

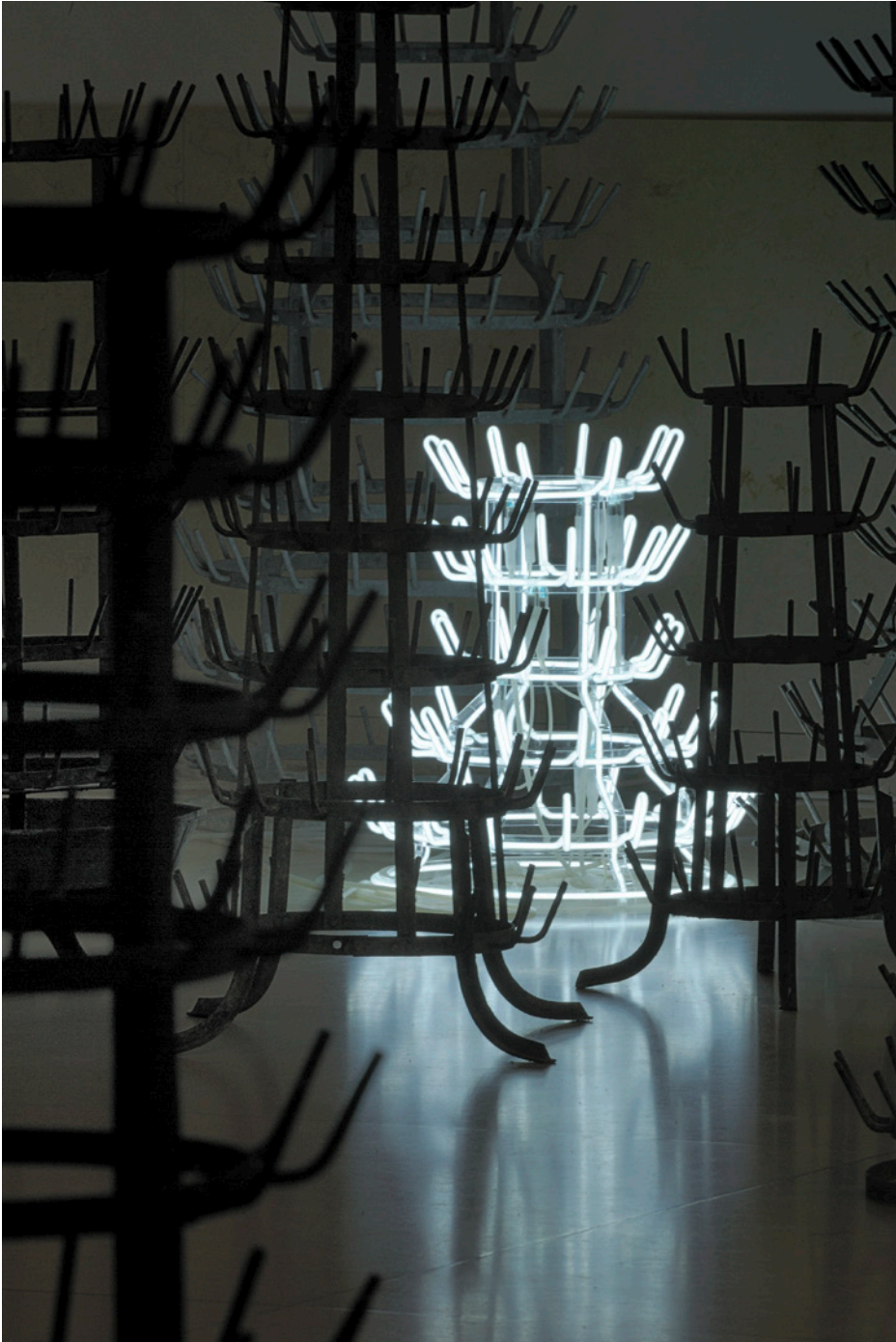
Les arbres cachent la forêt: Zu Bethan Huws' *Forest*, 2008–2009

»Vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen«: Diese Redewendung stellt sich bei einem Spaziergang durch Bethan Huws' Arbeit *Forest*, 2008/2009, ein, einem vielgestaltigen Ensemble von 88 handelsüblichen Flaschentrocknern, das von einem Neonobjekt in eben dieser Form komplettiert wird (Abb. 1).¹ Die eindrucksvolle Versammlung unterschiedlicher Typen des Gebrauchsgegenstands, mit dem das kollektive Gedächtnis heute eine im Original verlorene, dafür aber umso wirkmächtigere Inkunabel der modernen Avantgarde verbindet, verdankt sich Huws' intensiver Auseinandersetzung mit Marcel Duchamps künstlerischem Denken.² Bereits in der Text-Arbeit *Origin and Source*, 1993–1995, finden sich Anspielungen und Verweise auf den zu Lebzeiten zwischen Europa und Amerika pendelnden Künstler.³ Die obsessive Qualität von Huws' Arbeit an und mit Duchamp lässt jedoch erst die Lektüre ihrer 2007/2008 während eines DAAD-Aufenthaltes in Berlin begonnenen Notate erahnen. Diese sind mittlerweile zu einem Corpus von mehreren tausend Einzelblättern im DIN-A4-Format angewachsen und seit

1 Bethan Huws, *Forest*, 2008–2009, 88 Flaschentrockner, Maße variabel, im Besitz der Künstlerin. Die Arbeit war zuletzt in der Ausstellung *Re-Set: Aneignung und Fortschreibung in Musik und Kunst seit 1900* im Museum Tinguely in Basel zu sehen (28. Februar–13. Mai 2018).

2 Als Modell des Neon-Flaschentrockners nutzte Huws den ersten Flaschentrockner, den sie in Paris gefunden hat. Mittlerweile ist die Künstlerin im Besitz einer veritablen Sammlung des Gebrauchsgegenstands, die von einem sehr alten hölzernen Typ bis zu einem Modell aus grünem Plastik reicht. Vgl. Bethan Huws, »Interview mit Kerstin Schrader«, in: Bethan Huws, *Forest*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 2016–2017, Köln 2016, o. S.

3 Die einen Ausstellungskatalog vorbereitenden Notizen wurden 1997 in sechs Bänden ediert, *Bethan Huws – Foyer*, hg. von der Dieter Association, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle, Köln 2003, S. 48.



1. Bethan Huws, *Forest*, 2008–2009, 88 bottle racks, neon piece. Installation view, exhibition *Bethan Huws: Fountain*, Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, 2009

2014 in einer Auswahl in den *Research Notes* zugänglich.⁴ Da sie sich bei ihrer Untersuchung nicht nur Duchamps Werke, sondern auch die künstlerischen Verfahren dieses Wegbereiters des Konzeptualismus aneignet, droht die aus Wales stammende und nach Stationen in London und Paris heute in Berlin lebende Künstlerin im Dickicht der von ihr zusammengetragenen Referenzen auf den ersten Blick fast zu verschwinden.

Ein Fokus der *Research Notes* liegt auf der detaillierten Auseinandersetzung mit einzelnen Werken, ein anderer auf thematischen Aspekten, die Huws zufolge das gesamte Schaffen Duchamps auf hintergründige Weise fundieren.⁵ Die Collagen aus Fotokopien, Post-it-Zetteln und handschriftlichen Aufzeichnungen spannen ein dichtes Beziehungsnetz zwischen Duchamps Werken, den von ihnen evozierten Wortfeldern, Sprachfiguren und heterolingualen Verknüpfungen sowie der klassischen Mythologie und christlichen Ikonographie. Huws hat die von ihr ins Feld geführten Bezüge über die Duchamp-Literatur, historische Sprach- und Bildwörterbücher sowie verschiedene Fachlexika eingeholt.⁶ Dabei fällt ihr Interesse an Geschlechterfragen auf, wenn sie etwa ein Foto, das Duchamp mit dem Kakadu seiner Mäzenatin Katherine Dreier auf der Schulter zeigt, mit einer Abbildung von Hans Baldung Griens *Madonna mit dem Papagei*, 1527, konfrontiert (Abb. 2). Briefe, die mit Zeilen wie »[a]lways your most devoted Friend and Adopted-Mother« schließen, belegen, dass Dreier ihren französischen Schützling als Adoptivsohn adressiert hat.⁷ Ob die Gegenüberstellung der beiden Bilder in den *Research Notes* auf diese biographische Konstellation anspielt, ist allerdings kaum zu ermessen. Oberhalb des Fotos von Duchamp findet sich eine gelbe Haftnotiz, in der

4 Bethan Huws, *Research Notes*, hg. von der Dieter Association, Paris/Köln 2014. Es wurden 522 Blätter ausgewählt, wobei die thematische Abfolge der Blätter zunächst der Chronologie von Duchamps Œuvre folgt, um dann zunehmend diachrone Bezüge herzustellen. Vgl. auch Hans Rudolf Reust, »Lesarten des Lesens: Re-reading Bethan Huws' *Reading Duchamp*« in: ders., *Bethan Huws. Reading Duchamp Research Notes 2007–2014*, hg. von der Dieter Association, Paris/Köln 2014, S. 4–31.

5 Reust 2014 (Anm. 4), S. 12.

6 Vgl. »Short titles of Books and periodicals cited in *Research Notes*«, in: Huws 2014 (Anm. 4), Appendix, o. S.

7 Amelia Jones zufolge nahm Dreier Duchamp gegenüber die Rolle einer »phallischen Mutter« ein, die den Künstler infantilisierte. Ihrer Enttäuschung darüber, nicht zur Hochzeit Duchamps mit Lydie Sarazin-Levassor eingeladen worden zu sein, folgt in einem anderen Brief zugleich die Versicherung Dreiers: »but a mother forgives much. Only I do feel that it is very important to remain your mother. I see my duties are not over yet.« Dreier an Duchamp, 25. August 1927, Katherine S. Dreier-Société Anonyme Collection, Coll. of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, zit. nach Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, MA. 1994, S. 75.

Huws eine Reflexion über die Muttersprache und ihr geheimnisvolles Verhältnis zur See anstößt: »MÈRE Mother/MER Sea/the CHOICE between la langue (sound) and le langage (silence) in French.«⁸ Die Analogie zwischen dem linguistischen Konzept des Sprachvermögens (»le langage«), das auf Ferdinand de Saussure zurückgeht, und der See ruft unwillkürlich Duchamps transatlantische Reisen in Erinnerung.⁹ Mit einem weiteren gelben Klebezettel wird mit Hilfe der Duchamp'schen ›Logik‹ der Homophonie zwischen »mère« und »mer« auf das Primat des Mütterlichen geschlossen: Schließlich, so ist dort zu lesen, bedeckt die See $\frac{3}{4}$ der Erdoberfläche, während nur $\frac{1}{4}$ für den Menschen (»MAN«/»Homme«) vorgesehen ist, der sich allerdings sowohl Vater wie Mutter verdankt. Auch die Vorschule ist im Französischen mit dem Mütterlichen verbunden, wie eine Notiz auf weißem Papier unterhalb des Grien'schen Madonnenbildes festhält. Doch über den ungefähren Gleichklang zwischen »Les maternelles« und »Lait maternel« wird das weibliche Primat nur vermeintlich bestätigt: Die Fehlerhaftigkeit von (nachträglich korrigierter) Schreibweise und grammatikalischem Geschlecht (»LANG^UE MATERNEL«) zeigt nicht nur zwei beim Erlernen einer neuen Sprache typische Patzer, sondern scheint die Genera ebenso bewusst zu vermengen wie der »Fehler« durch die Umkehrung des Genus nicht einfach auszulöschen ist. Dem am unteren Rand des Zettels auftauchenden Verweis auf Jacques Lacans *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 1973, soll hier nicht weiter nachgegangen werden.¹⁰ Die an dieser Stelle vermerkte Zuordnung der Mutter zum Primären und des Vaters zum Sekundären, die eine psychologische mit einer allgemeinen linguistischen Ebene vermischt, wirft jedoch eine geschlechtsspezifische Dynamik auf, die Huws in den *Research Notes* zu hinterfragen scheint.

Saussure zufolge geht das allgemein menschliche Vermögen zum Spracherwerb (»le langage«) den spezifischen Einzelsprachen (»les langues«) zwar voraus, aber nur Letztere lassen sich linguistisch rekonstruieren, während ihr sprachlicher Wesenskern im Hypothetischen verbleibt. Wohl deshalb notiert Huws an dieser Stelle »pure spirit« (»reiner Geist«). Dass dieser Geist sich in einem einzelnen Menschen manifestieren

8 Huws 2014 (Anm. 4), S. 256.

9 Saussures linguistische Vorlesungen wurden 1916 postum veröffentlicht: Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch, mit einer Einleitung, Anmerkungen und Kommentar, hg. von Peter Wunderli, Tübingen 2013.

10 »the FOUR elements – VIDE–Rien.« Huws 2014 (Anm. 4), S. 256. Vgl. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*, Weinheim 1996 [frz. Erstausg. Paris 1964]. Das »Vide–Rien« könnte auf Lacans Schrift zu Liebe und Geschlechterdifferenz anspielen; siehe Jacques Lacan, *Encore. Seminar Buch XX*, Weinheim 1986.

04-08-2014

MÈRE n'est pas
MÈRE n'est pas
He choice between
la langue ad le
SOUND
langage in French.
Silence

MÈRE MÈRE
He sea cows
3/4 of the world
Sukjan Yip
left in for MÈRE
HOMME

JUNE-AUGUST 1936
SUMMER, and certain
THE YEAR CYCICAL -
WESTOOL
and person of the history



Katherine S. Dreier: Marcel Duchamp and Koko, Dreier's pet cockatoo the Haven, June-August 1936. Katherine S. Dreier Papers/Soci Anonyme Archive. On 28 October 1936, Dreier wrote a German frie "I am enclosing a photograph of [Duchamp] with Cocky - who was r about him till he went to California and forgot to say goodbye - w/ Cocky did not forgive and which was very funny. One of Duchan charms for Cocky was his tobacco [sic]."



L'image de Maria lactans (la Vierge allaitant) a son origine dans les représentations égyptiennes de la déesse Isis tenant son fils Horus dans ses bras.

Le perroquet sur l'épaulé de la Vierge Marie peut être interprété comme un emblème de l'Immaculée Conception.

Le perroquet fait partie des attributs mariaux parce que l'on pensait qu'il savait prononcer le mot Ave, c'est-à-dire la salutation adressée par l'archange Gabriel à la Vierge Marie lors de l'Annonciation.

▲ Hans Baldung Grien, La Modone ou perroquet, vers 1527 Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

ANIMAUX AÉRIENS • 303

p12 #9.

8 DÉCEMBRE: FÊTE DE L'IMMACULÉE
8 FIGURES ET 8 RIENS DE CHAQUE CÔTÉ

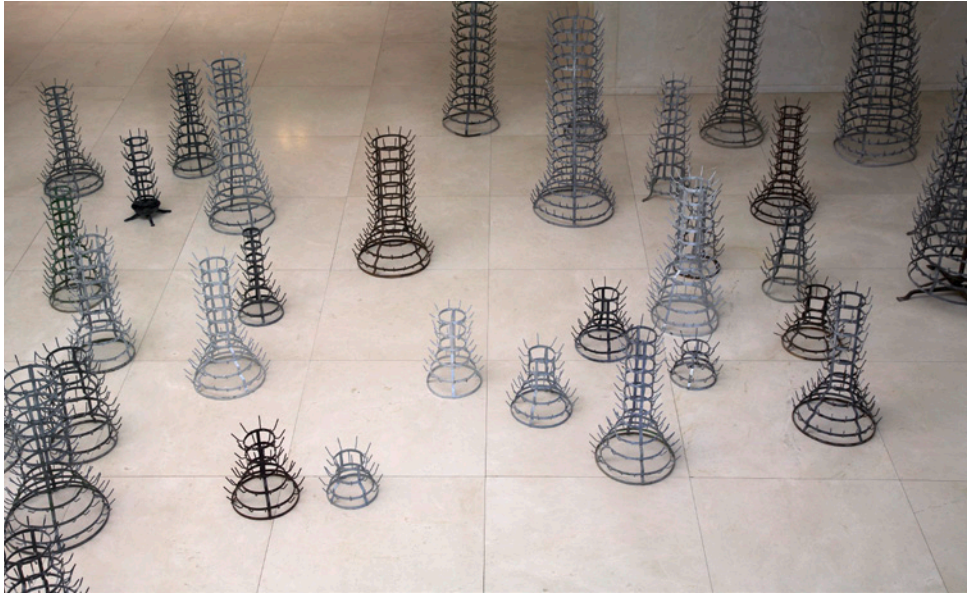
Los materelles? notes melle
haut materiel 3 primopscuel
Hexaplane in beach
primary-secondary.
mère - père
LANGUE MATERNELLE
LANGUE
PURE SILENT.
MUTUALITY MUTUALITY FREE
MERE ad 8 or au parent au latin
MERE & PÈRE for probably for all
CLAREN
No pour elements - VIDE - RIEN.

2. Bethan Huws, Research Notes, 2007-2014, 297 x 210 mm, Photocopy, post-it and pencil on paper

kann, wird, folgen wir der Text und Bild verschränkenden Argumentation der Künstlerin, im christlichen Kulturkreis durch das Dogma der unbefleckten Empfängnis Mariens verbürgt. Im Moment der Verkündigung durch den Erzengel Gabriel verwandelt sich ihr von der Erbsünde gänzlich verschonter Leib in ein Tabernakel für den Leib Christi und wird so zu einer zentralen Voraussetzung für das christliche Heilsversprechen. Dem von Huws genutzten Symbollexikon nach stellt der in Griens Gemälde auftauchende Papagei nun deshalb ein Emblem für die Reinheit Mariens dar, weil er das Ave nachzuzahlen wusste, mit dem der Erzengel die Jungfrauengeburt ankündigte. Im Kontext der linguistischen Notizen der Künstlerin legt die verborgene Bedeutung des Tieres auf humorvolle Weise nahe, dass symbolische Korrespondenzen ihre Wirksamkeit ungeachtet aller Unschärfen und Ambivalenzen entfalten, denn wir dürfen annehmen, dass auch das Ave des Papageis im Ungefähren verlieb. Gerade weil der Papagei den Sinn seiner Rede (»la parole«) nicht verstand, scheint er das Wunder der Verkündigung authentisch bezeugen zu können, stellt sein mechanisches Nachplappern des himmlischen Worts doch die fortwährende Semiose und den hiermit verbundenen Prozess unmerklicher Sinnverschiebungen still, der die dialogisch angelegte menschliche Sprache aus strukturalistischer Perspektive charakterisiert.

Bei der Interpretation von Huws' Bildvergleich fehlt uns diese Garantie. Es bleibt offen, welche Rolle Duchamp zgedacht ist, ob der Vergleich also auf Maria oder auf das Christuskind zielt. Auf der oberhalb der Duchamp-Kopie angebrachten Notiz spricht Huws die Wahlmöglichkeit zwischen dem Laut (»sound«), als kleinster Struktureinheit der Sprache (»la langue«), der Bedeutung zugewiesen werden kann, und der Stille (»silence«) an, die sie dem Saussure'schen Sprachvermögen (»le langage«) zuordnet. Dies mag auf Duchamps beredtes Schweigen rekurrieren, das sein Spiel mit Autorschaft und Geschlechterrollen begleitete und das nicht nur seine, sondern in Huws' aneignendem Zugriff auch ihre Künstleridentität einem fixierenden interpretatorischen Zugriff entzieht.¹¹

11 Dass das künstlerische Streben nach autonomer Sinnsetzung nicht von der Erfahrung der Entfremdung zu trennen ist und sich Kunst ebenso wie jede sprachliche Artikulation im Zwischenraum von Sozialem und Individuellem ereignet, reflektierte Duchamp in seinem Aufsatz »Der kreative Akt«. Duchamp versucht ihn als »persönlichen ›Kunst-Koeffizienten« zu bestimmen, der »eine arithmetische Relation zwischen dem Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten« darstellt, siehe Serge Stauffer (Hg.), *Marcel Duchamp. Die Schriften*, 2 Bde., Bd. 1 (*Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*), Zürich 1981, S. 239. Vgl. hierzu Michael Lüthy, »Poetik der Nachträglichkeit oder Das Warten des Marcel Duchamp«, in: Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle (Hg.), *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München/Berlin 2004, S. 461–469.



3. Bethan Huws, *Forest*, 2008–2009, 88 bottle racks, neon piece. Installation view, exhibition *Bethan Huws: Fountain*, Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, 2009

Nachdem wir den verästelten Referenzen bis hierhin gefolgt sind, führt uns die Zahlensymbolik des Blatts auf zugegebenermaßen verschlungenem Weg wieder zum Werk *Forest* zurück: Den mariologischen Bezug der Dreier'schen Fotografie untermauert Huws mit dem Datum, an dem Mariä Empfängnis gefeiert wird. Es handelt sich um den 8. Dezember. Dass die Acht ebenfalls für das von Duchamp geliebte Schachspiel zentral ist, bei dem sich zu Beginn je acht Figuren hinter acht Bauern gegenüberstehen, ist für Huws demnach ein aufschlussreicher Zufall: Wie die Zahl 88 verhalten sich die 32 Schachfiguren auf dem Spielfeld spiegelsymmetrisch zueinander, weshalb sich die gegnerischen Figuren allein farblich unterscheiden. Ihre Symmetrie verbindet die Zahl mit dem Duchamp'schen Flaschentrockner, der neben achsen- auch rotationsymmetrische Eigenschaften aufweist. Beim Durchwandern von Huws' Installation entfalten diese Eigenschaften eine besondere Wirkung.¹²

Einzelne Exemplare dieses »Waldes« aus Wiedergängern von Duchamps erstem unveränderten Ready-made sind erstaunlich groß, über andere beugt man sich neugierig-

12 Bereits Richard Hamilton hat die Symmetrie der Readymades herausgestellt. Er hat dies als Ausdruck für den Verzicht auf kompositorische Entscheidungen im Sinne einer nicht relationalen Kunst verstanden. Vgl. *The almost complete Works of Marcel Duchamp*, hg. von Richard Hamilton, Ausst.-Kat. London, Art Council Tate, London 1966, S. 52.



4. Bethan Huws, *Untitled*, 2008
(Le ready-made...), Aluminium,
glass, rubber and plastic letters,
100 x 75 x 4,5 cm

rig, um sie wie ein geheimnisvolles Waldkraut in Augenschein zu nehmen. Mit dem Wechsel der Dimensionen verbindet sich ein Wechsel der Perspektiven. Betrachtet man eines der kleineren Exemplare von schräg oben, kann sich aufgrund der linearen Struktur eine optische Inversion ergeben (Abb. 3). Wie bei einem Necker-Würfel vermag sich das Volumen plötzlich umzustülpen. Dieser irritierenden Erfahrung war auch Duchamp auf der Spur, als er verschiedene Alltagsobjekte ins Atelier transferierte, um eine annähernde Vorstellung von dem sich sinnlicher Anschauung entziehenden vierdimensionalen Kontinuum zu gewinnen, das die Theoretiker der vierten Dimension postulierten.¹³ Mit Rekurs auf die Logik perspektivischer Projektionsverfahren konnten laut Duchamp zwar alle dreidimensionalen Objekte als eine Art körperlicher Schatten

¹³ Vgl. hierzu und zum Folgenden Herbert Molderings, »Ästhetik des Möglichen: Zur Erfindungsgeschichte des Readymades bei Marcel Duchamps«, in: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 2004, S. 103–135, hier S. 118–119.

vierdimensionaler Dinge verstanden werden;¹⁴ doch die Gitterstruktur machte den Flaschentrockner zu einem besonders geeigneten Anschauungsmodell für seine Spekulationen über die »Struktur des vierdimensionalen Blicks«.¹⁵ Zusammen mit dem durch die symmetrischen Eigenschaften provozierten Inversionseffekt, der die Wahrnehmung zwischen der Unter- und Draufsicht hin- und herkippen lässt, half die Transparenz des Flaschentrockners dabei, eine ungefähre Vorstellung davon zu erlangen, wie ein Objekt von einem vierdimensionalen Auge erfasst würde.

In Huws' »Wald« lässt sich das Alternieren der Wahrnehmung, das den Flaschentrockner mal fest im Boden verankert und ihn dann wieder gleichsam zum Schweben bringt, aufs Trefflichste trainieren. Die von Duchamp postulierte Erfassung des Gegenstands »à l'embrasse circhyperhypovue«, also einer gleichzeitigen »Rundum-Unter- und-Auf-Sicht« bleibt natürlich auch einem Spaziergänger im »Wald« der Künstlerin verwehrt.¹⁶ Doch mit der Vervielfältigung der von Duchamp im Flaschentrockner gefundenen Figuration wird erkennbar, dass es möglicherweise nicht ein einzelner Gegenstand ist, durch den eine Annäherung an diese integrale Erfahrung der Ganzheit am ehesten gelingt. Vielmehr können die Differenzen innerhalb einer Typologie hierbei helfen. Der Vergleich zwischen den verschiedenen Flaschentrocknern fordert zu gesteigerter Aufmerksamkeit heraus, was den Perspektivwechsel zwar nicht immer zuverlässig provoziert, doch zumindest erleichtert.

Solchermaßen erweist sich die visuelle Wahrnehmung in Huws' »Wald« als ein metaphorischer Prozess, mit dem sich unerwartet eins ins andere wenden lässt. Dies bildet eine Analogie zur Sprache, die für die multilinguale Künstlerin zentraler Gegenstand der Arbeit und Werkzeug zugleich ist. So stellt die englische Sprache das Material bereit, mit dem Huws ihre Wortvitruinen mit wechselnden Botschaften bestückt,

14 »Chaque corps 3 dmsl. ordinaire, encrier, maison, ballon captif est la perspective portée par de nombreux corps 4 dmsls sur le milieu 3 dmsl.« Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de notes*, hg. von Michel Sanouillet und Paul Matisse, 2. Aufl., Paris 2008, S. 135. [Hervorhebung im Orig.]

15 Molderings 2004 (Anm. 13), S. 119.

16 Duchamp 2008 (Anm. 14), S. 127. Vgl. auch Molderings 2004 (Anm. 13), S. 119, von dem die Übersetzung der von Duchamp beschworenen integralen Ansicht stammt, die sich einem vierdimensionalen Auge bietet. Duchamp vergleicht diese vierdimensionale Sicht einerseits mit dem taktilen Erfassen eines kleinen Gegenstands, den man mit der Hand ganz umfassen kann, und verweist andererseits auf die Notwendigkeit, den mangelnden optischen Sinn für die vierte Dimension durch Messen, und damit einer Art Spaziergang des Auges um den Gegenstand herum, auszugleichen. Zur Veranschaulichung der hyperdimensionalen Projektionslogik nutzte Duchamp in seinen Notizen oftmals hochgestellte Ziffern: »Il n'aura pas vue d'ensemble comme l'œil³. Par analogisme, perception-promenade de l'œil³ par perspective⁴.« Duchamp 2008 (Anm. 14), S. 126.

wie in der Arbeit *Untitled, 2008 (Le ready-made...)**, die in großen Lettern verkündet: »WORDS ARE EQUALLY READY-MADES/BUT LANGUAGE IS NOT« (Abb. 4).¹⁷ Auch in ihren filmischen Arbeiten spielt die Sprache eine wichtige Rolle. Im Film *Fountain, 2009*, wird eine Reflexion über Duchamps Installation *Étant Donnés: 1° La Chute d'Eau/2° Le Gaz d'Éclairage, 1946–1966*, vom Plätschern und Rauschen römischer Brunnen begleitet, die mit statischer Kamera aufgenommen wurden (Abb. 5 und 6). Die Künstlerin bringt Duchamps letztes Werk mit neun französischen Redewendungen in Zusammenhang, die sie zunächst wörtlich ins Englische überträgt, um sodann ihre metaphorische Bedeutung zu erhellen. Die hölzerne Tür korrespondiert ihr zufolge mit dem Idiom »entrer par la grande, la ›bonne‹ porte« und bildet so eine Art Ouvertüre zu Duchamps Werk. Die beiden Gucklöcher, durch die wir zu Voyeuren gemacht werden, erscheinen ihr bei der Interaktion mit dem Werk als buchstäbliche Realisierung von »avoir les yeux en face des trous« und die Konfrontation mit einem pechschwarzen Zwischenraum steht ihrer Überzeugung nach für die Ratlosigkeit angesichts der sich uns nun anbietenden Szene: »être dans le noir«. Mit der Redewendung »ça ne casse pas des briques«, die Huws durch den Durchbruch in der Ziegelwand realisiert sieht, scheint das Werk auf die ausgelöste Verblüffung gleichsam zu »antworten«, um uns dann in recht drastischer Sprache direkt zu adressieren: »trou du cul«, ein universeller Ausdruck, den Huws stoisch ebenfalls übersetzt, allgemein als beleidigende Anrede unspezifischen Gehalts einordnet und sodann als Angriff des Künstlers auf diejenigen Exegeten verstanden wissen will, welche Duchamps obszöne Aktdarstellung in Anschluss an Arturo Schwarz' Inzest-Theorie unverhohlen sexuell gedeutet hätten. An dieser Stelle, die Duchamps letztes Werk gleichsam zum Leben erweckt, gelangt Huws' Identifikation mit Duchamp im Film zu einem Höhepunkt, um danach wieder in ruhigere Fahrwasser zu gleiten.¹⁸

In der doppelten Konfrontation mit der wortwörtlichen Übersetzung und dem nur sprachlich evozierten Werk bringt Huws' idiomatische Lektüre überraschende und komische Effekte hervor. Denn aus der Analyse ihrer einzelnen Elemente lässt sich die Bedeutung von Redewendungen nicht ableiten. In ihrem Readymade-Charakter

17 Vgl. hierzu Julian Heynen, »...Il ne bouge pas«, in: *Bethan Huws: Il est comme un saint dans sa niche: Il ne bouge pas*, Ausst.-Kat. Hannover, Kestnergesellschaft/Köln, DAAD, Köln 2009, S. 94–103, hier S. 98–99.

18 Die weiteren Idiome sind: »faire feu de tout bois«, »les arbres cachent la forêt«, »tomber sur un bec de gaz« und als letzte, auf die schwarz-weißen Linoleumfliesen verweisende Wendung, »noir sur blanc«. Eine Transkription von Huws' Ausführungen findet sich in *Bethan Huws: Il est comme un saint dans sa niche: Il ne bouge pas*, Ausst.-Kat. Hannover/Köln (Anm. 17), S. 71–72.



5. und 6. Bethan Huws, *Fountain*, 2009 (film stills), Film 16mm transferred onto HDCAM SR, colour, sound, 7:30 minutes

erweisen sich idiomatische Wendungen ebenso wie einfache semantische Figuren als kulturelle Speicher, deren Sprachbildlichkeit sich einer direkten Übersetzung entzieht. Dem ungeachtet entfaltet die ruhige Abfolge der Brunnenbilder und das gleichmäßige Strömen ihres Wasserstrahls einen Sog, dessen Wirkung man sich kaum entziehen kann.¹⁹ Zwar sind Huws' Idiome Fundstücke aus *Le Robert – Dictionnaire des expressions et locutions*;²⁰ doch fällt der Ermessensspielraum auf, den sich die Künstlerin als inter-

19 Zur Struktur des Films siehe Maja Naef, »Bethan Huws: Sprache, Bewegung und Film«, in: *Bethan Huws*, Ausst.-Kat. Maastricht, Bonnefanten Museum/St. Gallen Kunstverein Kunstmuseum, Köln 2006, S.127–134.

20 Vgl. »Sources for Research Notes«, in: Huws 2014 (Anm. 4), o. S.



7. Bethan Huws, *Forest*, 2008–2009, 88 bottle racks, neon piece. Installation view, Galerie Tschudi, Glarus, 2012

mediale Übersetzerin von *Étant Donnés* erlaubt, um in der Vielzahl an möglichen Redewendungen die jeweils »passende« zu finden. So wird das Reisigbündel (»le fagot«), auf den Duchamp seinen Akt gebettet und an dessen idiomatischem Bedeutungsspektrum sich Huws in den *Research Notes* über mehrere Seiten hinweg abgearbeitet hat, durch die Metonymie Holz (»bois«) ersetzt.²¹ Indem sie Redewendungen wie »sentir le fagot« oder das sexistisch anmutende »il y a bien de la différence entre une femme et un fagot« zugunsten von »faire feu de tout bois« umgeht, kann sie die verbreitete Kritik an der Obszönität der von Duchamp präsentierten Szene zurückweisen. Das Aufspüren versteckter Idiome ermöglicht die subjektive Aneignung von Duchamps künstlerischem Vermächtnis. Aufgrund ihrer unverhohlenen Konstruiertheit wird die Sequenz der Korrespondenzen zu einer *Rite de passage* ins Innerste von Huws' künstlerischem Denken.

Vom Holz, mit Hilfe dessen alle Register gezogen wurden, gelangt die Künstlerin zum bewaldeten Hintergrund des Duchamp'schen Dioramas und so zu jenem Idiom, von dem unsere Überlegungen ihren Ausgangspunkt nahmen: »Les arbres cachent la forêt« (Abb. 7). Sowohl im Deutschen »Vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen« wie im Englischen »Not to see the wood for the trees« ist es die überbordende Fülle an Details, durch die das große Ganze aus dem Blick gerät. Mit dem Verb »cacher« wird der Sach-

21 Vgl. Huws 2014 (Anm. 4), S. 448–450 und zu »bois« S. 456–458.

verhalt im Französischen dagegen anhand des Modells der Perspektive als eine Relation zwischen Vorder- und Hintergrund verstanden. Die philosophische Frage danach, in welcher Beziehung das Allgemeine zum Besonderen steht, die auch Duchamp bei seiner künstlerischen Arbeit umgetrieben hat, wird so in konkreter Weise innerhalb einer räumlichen Konstellation gedacht. In Huws' »Wald« wird sie letztlich zu einer Frage der Perspektivierung. Obwohl wir nicht umhinkommen, für unsere Gedanken vorgefundene sprachliche Gussformen zu verwenden, können wir uns, so scheint Huws zu insistieren, gleichwohl als Subjekte innerhalb eines diskursiven Feldes positionieren. Auch in der obsessiven Aneignung der künstlerischen Verfahren Duchamps und der Vervielfachung eines seiner emblematischsten Werke in der Arbeit *Forest* finden wir wohl weniger ein Echo der Vergangenheit als vielmehr die Stimme der Künstlerin.