte. Er wollte ein Held im Schweigen werden oder im Nichtstun oder im Resignieren vor der Kunst.“⁴ Zwar achte er ihn sehr, „aber sein Schweigen muss ich ablehnen.“⁵ Aus dieser Ablehnung heraus generierte Beuys seine Aktion. In ihr, wie auch in seinem *Dank an Lehmbruck*, offenbart sich, wie sehr das Denken und Kunstschaffen bei Beuys auch aus einem Bezug zu anderen Künstlern beziehungsweise aus einer Bezugnahme auf deren Werke und Haltungen schöpfte. Es zeigt sich hier jene basale Verwobenheit jeder Kunst, die allerdings in den großen Meistererzählungen der Kunstgeschichte und in der Isolierung von Werken als vermeintlich solitäre ‚Originale‘ gern ausgeblendet wird. Auch wenn uns das Marketing zu mancher Blockbuster-Retrospektive und insbesondere ein hypertropher Kunstmarkt anderes glauben machen wollen: Es gibt kein monolithisches Meisterwerk. Allenfalls vielleicht in Balzacs Novelle vom *Chef d'œuvre inconnu*, das jedoch bei Balzac außer dem Maler selbst kaum jemand zu Gesicht bekommt und das damit als *fait social* gar nicht existiert. Eben dies aber ist notwendig in Zeiten eines Kunst-Begriffs, der sich nicht aus Ansprüchen auf Autonomie ableitet, sondern sich aus den Dynamiken des Diskursiven speist. Kunst, das war bereits zu Beuys' Zeiten nicht das unverbundene Nebeneinander singulärer Meisterwerke, sondern ein Feld mit verschiedenen Akteuren und Konstellationen, mit Anrufungen und Ablehnungen, mit vielfältigen Bezugnahmen.

Bezugnahme und Verknüpfung

Caroline Bachmann und Stefan Banz nun haben Bezugnahme und Verknüpfung zu ihrem künstlerischen Produktivprinzip, zu Technik und Thema ihrer Arbeit erhoben. Sie operieren mit Anspielungen und Anverwandlungen, mit direkten Ableitungen und subtilen Umgestaltungen, ja sie spinnen veritable Netze von Referenzen. Zwar waren ‚Referenz‘ und ‚Aneignung‘ seit den 1980er Jahren immer auch künstlerische Strategien, um leichter Hand einen Bedeutungs-Mehrwert einzustreichen. Bachmann und Banz hingegen schaffen eher Konstellationen, in denen das ‚Ablegertum‘ und die Verwobenheit von Kunst anschaulich und thematisch, um nicht zu sagen: meta-referenziell werden.⁶

Als Gewährsmann – und natürlich unübersehbar als zentrales Bezugsfeld – dient ihnen dabei Marcel Duchamp, der selbst mit vielfältigen Verknüpfungsstrategien gearbeitet hat. Früh schon hatte Duchamp erkannt, dass nicht nur Reproduktion und Streuung, sondern auch Bezugnahme und Verknüpfung notwendige Konstitutionsbedingungen für Kunst sind. Sein Miniaturmuseum etwa, die multiple *Boîte-en-valise* (Abb. 43), ist mehr als eine Sammlung von Kopien seiner Originale en miniature; es ist, wenn man so will, ein offenes Modell seines Œuvres, in und mit dem sich der Beziehungsreichtum seiner Arbeiten rekapitulieren, ja sogar statuieren lässt. Duchamp gibt mithin das Paradigma ab, unter dem Bachmann und Banz auf unterschiedlichsten Feldern agieren (und das Geflecht zwischen diesen Feldern dokumentiert grafisch das *KMD Poster Nr. 1*, ein Schema der netzwerkartigen Tätigkeiten, Abb. 20).

Das Gemälde *Golden Slumbers* (Abb. 8) beispielsweise bezieht sich auf Duchamps Spätwerk *Étant donnés* (Abb. 3), ein im Philadelphia Museum of Art befindliches Diorama, das die Museumsbesucher durch zwei Gucklöcher in einem Holztor betrachten können. Ursprünglich waren diese Gucklöcher durch zwei Eisennägel verschlossen, die erst entfernt werden mussten, wollte man sehen, was sich jenseits des Holztors befand (und auf diese Nägel sowie auf den binokularen Blick auf *Étant donnés* lässt sich wiederum das Gemälde *Stereo* beziehen, Abb. 10). Gerade in seiner starken, indes oberflächlichen Annäherung an sein ‚Vorbild‘ weist *Golden Slumbers* jene medialen, technischen, dimensional und anderen Übersetzungen und Umkehrungen auf, die kennzeichnend für viele der Arbeiten von Bachmann und Banz sind: Aus plastisch wird plan, aus Text wird Raum, aus fließend wird fest, aus fotografischen werden gemalte Bilder, aus Kleinem wird Blow-up – und umgekehrt. Dies gilt auch für die ‚Übertragung‘ eines der Fotos von Manfred Tischer in das großformatige Gemälde *Untitled (A Commotion)* (Abb. 11), unter Formatsprüngen, Inversionen und Schwärzungen wohlgemerkt, also gerade unter jenen ‚Umgestaltungen‘, die ein Gerichtsurteil Tischers Fotos als Verstoß gegen das Urheberrecht von Joseph Beuys zur Last gelegt hatte. Der Text dieses Urteils bildet in der Installation *A Commotion (Lutte et sentence)* (Abb. 12–15) wiederum jenen Raum (im buchstäblichen Sinne als Real-, im übertragenen als Diskursraum), in dem sich ‚Kopien‘ der neun Junggesellen aus Duchamps sogenanntem *Grand verre* (Abb. 7) materialisiert haben. Sie scheinen der transparenten Bildfläche aus dem ‚Vorbild‘ entstieg zu sein, ganz so wie im Spielfilm *The Purple Rose of Cairo* von Woody Allen der in einem New Yorker Kino projizierte Filmheld Tom Baxter der Leinwand entsteigt, um der unglücklichen Kinobesucherin Cecilia Gesellschaft zu leisten. Die in ihrer Größe, Fülle und kruden Materialität fast ein wenig bedrohlich wirkenden Junggesellen leisten uns, den Ausstellungsbesuchern, Gesellschaft – und schweigen.

Kaum ein Exponat aber versinnbildlicht – nicht nur metaphorisch sondern metonymisch – das zentrale Moment der Arbeitsweise von Bachmann und Banz so doppelbödig wie eine schlichte Zimmerpflanze aus der Familie der Harfensträucher, die das Künstlerduo geradezu physisch, zumindest mittelbar mit Duchamp verbindet: *Plectranthus fruticosus* – der sogenannte Mottenkönig (Abb. 19), der seine Bezeichnung seinem intensiven schädlingsabweisenden Duft verdankt. Dieses Exponat soll in fünfter Generation auf eine Pflanze zurückgehen, die sich im

Besitz Duchamps befand. In den 1960er Jahren schenkte dieser einen Ableger dem US-Künstler Jasper Johns, der einen Steckling dem damaligen Direktor der Basler Kunsthalle Dr. Carlo Huber und seiner Gattin übergab; von dort gelangte wiederum ein Ableger in die Hände des Lübecker Ehepaars Margarete und Hartmut Gothe, die ihrerseits 2010 einen Steckling dem Staatlichen Museum Schwerin vermachten, von wo aus ein Ableger in den Besitz von Bachmann und Banz gelangte. Hatte Beuys in seiner Dankesrede seine Verbundenheit mit Lehmbruck noch in die Metapher der Flamme gekleidet, so reihen sich Bachmann und Banz nunmehr in eine Stafette ein, die die Beuys’sche Metapher zugleich aufzuführen und zu parodieren sowie deren Pathos nachgerade zu ironisieren scheint. Aus Beuys’ Flamme ist eine banale Grünpflanze geworden.

Wenn nun ihre Ausstellung *Das Schweigen der Junggesellen* eine „kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten – Gemälden, Zeichnungen, Fotografien und Skulpturen – zu einer neuen, übergreifenden Einheit“ ist, dann lässt sich diese mit dem Kunstwissenschaftler Felix Thürlemann durchaus als „Hyperimage“⁷ bezeichnen. Hyperimages, so Thürlemann, generieren einen Sinn, „der nicht als bloße Addition verstanden werden kann.“⁸ Die Zusammenstellung meint immer schon mehr als die Summe ihrer Teile. Aus ihr heraus entspinnt sich bei Bachmann und Banz die Fraglichkeit jeder strikten Grenzziehungen zwischen „Umgestaltung“ und Werktreue, zwischen Original und Kopie, welche zwar eine juristische (zumal auch eine ökonomische) Bewandnis haben mag, die aber längst keine Richtschnur künstlerischer Praxis mehr ist. Im Gegenteil: Bachmann und Banz greifen diese Schnur auf und knüpfen aus ihr ein schmiegsames Netz, in dem sich verfangen muss, wer diesem scherenschnittartig mit Begriffen wie ‚Original‘ und ‚Kopie‘ beizukommen sucht.

Anmerkungen

¹ Beuys, Joseph: Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede, München 2006, S. 9–40, hier S. 11–13.

² Zitiert nach Stauffer, Serge (Hg.): Marcel Duchamp. Interviews und Statements, Stuttgart 1992, S. 107.

³ Zitiert nach Graevenitz, Antje von: Das Schweigen brechen. Joseph Beuys über seinen ‚Herausforderer‘ Marcel Duchamp, in: Jacobs, Rainer/Schebs, Marc (Hg.): In medias res, Köln 1995, S. 197–224, hier S. 197.

⁴ Zitiert nach Graevenitz 1995, wie Anm. 3, S. 198.

⁵ Zitiert nach Schneede, Uwe M.: Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit 1994, S. 81.

⁶ Siehe u.a. Wolf, Werner (Hg.): The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts as Explanations, Amsterdam 2011.

⁷ Thürlemann, Felix: Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage, München 2013, S. 7.

⁸ Thürlemann 2013, wie Anm. 7, S. 8.