

Zu sehen und zu hören.

Im Dialog mit Cage, Cunningham, Duchamp, Rauschenberg und Johns.

Anne-Grit Becker

The Bride and the Bachelors. Duchamp with Cage, Cunningham, Rauschenberg and Johns, Philadelphia Museum of Art, Barbican Art Gallery London, kuratiert von Carlos Basualdo und Erica Battle, inszeniert von Philippe Parreno, 14. Februar bis 9. Juni 2013.

Gleich beim Betreten der Londoner Ausstellung (Abb. 1), für die das *Barbican Centre* nicht zufällig als Ort der Begegnung zwischen den Künsten gewählt wurde, fällt das aufeinander abgestimmte Raum- und Klangkonzept auf. Mittels einer vierstündigen Soundinstallation ist der Gang durch die Räume minutiös getaktet und rhythmisiert. Entworfen von Philippe Parreno, der als *Metteur en scène* den Ausstellungsparcours entscheidend prägt, wird das Gesehene – Marcel Duchamps *Ready-mades*, Robert Rauschenbergs *White Paintings*, Jasper Johns Zahlenbilder oder John Cages Partituren und Merce Cunninghams Tanznotationen – so über das Gehörte in ein sich beständig verschiebendes Beziehungsgeflecht versetzt.

Ein schwarzes Disklavier am Eingang führt die gleichzeitige Aktivierung von Visuellem und Akustischem beispielhaft vor: Einmal in Aktion versetzt, wird dort wie durch Geisterhand John Cages *Music for Marcel Duchamp* (1947) gespielt, wobei der High-Tech Flügel mit dem Ende des Stücks wieder in Stille verfällt und Raum gibt für andere Geräuschkulissen aus Parrenos Timeline. (Verknüpft werden insgesamt acht Stücke sowie gelegentliche Pausen. Neben mehreren Arbeiten von Cage sind Duchamps *Erratum Musical* von 1913, David Behrman sowie Parreno selbst mit einer Interpretation von Cages *4'33''* zu hören.) Blinkende LED Tafeln an der gegenüberliegenden Wand infor-

mieren über das jeweilige Stück und halten den Besucher an, seine Aufmerksamkeit zwischen Hören, Sehen und Lesen kontinuierlich neu auszurichten. Dabei erweisen sich gerade die Arbeiten von John Cage als akustische Ablenkungsmanöver. Nur schwer als *White Noise* abzuschalten, setzen sie dem inhaltlichen Verständnis der Texte Widerstände entgegen und destabilisieren das gewohnte lineare Lesen.



Abb. 1: Ausstellungsansicht *The Bride and the Bachelors. Duchamp with Cage, Cunningham, Rauschenberg and Johns*, Foto: © Felix Clay 2013. Courtesy of Barbican Art Gallery.

Der thematische Ausgangspunkt der über zwei Etagen verlaufenden Ausstellung ergibt sich einige Schritte weiter mit Duchamps *Großem Glas* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* 1915-23, hier zu sehen in Form der ersten Replik von 1961) sowie den vorbereitenden Malereien *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2* und die *Braut* (beide 1912). Gemeinsam bilden sie für das Ausstellungsnarrativ die ästhetisch-reflexiven Bezugsorte des sich ab den 1950er Jahren entwickelnden Dialogs zwischen Duchamp und den jüngeren Künstlern. Insbesondere die *Braut* in ihrer stillgestellten Bewegung und Amal-

gamierung von fleischlicher Lust und maschinenhafter Mechanik wird dabei als Leitmotiv ausgemacht.

Jasper Johns Tintenzzeichnung auf Plastik macht die Annäherung und Abweichung von eben diesem ‚Vorbild‘ eindringlich nachvollziehbar. So nimmt die Zeichnung von 1978 die Formelemente der Braut auf, zeichnet sie nach, – das Blatt heißt *Tracing* – um sie jedoch gleich wieder durch das Medium der flüssigen, sich zu Klecksen ausbreitenden Tinte ins Ornamenthafte abgleiten zu lassen. Die Form als Ganzes bleibt so als Chiffre zwar noch erkennbar, jedoch verschiebt sich die Betonung auf die Unabhängigkeit der Teile voneinander. Ähnlich anatomischen Proben, die unter dem Mikroskop beleuchtet werden, scheinen die flüssigen Stoffe in Bewegung geraten zu sein, begrenzt und nicht immer in Schach gehalten durch die membranartigen Konturlinien. Wurde in Duchamps Malerei der Braut das glatte Äußere der Haut, ihre Berührungen provozierende Oberfläche in Szene gesetzt, wird diese bei Johns ‚abgezogen‘, um dem sezierenden Blick Aufschluss über eine innere Funktionsweise zu geben, in der sich materielle Eigendynamik und vorgezeichnete Form in gleicher Gewichtung durchdringen.

Als Anstoss für diese im wörtlichen Sinne eingehende Auseinandersetzung mit Duchamp verweist die thematisch, lediglich am Anfang chronologisch ausgerichtete Ausstellung auf Rauschenbergs und Johns gemeinsamen Besuch der Arensberg Sammlung in Philadelphia (um 1958). Die sich bald darauf entwickelnde Freundschaft mit dem älteren Künstler – 1960 hatte Johns die englische Übersetzung der Notizen aus der *Grünen Schachtel* rezensiert – führt unter anderem zu der in der Luft schwebenden Bühnendekoration im mittleren Teil des Raums (Abb. 2). Entstanden für Merce Cunninghams Choreographie *Walkaround Time* (1968), ist auch dort der analytische Vorgang des Zerlegens zu beobachten, der Johns Verarbeitung von Duchamp kennzeichnet. So zerschneiden die sieben Plastikboxen das Ensemble des *Großen Glases* in seine Bestandteile und machen die Fragmente zu eigenständigen, gleichwohl korrespondierenden, vor allem jedoch beweglichen Bildobjekten im Raum. Dabei ist es das Aufblasen ins Dreidimensionale, das den minutiös nachgebildeten motivischen

Strukturen eine verkomplizierende Wendung gibt. Sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite abgebildet, lässt die motivische Verdoppelung die Luft im Inneren zu einem imaginären Spannungsfeld werden, in dem das Positive ins Negative – die Rückseite zeigt lediglich schwarze Konturlinien – umkippen kann. (Das Problem der Vorder- und Rückseite wurde von Johns in einem von Michael Crichton überlieferten Statement als ‚Crux der Malerei‘ ausgemacht. Mit dem Aufblasen des *Großen Glases*, der Übertragung in ein semi-transparentes Material sowie der Suggestion von Positiv und Negativ scheint Johns jener Crux eine weitere Drehung und Zuspitzung zu geben, da nun die grafische Gestalt der einen Seite als ‚leere Kontur‘ der anderen durchschaubar wird.)



Abb. 2: Ausstellungsansicht *The Bride and the Bachelors*. Duchamp with Cage, Cunningham, Rauschenberg and Johns mit Jasper Johns Bühnendekoration für *Walkaround Time*, Foto: © Felix Clay 2013. Courtesy of Barbican Art Gallery.

Dass die Dekorelemente in der Ausstellung passender Weise neben einer kleinen Bühnenplattform positioniert sind, auf der an bestimmten Tagen Tänzer in Aktion treten, verweist darüber hinaus auf ihre konkrete Wirkung in jenem Kontext. Der lediglich in Philadelphia gezeigte Film von Charles Atlas (1973) gibt hier einen guten Eindruck. So strukturieren die Boxen einerseits den Raum, in dem sie das Licht reflektieren, Glanzlichter und Schatten setzen, andererseits jedoch wirken sie als Verzerrungs- und Unschärfefilter, sobald die Tänzer teilweise oder ganz von ihnen verdeckt werden.

Insbesondere Merce Cunningham, der für eine halbe Minute lang zu einem *tableau vivant* gefriert, während er seinen Arm diagonal auf einem der Elemente ablegt, macht die besondere Ambiguität der gerahmten Zwischenräume sichtbar (Abb. 3). Hinter, zwischen und zugleich davor durchmisst Cunninghams Körper das optische Requisite, schafft eine Verbindung zwischen den verschiedenen räumlichen Ebenen und macht Vorder- und Rückseite – im Gegensatz zum Moment des plötzlichen Umkippens – nun zu einer Frage der graduellen Veränderung von Sichtbarkeit.

Die Bewegung als fließende Zustandsveränderung wird von Cunningham schließlich in der zweiten Hälfte von *Walkaround Time* stärker tänzerisch interpretiert: Auf der Stelle laufend, beginnt er langsam seine Kleidung aus- und wieder anzuziehen und versetzt Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend* in eine zugleich hoch ästhetisierte und real messbare Raum-Zeitsituation. Die hier durch das An- und Ausziehen vorgeführte Spannung zwischen konkretem ‚lebensweltlichen‘ Zusammenhang und künstlerischer Aneignung wird folgerichtig in den acht kleineren Räumen der oberen Galerieetage weiter untersucht. Gegliedert in thematische Blöcke wie „between art and life“, „chance“ – zu Recht werden Rauschenberg und Johns an dieser Stelle fast vollständig herausgenommen – oder „presence and absence“, wird gleichwohl erkennbar, dass die Exponate keine fixe Zuordnung erfahren, sondern vielmehr Querverbindungen und variable Anordnungen offen legen.

Eine besonders aufschlussreiche Gegenüberstellung ergibt sich mit Rauschenbergs *Music Box* (ca. 1953) und Duchamps *With hidden Noise* (1916). „[...] It's playing my tune“, soll letzterer bemerkt haben, als er Rauschenbergs *Assemblage* in der *Stable Gallery* zu sehen bekam.¹ Bezeichnend ist dieser Kommentar, da er implizit zu erkennen gibt, dass die ‚Einflüsse‘ keineswegs nur in eine Richtung verliefen, die jüngeren Künstler Duchamp vielmehr die Möglichkeit boten, seine eigene Arbeit retrospektiv und neu zu betrachten. In der konkreten Konfrontation der beiden Objekte sind es deshalb zuerst die Unterschiede in Machart und Wirkung, die auffallen. Duchamps handwerkliche Präzision, die keinerlei Herstellungs- oder Ge-

brauchsspuren auf der metallischen Oberfläche zurücklässt, könnte wohl in keinem größeren Kontrast zu Rauschenbergs verwitterter Holzbox stehen. Im Gegensatz zu Duchamp, der das Innere seines Objekts versteckt, es dem Betrachter vorenthält und dadurch rätselhaft erscheinen lässt, werden bei Rauschenberg alle Materialien zur Schau gestellt und genau in ihrer diskrepanten Beschaffenheit (Nägel, Steine und eine Feder) vorgeführt.



Abb. 3: Merce Cunningham *Walkaround Time*, 1968, Choreographie: Merce Cunningham, Bühnenbild und Kostüme: Jasper Johns, Foto: © James Klosty 1972.

Es sind eben diese Differenzen, die in der Ausstellung zu selten explizit erwähnt und ausgeführt werden. Die Transformationsleistungen der jüngeren Künstler, ihre jeweiligen Besonderheiten im Umgang mit Duchamp, hätten jedoch anhand der hervorragenden Kombination von Exponaten besonders gut nachvollzogen werden können. Gerade sie hätten dem Denken in Kontinuitäten und Analogien – in den begleitenden Texten ist auffällig häufig das Wort „Hommage“ zu lesen – ein notwendiges Gegengewicht verliehen. Zwar werden am Beispiel von Jasper Johns Arbeiten durchaus Unterschiede zu Duchamps Vorgehensweise benannt, etwa wenn Johns bemalte Bronzeskulpturen als „Inversionen“ des Ready-made-Konzepts gedeutet werden; jedoch wird der quantitative Vorteil der Ausstellung, gleich vier Künstler neben Duchamp in einem Panorama zu präsentieren, lediglich in Ansätzen genutzt, um den sehr verschiedenen Graden von Aneignung und Abweichung analytisch genauer nachzuspüren. Den Nuancen stärkeres Profil verleihen: hierfür hätte die stark rezeptionsorientierte Ausstellung vor allem auf produktions- und werkästhetische Fragestellungen gewinnbringend zurückgreifen können.

Einen Ausgleich schafft in dieser Hinsicht die begleitende Publikation. Bewusst nicht als klassischer Ausstellungskatalog mit vollständiger Werkliste und begleitenden Essays konzipiert, ist das eher unhandliche Buch als Reader gedacht und bietet eine Sammlung von Texten, die den historisch-diskursiven Rahmen markiert. Neben den einschlägigen Essays - etwa Rosalind Krauss zu Rauschenbergs materialisiertem Bild oder Susan Sontags *Ästhetik der Stille* - sowie dem lesenswerten Aufsatz von Jill Johnston zum modernen Tanz sind hier vor allem die Texte der praktizierenden Künstler und ihrer Kollegen (etwa Michael Nymans *Hearing/Seeing*) wichtig. Durchgängig weisen sie auf die Schwierigkeiten, die sich bei der Suche nach „spezifischen Analogien“ zwischen den medial differenten Künsten ergeben.² Am Beispiel eines Interviews mit Robert Smithson, der sich explizit von Duchamp distanziert, kommt schließlich auch für die Bildende Kunst eine kritische Gegenstimme zu Wort, die den gelegentlich entstehenden Eindruck konterkariert, Duchamps Erbe müsse möglichst großzügig verteilt werden.

Die differenzierende Arbeit am Objekt kann jedoch auch die Anthologie als ein weiterer Materialkorpus nicht ersetzen. Die Exponate auf ihre genauen Bezüge und Diskrepanzen hin zu befragen, bleibt deshalb letztlich dem Besucher selbst überlassen. Dabei hat die fehlende Werkliste durchaus einen positiven Effekt: Eben weil ein späteres Nachblättern nicht möglich ist, kann das Gesehene und Gehörte ausschließlich vor Ort nachvollzogen werden und – dies mag zwar banal erscheinen, ist jedoch für die auf Veränderlichkeit und Bewegung zielende Ausstellung wichtig – wird die Zeit, die man sich für das Hinsehen und -hören nimmt, zu einem entscheidenden Element. (Zeit‘ als strukturellen Brückenschlag zwischen den Künsten genauer zu untersuchen, hätte darüber hinaus auch für ein besseres Verständnis der Exponate und ihrer Bezüge hilfreich sein können.) Erkennt man die Ausstellung als ein solches Angebot an, können sich Effekte von besonders subtiler Art einstellen. Wenn beispielsweise die Tänzer als Live-Elemente die kleine Bühne in einen Ort konkreter körperlicher Schwerkräfte verwandeln und gleichzeitig Parrenos Stück *how can we know the dancer from the dance*

(2013) zu hören ist, ergibt sich eine Überlagerung von Vergangenem und Gegenwärtigem, in dem das visuell Abwesende das konkret Anwesende deutlich über-tönt. In Parrenos Stück nämlich sind lediglich die akustischen Fußspuren, das Gleiten der Tänzer über den Boden zu hören, wodurch ihr Rhythmus in Konkurrenz zu den sich sehr viel leiser und in anderen Geschwindigkeiten bewegendem Tänzern vor Ort tritt. Das Prinzip der Cunninghamschen Choreographie, die Unabhängigkeit der jeweiligen Tänzer voneinander sowie ihr gelegentliches Zueinander finden, wird hier durch das auditive Medium fortgeführt, mit einer weiteren zeitlichen Verschiebung konfrontiert. Dabei ergibt sich der Eindruck, als könnte der Klang seinen Schatten auf das Sichtbare werfen und das Gegenwärtige zu einem immer in Verzögerung begriffenen Effekt machen: Mit Duchamps „Verspätung in Glas“ – so zumindest scheint es – können die mit Parreno multiplizierten Cunninghamschen Stücke auch auf diese Weise bestens kommunizieren.

Endnoten

1. Zitat nach Walter Hopps, *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*, Kat. Ausst. Corcoran Gallery of Art Washington, D.C. u.a., Houston 1991, S. 158.
2. Vgl. Michael Nyman, *Hearing/Seeing* [zuerst *Studio International* 1976], in: *Dancing around the Bride. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, hg. v. Carlos Basualdo, Erica Battle, Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art, Barbican Art Gallery, Philadelphia 2012, S. 160-181, hier S. 161-162.

Abbildungen

Abb. 1) Ausstellungsansicht *The Bride and the Bachelors. Duchamp with Cage, Cunningham, Rauschenberg and Johns*, Barbican Art Gallery London, 2013, Foto: © Felix Clay 2013. Courtesy of Barbican Art Gallery

Abb. 2) Ausstellungsansicht *The Bride and the Bachelors Duchamp with Cage, Cunningham, Rauschenberg and Johns*, mit Jasper Johns Bühnendekoration für *Walkaround Time*, Barbican Art Gallery London, 2013, Foto: © Felix Clay 2013. Courtesy of Barbican Art Gallery

Abb. 3) Merce Cunningham *Walkaround Time*, 1968, Choreographie: Merce Cunningham, Bühnendekor und Kostüme: Jasper Johns, Foto: © James Klosty 1972

Zusammenfassung

Bereits im Titel setzt die Ausstellung *The Bride and the Bachelors* auf eine vertrackt anmutende Beziehungsgeschichte. Von den Arbeiten Marcel Duchamps ausgehend, entwirft die vom Philadelphia Museum of Art organisierte und anschließend in London zu sehende Schau ein dichtes Netz aus Dialogen, in dem die Impulse des Franzosen für den US-amerikanischen Kontext medien- und gattungsübergreifend nachvollzogen werden. Mit John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg und Jasper Johns ist dabei eine historische (Star)Konstellation gewählt, die thematisch und strukturell einen reichen Fundus an Parallelen und Schnittstellen verspricht. Für die konkrete Aufarbeitung der Bezüge, ihrer unterschiedlichen Art und Weise des Funktionierens, stellt der Materialreichtum jedoch auch eine Herausforderung dar. Angeregt durch eine Inszenierung, in der das Visuelle mit dem Akustischen konkurriert, wird das Herstellen der Korrespondenzen für den hörenden Betrachter zu einem Grenzgang durch die eigene Wahrnehmung.

Autorin

Anne-Grit Becker, Studium der Kunstgeschichte, ostasiatischen Kunstgeschichte und Religionswissenschaft an der Freien Universität Berlin, Forschungsaufenthalte in Paris und New York. Seit 2012 Gerda Henkel Promotionsstipendiatin mit einem Projekt zum Thema „Körperabdruck und Bildprozess. Materialitäten der Zeit bei Cy Twombly und Robert Rauschenberg“.

Titel

Anne-Grit Becker, *Zu sehen und zu hören. Im Dialog mit Cage, Cunningham, Duchamp, Rauschenberg und Johns.*, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2013 (5 Seiten), www.kunsttexte.de.