



M. D. M. D. M. D. M. B. M. B.
M. B. M. B. M. B. M. B. M. B.
M. D. M. D. M. B. M. B. M. D.
M. D. M. B. M. D. M. D. M. B.
M. D. M. B. M. D. M. B. M. B.
M. B. M. D. M. B. M. B. M. D.
M. B. M. D. M. D. M. D. M. B.
M. B. M. B. M. D. M. B. M. B.
M. D. M. D. M. D. M. D. M. D. M. D.
M. D. M. D. M. D. M. D. M. D. M. D.

MARCEL
BROODTHAERS

DE

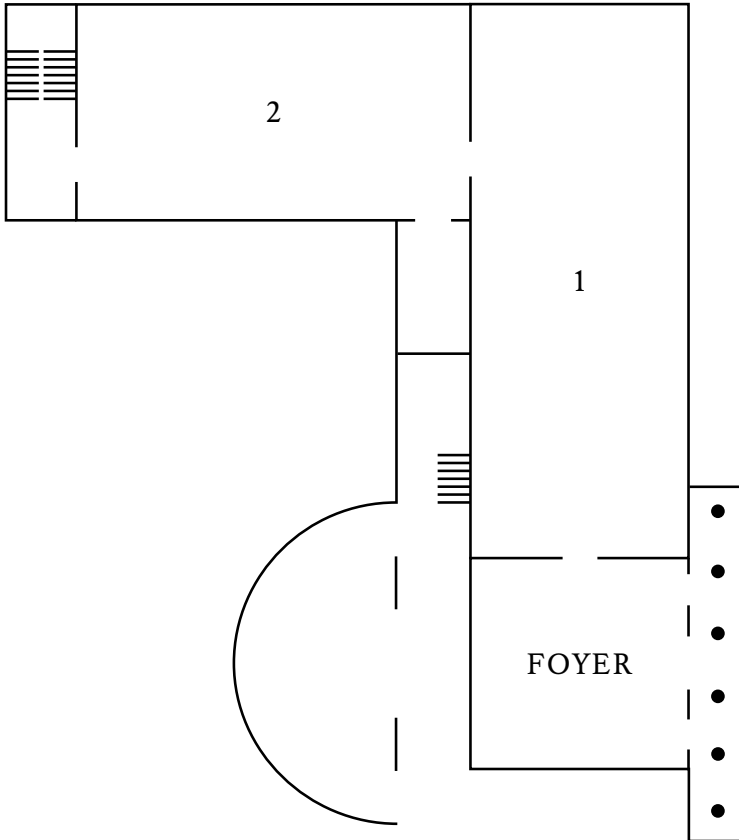
INHALT

Biografie.....	5
L'Entrée de l'Exposition (Raum 1).....	7
Moules, Œufs, Frites, Charbon (Raum 1 / Raum 2).....	9
Musée d'Art Moderne: Projection sur caisse (Raum 2).....	11
Le Corbeau et le Renard (Raum 2).....	14
Objet (Raum 2).....	15
Un coup de dés (Raum 3).....	17
Dites partout que je l'ai dit (Raum 4).....	19
Éloge du sujet (Raum 4).....	20
Peintures Littéraires (Raum 4).....	21
Musée d'Art Moderne: Section Publicité (Raum 5).....	22
Plaques (Poèmes industriels) (Raum 6).....	24
Décor, A Conquest by Marcel Boordthaers (Raum 6).....	25
Salle Blanche (Raum 7).....	26
M.B. (Raum B).....	27
Bateau Tableau (Raum B).....	28
Cinéma Modèle (Raum C).....	31
Jardin d'Hiver II (Raum A).....	38
Impressum.....	40

Bevor Marcel Broodthaers (geboren 1924 in Brüssel) als bildender Künstler arbeitete, war er als Dichter und Journalist tätig. 1945, im Alter von 21 Jahren, hatte er seine ersten Gedichte veröffentlicht, in den Folgejahren als Kunstrezensent und Händler antiquarischer Bücher gearbeitet. 1957 publizierte er seinen ersten Gedichtband *Mon Livre d'ogre* und drehte im selben Jahr seinen ersten Film *La Clef de l'Horloge*, den er Kurt Schwitters widmete. 1964 bettete er seinen letzten Gedichtband *Pense-Bête* in Gips, stellt ihn als Skulptur aus und vollzieht damit seinen Einstieg in die Bildende Kunst. Er beginnt, sich mit alltäglichen Objekten wie Muscheln, Eierschalen, Steinkohle oder Ziegelsteinen auseinanderzusetzen. In den Folgejahren entstehen die ersten raumbezogenen Arbeiten: 1966 zeigt er mit *Grandville* seine erste Diaprojektion, 1967 folgt der Film *Le Corbeau et le Renard*, aus dem die spätere Filminstallation und Edition hervorgeht. Seine erste wichtige Ausstellung *Court Circuit* findet 1967 im Palais des Beaux-Arts in Brüssel statt.

1968 gründet Broodthaers in seiner Brüsseler Wohnung das *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, das er mit der *Section XIXe siècle* eröffnet. Broodthaers steht dem Museum selbst als Direktor vor, organisiert und zeigt weitere Abteilungen in Brüssel, Köln, De Haan, Antwerpen, Düsseldorf und Middelburg. 1972, auf der documenta 5 in Kassel, schließt er das Museum mit drei letzten Abteilungen, darunter die *Section Publicité*. In den Jahren 1972 bis 1976 zeigt er sein Werk in mehreren Einzelausstellungen, unter anderem im Lenbachhaus, München, dem Kunstmuseum Basel, der Neuen Nationalgalerie, Berlin, der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf sowie dem Institute of Contemporary Arts, London. In dieser Periode entstehen die Räume *Jardin d'Hiver I A* (1974), *L'Entrée de l'Exposition* (1974), *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* (1975) und *Salle Blanche* (1975), Broodthaers' eigene Formen der Retrospektive. An seinem Geburtstag, dem 28. Januar 1976, verstirbt Marcel Broodthaers in Köln. In Kassel war sein Werk unter anderem auf der documenta 6, 7 und X zu sehen.

ERDGESCHOSS



Mit *L'Entrée de l'Exposition* (1974) betritt man den „Eingang der Ausstellung“ in doppeltem Sinne. So markiert die Installation aus Dattelpalmen, Fotografien, Zeichnungen, Sieb- und Offsetdrucken zugleich den Beginn der Ausstellung im Fridericianum und Marcel Broodthaers' vieldeutige Inszenierung der Eingangssituation. Die Arbeit war Teil der sechs sogenannten „Décor“-Ausstellungen, Broodthaers' eigener Spielart der Retrospektive. Konventionell versinnbildlicht dieses Ausstellungsformat den Höhepunkt einer Künstlerkarriere, die umfassende Präsentation aller Schaffensphasen und ihre Synthese zu einem kohärenten Gesamtwerk. Mit diesem „Eingang in die Kunstgeschichte“ kennzeichnet der *Entrée* also Anfang und Ende beziehungsweise Rückblick zugleich.

Anstelle der vermeintlichen Kontinuität und Geschlossenheit des künstlerischen Gesamtwerks verfolgte Broodthaers mit seinen Décors immer neue Formen der Rekontextualisierung, Verschiebung und Weiterentwicklung von Bestehendem. So beharrte der Künstler auf einer im Werk selbst angelegten Offenheit und entfaltete dessen Beziehungsreichtum in vielfältigen Verweisen literarischer, bildnerischer oder philosophischer Herkunft. Im Französischen bedeutet „Décor“ sowohl Dekoration als auch Bühnenbild, Filmset beziehungsweise Szenenaufbau. Mithilfe dieser Motive verhandelte Broodthaers das Verhältnis seiner künstlerischen Praxis zu ihren historischen wie gesellschaftspolitischen Bezugspunkten.

Der Eingang wird in *L'Entrée de l'Exposition* vor allem durch das dekorative Element der Dattelpalme bestimmt. In Anspielung auf die Ausstellungspaläste der Weltausstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts lenken sie die Aufmerksamkeit auf die Geschichte und den institutionellen Rahmen des Präsentierens selbst – eine Auseinandersetzung von zentralem Stellenwert für Broodthaers' künstlerisches Schaffen, insbesondere sein *Musée d'Art Moderne*. Indem er verschiedene Werkgruppen, etwa seine frühen Arrangements aus Muscheln und Eierschalen oder die „Peintures Littéraires“ in das Palmenensemble integriert, hebt Broodthaers den retrospektiven Charakter des *Entrée* hervor. Jedoch begegnen uns diese früheren Werke nicht in ihrer ursprünglichen Form des Gemäldes oder der Skulptur, sondern als Fotografien: Retrospektive heißt Wiederholung. Und Fotografie heißt Wiederholung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit.

Im Rahmen der Décor-Ausstellungen zeigte Broodthaers auch die folgenden Werke: *Éloge du sujet*, 1974 (S. 20), *Dites partout que je l'ai dit*, 1974 (S. 19), *Salle Blanche*, 1975 (S. 26), *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*, 1975 (S. 25), *Jardin d'Hiver I & II*, 1974 (S. 38).



EEEE... Ø, 1967

Ende 1963 beschließt der Dichter Marcel Broodthaers, bildender Künstler zu werden. Nie jedoch verliert er seine Verbundenheit zur Sprache und Poesie. In seine poetische Auseinandersetzung mit der Ordnung der Dinge tritt fortan das Objekt in seiner Räumlichkeit und Materialität. Broodthaers wendet sich etwa „la moule“, der Miesmuschel zu, um über „le moule“, die Form zu reflektieren. Denn es ist vor allem das Bild ihrer Schale und weniger des Inhalts, welches wir mit der sprachlichen Bezeichnung „Muschel“ verbinden. Broodthaers' plastische Arbeiten fragen nach dem Verhältnis zwischen der Form natürlicher Objekte, ihrer Einschreibung durch Sprache oder kulturellen Gebrauch und einer nicht zugänglichen Eigenständigkeit als Ding. In *Grande casserole de moules* (1966, dt. *Großer Muscheltopf*) etwa verleihen sich die unterschiedlichen Hüllen der Muscheln gegenseitig Form: Obwohl die Muschelschalen die Einheit des geschlossenen Topfs aufbrechen, geschieht dies streng entlang der Linien seiner Wände. Sowohl Topf als auch Muschel *sind* Form und *geben* Form, verfügen jedoch über keinerlei Inneres. So grundlegende Unterscheidungen wie jene der Kategorien von Form und Inhalt, von Natur und Kultur lassen sich in Broodthaers Objekten nicht aufrechterhalten. Vielmehr ist es die verschwiegene Kluft zwischen Objekt, Wort, Bild und Bedeutung, die sichtbar wird.

Diese Fragen begegnen uns auch in Broodthaers' Objekten aus Eierschalen. Auch Eierschalen sind natürlich-kulturelle Relikte, die mit der Bezeichnung „œuf“ – dem Namen für das ganze Ding – auf ein Sinnbild des Lebens und der Fruchtbarkeit treffen. Dessen Ursprung wiederum – Henne oder Ei – bleibt so ungeklärt wie die Eierschale leer. Wenn Broodthaers seine Objekte mit ihren fotografischen Reproduktionen konfrontiert, gerät in dieser Vervielfältigung der Bildcharakter seiner kulinarischen Umwelt in den Blick, die nationale Symbolik von Muscheln und Pommes etwa. Fragen der nationalen Identität verhandelt Broodthaers auch in *Trois tas de charbon* (1966–67, dt. *Drei Kohlehaufen*). Die Nationalfarben Belgiens krönen hier den mittleren der Kohlehaufen. En miniature wird die triumphale Symbolik des Flaggen-Hissens, der nationalen Expansion und Besitznahme, in ihrer Absurdität entlarvt. „Belgische“ Kohlenberge türmten sich Anfang der 1960er Jahre vor allem im Zuge eines Bergarbeiter-Streiks auf, der beinahe den gesamten Bergbau zum Erliegen brachte, Regierung und nationale Wirtschaft gefährdete. Muscheln, Eier, Kohle und Pommes stellt Broodthaers mit *Fémur d'homme belge* (1964–65, dt. *Oberschenkelknochen eines Belgiers*) einen männlichen Knochen hinzu, dessen Bemalung den Ausweis nationaler Zugehörigkeit erbringt. Indem er sie auf diese Weise wörtlich nimmt, parodiert Broodthaers die essentialistischen Verkürzungen nationaler Ideologien.

CHRONOLOGIE

Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, 1968–1972

- 1968 Brüssel, *Section XIXe siècle*, Rue de la Pépinière
27. September 1968–27. September 1969
- Brüssel – Köln, *Section Littéraire*
1968–1970/1971
- 1969 De Haan, *Section Documentaire*
August 1969
- Antwerpen, *Section XVIIe siècle*, A 37 90 89
27. September–4. Oktober 1969
- 1970 Düsseldorf, *Section XIXe siècle (bis)*, Städtische Kunsthalle
14.–15. Februar 1970
- Middelburg, *Section Folklorique / Cabinet de Curiosités*,
Zeeuws Museum, Folklore-Abteilung
1970
- 1971 Düsseldorf, *Section Cinéma*, Burgplatz 12
Januar 1971–1972
- Köln, *Section Financière, Musée d'Art Moderne*
à vendre, pour cause de faillite, 1970–1971
Galerie Michael Werner auf der Art Cologne
5.–10. Oktober 1971
- 1972 Düsseldorf, *Section des Figures*, Städtische Kunsthalle
16. Mai–9. Juli 1972
- Kassel, *Section Publicité*, Neue Galerie, documenta 5
30. Juni–8. Oktober 1972
- Kassel, *Section Art Moderne*, Neue Galerie, documenta 5
30. Juni–15. August 1972
- Kassel, *Musée d'Art Moderne, Galerie du XXe siècle*,
Neue Galerie, documenta 5
15. August–8. Oktober 1972

Projection sur caisse (1968, dt. *Projektion auf Kiste*) präsentierte Broodthaers in der *Section XIX^e siècle* (dt. *Sektion XIX. Jahrhundert*), der ersten Station des *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Mit dem Adlermuseum hatte er zwischen 1968 und 1972 an diversen Orten ein Museum eingerichtet, das aus insgesamt zwölf Abteilungen bestand.

In den 1960er Jahren, die geprägt waren von autoritätskritischen Diskursen und politischen Umwälzungen, eröffnete das *Musée d'Art Moderne* 1968 in Broodthaers' Brüsseler Wohnung und Arbeitsstätte. In den beinahe leeren Räumen stellte er ca. 40 geliehene Kunsttransportkisten aus, die mit Begriffen wie „zerbrechlich“, „trocken aufbewahren“, „Skulptur“ oder „Gemälde“ beschriftet waren. Hinzu kamen etwa 75 Postkarten mit Werken größtenteils französischer Meister des 19. Jahrhunderts sowie eine Diaprojektion, die neben Zeichnungen und Gemälden aus derselben Epoche unter anderem ein Bild von Magritte zeigte. Bezeichnend für *Projection sur caisse* ist die kritische Analyse und Persiflage der institutionellen Rahmenbedingungen moderner Kunst auf der einen sowie die eingehende Beschäftigung mit dem 19. Jahrhundert auf der anderen Seite – Auseinandersetzungen, die Broodthaers auch in den weiteren Abteilungen seines Museums fortführte. Mit Museum und Arbeitsstätte legt er in der *Section XIX^e siècle* den wesentlichen Ort künstlerischer Produktion mit jenem der Kunstbetrachtung zusammen, deren definitive Trennung in öffentlich und privat sich mit dem Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaft vollzog. Die Autonomie der Kunst gegenüber der sozialen Realität führt Broodthaers auf ihre Entstehung im 19. Jahrhundert zurück, weist sie also als Ergebnis historischer und politischer Prozesse aus. Nicht etwa aus sich selbst heraus ist das künstlerische Schaffen autonom, sondern nur unter den institutionellen und ökonomischen Bedingungen des modernen Kunstsystems, in welchem Atelier und Museum integrale Bestandteile sind.

Die *Section Publicité* des *Musée d'Art Moderne* wird im 1. Obergeschoss, Raum 5 gezeigt (S. 22).

Meister Rabe, auf einem Baume hockend,
hielt im Schnabel einen Käse.

Meister Fuchs, vom Geruch angelockt,
hielt ihm in etwa diese Rede:

„Ei, guten Morgen, Herr von Rabe!
Wie seid Ihr hübsch! Wie schön erscheint Ihr mir!
Ganz ehrlich! Wenn Euer Gesang
mit Eurem Gefieder in Einklang steht,
seid Ihr der Phönix unter den Bewohnern dieses Waldes.“
Bei diesen Worten kann der Rabe sich vor Freude nicht
mehr halten.

Und um seine schöne Stimme vorzuführen,
reißt er den Schnabel weit auf, lässt seine Beute fallen.

Der Fuchs schnappt sie sich und spricht:

„Mein guter Herr,
merkt Euch, dass jeder Schmeichler
auf Kosten dessen lebt, der auf ihn hört.
Diese Lehre ist ohne Zweifel einen Käse wert.“
Voll Scham und ganz verwirrt schwor der Rabe,
wenngleich ein wenig spät, man werde ihn auf diese
Weise nicht mehr hereinlegen.

Jean de La Fontaine, 1668



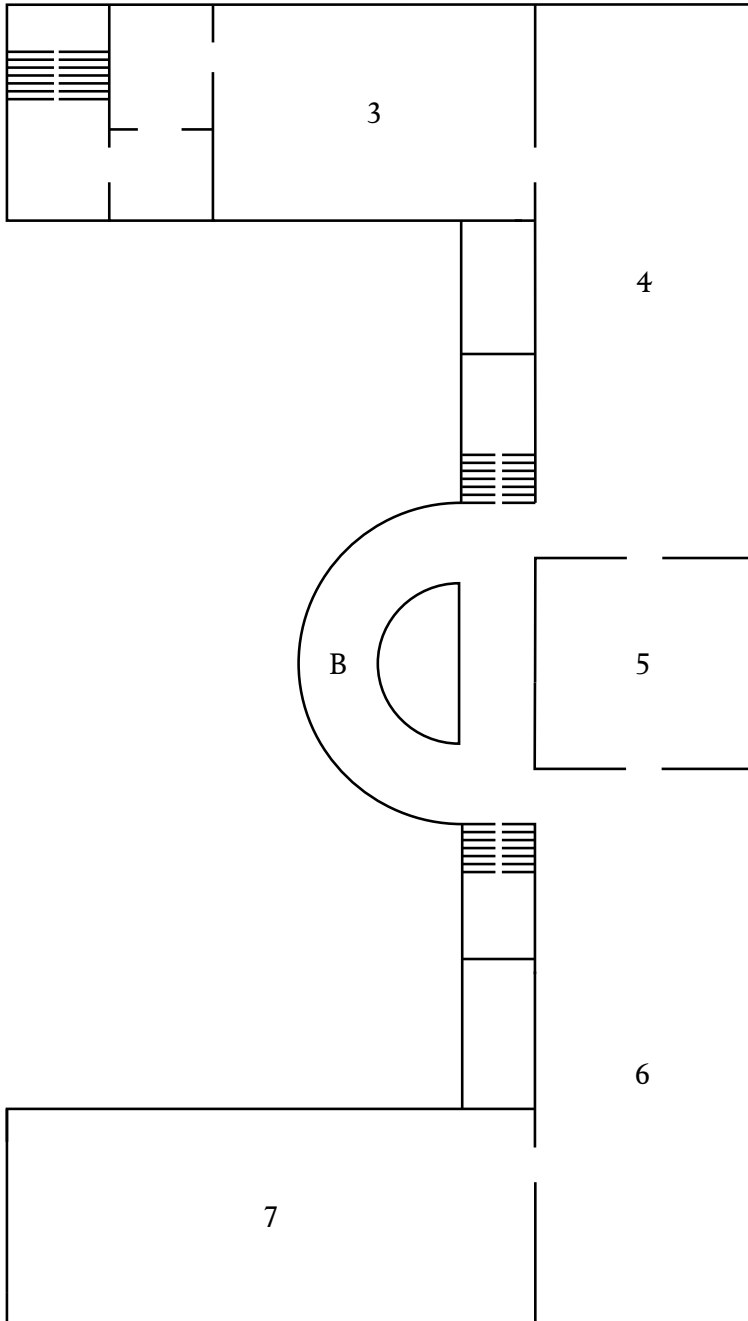
Le Corbeau et le Renard (d'après La Fontaine), 1967

Weder Fuchs noch Rabe treten in der Filminstallation auf, die Broodthaers selbst als „Environment“ bezeichnete und welche Text, Film und Objekte umfasst. In *Le Corbeau et le Renard* (1967–72, dt. *Der Rabe und der Fuchs*) wird das Verhältnis von Sprache, Objekt und Bild in Szene gesetzt; die Geschichte vom listigen Fuchs, der sich durch rhetorisches Geschick vom Raben ein Stück Käse erbeutet, und die Moral der Fabel über die Eitelkeit werden in ein Lehrstück des Lesens verkehrt. Ausgangspunkt für die spätere Edition war eine Straßenaktion, die Werbung machte für eine englische Woche in Brüssel. Für diese schrieb Broodthaers Teile von Jean de La Fontaines gleichnamiger Fabel von 1668 auf Mauertapete (*Maitre Corbeau*, 1967, dt. *Meister Rabe*). Seine Paraphrase der Fabel, zugleich Kommentar wie Gedicht, sowie sein frühes Gedicht *Le D est plus grand que le T* (1967, dt. *Das D ist größer als das T*) bilden die textliche Grundlage für den Film. Dieser wurde erstmals 1967 auf dem Experimentalfilmfestival in Knokke-Le-Zoute gezeigt, wenn auch außerhalb des Wettbewerbs. Grund für den Ausschluss war unter anderem die mit Text bedruckte Leinwand, die Broodthaers für die Projektion vorsah. Genau diese Form der medialen Überlagerung und Wiederholung ist jedoch bezeichnend für seine filmische Arbeit, in der sich Text und Bild überschneiden und die Typografie in die Objekte hineinragt. Die beiden Gedichte befinden sich auf Karton und Fotoleinen aufgezogen ebenfalls im Ausstellungsraum und gewinnen selbst an plastischem Wert. Zugleich dienten sie im Film als Kulisse, vor welche Alltagsgegenstände wie auch ausgeschnittene Fotografien platziert wurden (die etwa René Magritte zeigen oder Broodthaers' Tochter Marie-Puck).

In *Le Corbeau et le Renard* inszeniert Broodthaers die Abwesenheit von dem, worüber die Sprache spricht, indem er die beiden bildlichen Ebenen der Fabel negiert: „Fuchs“ und „Rabe“ rufen als Wort in unserer Vorstellung ein Bild hervor; gleichzeitig steht die Geschichte sinnbildlich für eine Moral, aufgrund derer die Fabel weithin zu pädagogischen Zwecken dient. Mit der Einblendung des bestimmten Artikels „le“ (dt. der) zitiert der Film zu Beginn eine weitverbreitete Form von Kinderbüchern, die lehren, dass etwa das Bild des Fuchses dem Wort „Fuchs“ entspricht. Dieser Logik antwortet Broodthaers mit einem anderen Register: Dem bestimmten Artikel folgt kein Wort, sondern ein Objekt – Damenstiefel. Broodthaers hebt so die Trennung zwischen dem Bereich unserer bildlichen Vorstellung und dem symbolischen Bereich der Sprache hervor. Worte stehen nicht repräsentativ für Objekte oder Bilder, sondern werden auf die materielle Ebene des Buchstabens zurückgeführt. Broodthaers postuliert eine andere Art des Lesens und Sehens: *Le Corbeau et le Renard* entfaltet sich zu einem Rebus (lat. „rebus“ – „durch Dinge“), wie Broodthaers es selbst bezeichnete, ein Bilderrätsel, das es zu entziffern gilt.

In *Objet* (1967, dt. *Objekt*) verhandelt Broodthaers die Frage, welchen Status das Objekt in der Kunst besitzt und wie es ihn erlangt. Der Film basiert auf Broodthaers' Ausstellung *Court Circuit* (1967), die er im Palais des Beaux-Arts während des Ausstellungsabbaus filmte. Und so hinterfragen die Wörter auf schwarzem Grund, etwa das Bild mit dem Wort „Bild“, inwieweit uns der Museumskontext mit seinen sprachlichen Definitionen der Kunstwerke überhaupt eine Begegnung mit Objekten ermöglicht. Da Broodthaers die Exponate bei ihrem Abbau filmt und dies zugleich vor dem Hintergrund von Zeitungspapier inszeniert, tritt der konkrete zeitliche und räumliche Rahmen hervor, innerhalb dessen Objekte als Kunstwerke präsentiert werden. Auf diese Weise fokussiert der Film die institutionelle Macht, den Dingen Bedeutung zu verleihen und sie als Kunstwerke zu konstituieren.

1. OBERGESCHOSS



René Magritte schenkte dem Dichter Broodthaers sein Exemplar von Stéphane Mallarmés bildlichem Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897, dt. *Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall*). Gut zwanzig Jahre später widmet Broodthaers als bildender Künstler dem Dichter Mallarmé eine Ausstellung und präsentiert ihn als sein künstlerisches Vorbild. Mallarmés Verbildlichung vom Gedicht als Anordnung schwarzer Wörter, die über doppelte weiße Buchseiten laufen und mehr Strukturlinien denn eindeutigen Inhalt bilden, greift Broodthaers auf und führt sie fort: Broodthaers verwandelt die Textzeilen Mallarmés in schwarze Rechtecke, wobei er die typografischen Modulationen von Größe und Kursivierung in der Form und Größe der Balken mit aufnimmt. Mallarmés bildliches Gedichtbuch (*Poème*) wird zum poetischen Bilderbuch (*Image*). Das Bild wird dabei ebenso von den schwarzen Rechtecken bestimmt wie von deren weißen Umräum. Die Mallarmé'sche Idee von Text als Konstellation findet hier ihre kompromisslose bildliche Umsetzung. Auf transparenten Seiten gedruckt, überlagern sich bei Broodthaers die schwarzen Textblöcke und die Mallarmé'sche räumliche Anordnung von Worten über zwei Buchseiten weitet sich dabei auf das gesamte Buch aus.

Im Gemälde *Un coup de dés* (1969) verlassen die Textzeilen Mallarmés den Buchrahmen und figurieren als Malerei. Der Gedichtanfang wird in Typografie und Satz variiert: Oben und linksseitig wird in schwarzer Schreibschrift der Anfang des Gedichts auf weißer Leinwand ins Bild gesetzt, rechtsseitig und unten bilden zwei schwarze in Öl gemalte Flächen den Bildgrund für gelbe Versalien: An das Alphabet werden dort nahtlos die Anfangsworte des Gedichts montiert, ein Wort zieht sich vom rechten unteren schwarzen Feld zum oberen linken. Das Bildwerden von Text entsteht hier durch die Leinwand als Textträger, das Fehlen von Leeräumen zwischen den Wörtern und durch die vom Malgrund vorgegebenen und nicht markierten Zeilenumbrüche.

In *Étagère avec Portrait de Mallarmé* (1969, dt. *Regal mit Portrait von Mallarmé*) wird der letzte Satz mit weißer und hellblauer Kreide auf die schwarze Farbe gemalt und verändert: Das Wort „manœuvre“ (wörtlich „Werk der Hand“, im übertragenen Sinne „Manöver“) wird beispielsweise auf „mano“ gekürzt, unter anderem das italienische Wort für Hand. Die Reihenfolge der Wörter wird verändert und Buchstaben werden durchgestrichen, im Zentrum hängt das Porträt Mallarmés: Eine Hommage an den Dichter, die an dessen Worten Änderungen vornimmt, um den schreibenden Meister bildnerisch ehren zu können.

*Marcel Broodthaers
à la Debloudeblou/S*

*Exposition littéraire
autour de Mallarmé*

Vernissage dinsdag 2 december 1969
Tentoonstelling van 3 tot 20/12/69
Wide White Space
Schildersstraat 2, Antwerpen
Open 14-18 u. - Tel. 03 / 38 13 55



*Marcel Broodthaers à la Debloudeblou/S. Exposition
littéraire autour de Mallarmé, Einladungskarte, 1969*

In *Dites partout que je l'ai dit* (1974, dt. *Sagt überall, dass ich es gesagt habe*) versieht Broodthaers' präparierter Papagei unter einem Glassturz das Format der Retrospektive mit einem sarkastischen Kommentar. Was bedeutet künstlerische Praxis unter den Bedingungen des Kunstmarkts? In selbstironischer Façon begegnet der Künstler der Anforderung, vergangene Interventionen zu wiederholen, um auf diese Weise den Eingang des eigenen Schaffens in die Geschichte zu inszenieren. Unablässig hören wir Broodthaers' Stimme vom Tonband verkünden „Ich sage Ich Ich sage ich / Der König der Muscheln Ich sagst du Du“. Sowohl der Gestus der Wiederholung als auch jener der Musealisierung finden sich in der Präsentation des toten Vogels verkörpert. Die Entstehungsbedingungen des eigenen „Werks“ in der Retrospektive sind jene der Präparation; mit dem Papagei gefrieren jedoch die schillernden Farben eines Vogels, der nicht mehr außerhalb seiner materiellen und symbolischen Beschränkung in Form von Gefangenschaft, Domestizierung und fortwährendem Nachplappern denkbar ist.

Sein „Lob des Subjekts“ richtet Broodthaers in *Éloge du sujet* (1974) gleichermaßen an das Subjekt und den Gegenstand. Mit dem Verhältnis zwischen Wort, Bild und Objekt greift die Arbeit eine zentrale Frage im Schaffen des Künstlers auf. *Éloge du sujet* entstand im Dialog mit *La Clef des songes* (1927, dt. *Der Schlüssel der Träume*), einem der bekanntesten Werke von Broodthaers' zentraler Referenzfigur René Magritte. Während in Magrittes Gemälde jedes gemalte Objekt mit einem gemalten Wort konfrontiert wird, sind es in *Éloge du sujet* verschiedene Objekte, die jeweils mit einem handgeschriebenen Schild versehen sind. Die Begriffe werden jedoch nicht im wörtlichen Sinne eingesetzt – indem das Objekt über den korrespondierenden Begriff definiert wird – sondern im übertragenen: so wird etwa dem Objekt Hut das Schild „Sujet“ zugeordnet, was auf den Hut als Gegenstand von Magrittes Gemälde wie auch auf das Kleidungsstück als Markenzeichen des Malers und damit auf ihn als Subjekt verweist. Anstelle der Identifikation von Dingen durch Worte tritt ein Lobgesang auf die Undurchdringlichkeit des Gegenstands, dessen Bedeutung niemals abschließend und gänzlich mit den Mitteln der Sprache erfassbar ist; und ein Lobgesang auf das Künstlersubjekt, das alltäglichen Objekten eine andere als die gesellschaftlich festgeschriebene Bedeutung verleihen kann.

Éloge du sujet ist jedoch auch eine Anspielung auf *Lob der Torheit* (1509), ein satirisches Essay des niederländischen Humanisten Erasmus von Rotterdam. Broodthaers verleiht seinem Lobgesang eine ironische Note, eine erneute Wendung, da Erasmus' „Lob“ vor allem eine lautstarke Verteidigung jener rationalistischen Auffassung von Vernunft war, gegen deren symbolische Gewalt sich seine Kunst auflehnt.

In den Jahren 1972 bis 1975 schuf Broodthaers eine Serie von „Peintures Littéraires“, die jeweils aus neun mit Typografie bedruckten Leinwänden bestehen. Die zentrale Rolle, die Sprache und Schrift im Werk Broodthaers' einnimmt, findet sich hier in Bezug auf Malerei und Literatur entfaltet. Die Tafeln sind je nach einem anderen strengen System aufgebaut, das wie eine sprachliche Übung die einzelnen Elemente dekliniert. So werden in *Peintures Littéraires — série anglaise* (1973, dt. *Literarische Malerei — Englische Serie*) den Namen englischer Dichter ein Substantiv als Genitiv zugeordnet – „Mind“ (Geist), „Turpitude“ (Verderbtheit) und „Dimension“ (Größe) – sowie ihre Lebensdaten beigefügt. Broodthaers greift damit eine Konvention der Malerei auf, durch ein Attribut die dargestellte Figur kenntlich zu machen, verweist grafisch aber zugleich auf den Titel eines Buchs und eine Gedenktafel. Die für Letztere nötige Berühmtheit wie auch die Differenz zwischen Namen und Person unterwandert und ironisiert die gleichberechtigte Aufnahme von Charles Dodgson, der Geburtsname von Lewis Carroll. Ähnlich wie in anderen Serien, bleibt eine der Tafeln bis auf ein rein typografisches Zeichen leer: seiner Funktion im Buchdruck enthoben, den Raum einer Seite zu unterteilen, kehrt es den malerischen Aspekt der Schriftbilder in Form eines Bilderrätsels hervor.

Die *Série de neuf peintures en langue allemande. Die Welt* (1973, dt. *Serie von neun Bildern in deutscher Sprache. Die Welt*) ist „Größen“ der deutschen Kulturgeschichte gewidmet, deren Kontext mit dem deutschen Zusatz „Die Welt von“ hervorgerufen wird. Da abwesend bleibt, was die „Welt“ näher bestimmt, fungieren die Namen einerseits als Repräsentanten der abstrakten Größe „Deutschland“, werden andererseits jeglichen Bedeutungsgehalts entleert und ad absurdum geführt. Zwar wird jeder Inhalt verneint, doch spielt die Ähnlichkeit zum Buch auf den verborgenen Vorstellungsraum des Betrachters an, der sich angesichts eines Namens, Titels oder einer Anspielung eröffnet.

Die Serie *Rubens* (1973) wiederholt auf sieben Tafeln den Namen des Malers, ergänzt um seine bevorzugten malerischen Themen und Beiwerke, übersetzt: „Der Schmuck“, „Die Rüstungen“, „Die Frauen“, „Die Wolken“, „Die Hunde“, „Die Blumen“, „Die Teppiche“. Auf einer achten steht der Name des holländischen Malers Pieter Jansz. Saenredam, der, ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert stammend, eine gänzlich andere Bildauffassung verkörpert. Der barocken Detailfülle der flämischen Tradition Rubens' stellt Broodthaers die neue holländische Tradition unter dem Kennzeichen puristischer Architekturmalerei beiseite. Die neben den Lebensdaten in allen Serien vorkommende Werkdatierung 1973 verweist als einzige Referenz auf den Künstler selbst. Zwar schreibt sich Broodthaers damit – auf die unpersönlichste Art – in die Tradition ein, die er mit der Form der Gedenktafel zitiert. Jedoch wendet er das für sie wesentliche Prinzip der Wiederholung gegen sich selbst – indem er die Tradition in einem ironischen Sprachspiel bis auf das Äußerste entleert.

Mit der *Section Publicité* (1972, dt. *Sektion Öffentlichkeitsarbeit*) eröffnete Broodthaers eine der drei das Projekt abschließenden Abteilungen seines Museums auf der documenta 5. Zu diesem Zeitpunkt war die Ausstellung *Section des Figures* (1972, dt. *Figurenabteilung*) noch weitere zehn Tage in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf zu sehen. Broodthaers' „Öffentlichkeitsarbeit“ galt also auch dieser bislang umfassendsten Museumsabteilung, welche er mittels zahlreicher Referenzen in Kassel bewarb. In Düsseldorf präsentierte er eine Sammlung von über 500 Adlerobjekten „vom Oligozän bis heute“, darunter Leihgaben zahlreicher internationaler Museen aber auch Gegenstände wie Comics, Werbeanzeigen oder Streichholzschachteln. Adlerobjekte aus diversen Kunstgattungen und -stilen, aus verschiedenen historischen Epochen und unterschiedlicher geografischer Herkunft, Alltagsgegenstände oder militärische Insignien positionierte Broodthaers ohne Rückgriff auf übliche Klassifikationsverfahren. Die Präsentation seiner Sammlung machte eine Überfülle an Bedeutungen sichtbar, welche die tradiert symbolische Funktion des Adlers als Repräsentant von Macht, politischer und militärischer Herrschaft ad absurdum führte. In einer Wendung richtet sich Broodthaers' Kritik gegen die Macht der Institution, Definitionen mit vermeintlich universeller Gültigkeit hervorzubringen; gegen die bürgerliche Wissensordnung, die grundlegend verschiedene Phänomene der Vorstellung von Chronologie und Vollständigkeit unterwirft; und gegen die Verflechtung dieser Wissens-Macht mit der imperialen Macht, die ihren Ausgang ebenfalls im 19. Jahrhundert nahm und welche der Adler weithin verkörpert.

Mit der *Section des Figures* hatte sich Broodthaers in Umfang und Methode weiter an das Museum und somit den Gegenstand seiner Kritik heranbewegt als mit allen bisherigen Abteilungen des Adlermuseums. Auf der documenta, so Broodthaers, sei es „nur logisch, dass es jetzt in Langeweile erstarrt“. Anstelle eines Schilds mit der Aufschrift „Dies ist kein Kunstwerk“, mit dem er jedes Adlerobjekt in Düsseldorf versehen hatte, sind die Bilderrahmen der *Section Publicité* jeweils mit der Plakette „Musée d'Art Moderne, Publicité“ bezeichnet. Die Diaprojektionen im Inneren des Raums kontrastieren Abbildungen von Adlerfiguren aus unterschiedlichen historischen Epochen mit Adlerdarstellungen aus der Werbung. In der Beschriftung des Türbogens oder der Präsentation von Ausstellungskatalogen in den Vitrinen zitiert die *Section Publicité* das Gesamtkonzept des Museums. Broodthaers präsentierte sie parallel zur *Section Art Moderne* (1972), für welche er das Wort „Privateigentum“ auf den Boden schrieb und mit einer museumsüblichen Absperrung umgab. In vorausahnender Weise zeigten die letzten Sektionen seines Museums das Zusammenrücken des Formats der Ausstellung mit jenem der Public Relations für eine auf den Status des Privateigentums beschränkte Kunst. Mit der Schließung als Werbeobjekt reagierte Broodthaers auch darauf, dass viele der Belange seines Museums in der institutionellen Kunstwelt angekommen und zum Gegenstand von Ausstellungsereignissen wie der documenta geworden waren.

Projection sur caisse des Museums wird im Erdgeschoss, Raum 2 gezeigt (S. 11).



Sagen wir Bilderrätsel. Und das Thema, eine Spekulation über die Schwierigkeit des Lesens, die aus dem Gebrauch dieses Materials erwächst. Nehmen Sie zur Kenntnis, dass diese Schilder wie Waffeln fabriziert werden.“

Nicht nur als Bilderrätsel, sondern auch als „Poèmes industriels“, industrielle Gedichte, bezeichnete Broodthaers eine Serie von etwa 30 Prägeschildern aus Plastik, die er zwischen 1968 und 1972 zumeist in einer Auflage von je sieben positiven und negativen Exemplaren produzierte. Die „Plaques“ (Platten, Tafeln, Schilder) sind reliefhaftes Objekt, Bild und „Botschaft“ zugleich; sie verweisen auf andere Elemente aus Broodthaers' Œuvre, etwa auf das *Musée d'Art Moderne* oder die offenen Briefe des Künstlers. Durch Rückgriff auf mechanische Produktionsprozesse wie den Buchdruck und die Verwendung von Plastik, ein alltägliches Material, das für Broodthaers' Generation noch beinahe geschichts- und erinnerungslos war, wirft Broodthaers die Frage nach dem Original auf. Zwar unterwandern die Plaques die Originalitätsansprüche traditioneller Definitionen von Kunst; die Begrenzung auf eine kleine Auflage kann jedoch zugleich als Zitat der bildhauerischen Tradition verstanden werden, Skulpturen in mehreren Güssen anzufertigen.

Die Plaques geben sich als Schautafeln oder Hinweisschilder aus, lassen jedoch ein wesentliches Merkmal dieser Medien vermissen – die eindeutige Botschaft. Satzzeichen werden zu Bildern oder zerlegen Worte in ihre einzelnen Buchstaben, Zeichnung und Bezeichnung formieren sich zu einem Bilderrätsel und das *Plaque Vide* (1969, dt. *Leeres Schild*) inszeniert die Abwesenheit jeder Auszeichnung und Anleitung. Damit interveniert Broodthaers in die herkömmliche Funktion der Schilder, das Verhalten im öffentlichen Raum – auch dem des Museums – zu kommunizieren und zu bestimmen. In den industriellen Gedichten konfrontiert er die bürokratische Ästhetik der Schilder mit sprach-bildlicher Poesie. Die Plaques sind eindeutig als Produkt ihrer Zeit erkennbar, stemmen sich jedoch gegen die herkömmliche Verwendung von Plastik als vermeintlich neutralen Träger für vermeintlich ebenso neutrale Hinweise. In *Académie I* (1968) sind beispielsweise nur einige der geprägten Worte farblich markiert und stechen als klar lesbar hervor, während sich andere allein durch die Prägung vom schwarzen Hintergrund unterscheiden und ihren Lesern einige Anstrengung abverlangen. Broodthaers richtet das Augenmerk auf die Materialität von Sprache und wendet die spezifischen Eigenschaften des geprägten Plastikschildes gegen sich selbst. Die Plaques stehen für die Entzifferung der Welt durch Bezeichnung und Beschilderung. Broodthaers unterwandert die vermeintliche Objektivität ihres administrativen Tonfalls und weist sie stattdessen als ein Instrument der Deutungshoheit über die materielle Welt und unser Verhalten ihr gegenüber aus.

Erstmals 1975 im Londoner Institute of Contemporary Arts gezeigt, setzt sich Broodthaers in *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers* (1975, dt. *Dekor. Eine Eroberung durch Marcel Broodthaers*) mit dem Motiv der Dekoration anhand der Beziehung zwischen Krieg und Komfort beziehungsweise Freizeit auseinander. Die zwei Räume fungierten später als Filmset für den Dreh von *La Bataille de Waterloo* (1975, dt. *Die Schlacht von Waterloo*) welcher mit dem sogenannten Trooping the Colour zusammenfiel, einer jährlich aufwendig inszenierten Militärparade. Sowohl der Film als auch *Décor* verhandeln das Verschwinden unmittelbarer Erfahrung in Bezug auf die Schreckensszenarien des Kriegs. Nüchtern ordnet Broodthaers historisches Mobiliar und Kanonen an, kombiniert Gartenmöbel-Set und modernes Waffenarsenal. Zusammenstellung und Präsentation lassen den ästhetischen Charakter der Waffen hervortreten und reduzieren das Verhältnis von Form und tödlicher Funktion auf den visuellen Aspekt. Den zum Spektakel gewordenen Krieg konfrontiert Broodthaers mit der privaten Behaglichkeit der Zuschauerschaft – eine Konfrontation, die ihren Höhepunkt in der Präsentation des Waterloo-Puzzles erreicht: Gerahmt durch die kleinbürgerliche Ausstattung des 20. Jahrhunderts, wird der Krieg des 19. Jahrhunderts zum Geduldsspiel. *La Bataille de Waterloo* nimmt Bezug auf das Feldlager, von welchem aus Arthur Wellesley (der spätere Herzog von Wellington), gemeinsam mit seinen Offizieren, ihren Ehefrauen und Maitressen, die Kriegshandlungen am Vortag des Sieges über Napoleon aus sicherer Entfernung beobachtete.

Die zwei Räume von *Décor* sind wie sogenannte Period Rooms gestaltet, eine Form der Museumspräsentation, welche Objekte unterschiedlicher Gattungen in historisch rekonstruierten Räumlichkeiten versammelt. Die Objekte in Broodthaers' Raum des 19. und 20. Jahrhunderts jedoch sind allesamt Requisiten oder entstammen einem Londoner Möbelladen: Die vermeintliche „Authentizität“ der Period Rooms und ihr Versprechen, etwas Wesentliches über die inszenierte Lebenswelt vergangener Epochen zu vermitteln, entlarvt *Décor* als Illusion. Sichtbar wird, dass Geschichtsschreibung nicht etwa die neutrale Wiederholung vergangener Ereignisse, sondern immer eine Konstruktion und somit durch die gesellschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart geprägt ist. Die Macht der Institution Museum äußert sich vor allem in dem Vermögen, bestimmte Aspekte der Vergangenheit auszuwählen und als historisch bedeutsam zu definieren, oder auch zu verschweigen. Weder für seine Objekte noch für das titelgebende Ereignis bietet Broodthaers eine eindeutige Interpretation an: Seine „Eroberung“ der Institution als nunmehr anerkannter Künstler ist mit der „Schlacht von Waterloo“ zugleich das Setting eines Untergangs. Doch auch die etablierte Deutung von Waterloo wiederum, ihr Status als Synonym für Niederlage, wird durch die Integration der Perspektive Wellesleys in Frage gestellt.

Mit dem *Salle Blanche* (1975, dt. *Weißer Raum* oder *Reinraum*) errichtete Broodthaers eine Reproduktion seines Brüsseler Wohn- und Arbeitsraums im Originalmaßstab – in diesem hatte er 1968 die erste Abteilung des *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* eröffnet. Anstelle von Postkarten und Transportkisten traten nun jedoch Begriffe aus dem Kunst- und Museumsbetrieb, in fein säuberlich geschwungener Schrift direkt an die Holzwände geschrieben. So wie Broodthaers sein fiktives Museum in Form leerer Transportkisten eröffnete, erklärt er nun dessen Entstehungsort ebenfalls zur Hülle – eine inhaltslose Verpackung, deren kulturelle Bedeutung allein in ihrer Bezeichnung und Definition durch Sprache besteht. Ausgeleuchtet mit Scheinwerferlicht wird der soziale Raum, den Broodthaers etwa mit einer Diskussion über Kunst und Gesellschaft belebte, sowohl zur Skulptur als auch zum statischen Schrift-Bild. Als retrospektive Nachbildung und Kunstwerk ist er nicht länger nutz- oder betretbar, der reale Raum erstarrt zum Sprach-Raum wie zum Bild.

Traditionell an den Rand der Bildfläche und außerhalb der Darstellung platziert, wird die Signatur bei Broodthaers selbst zum Sujet. Für die Edition *La Signature Série 1 Tirage illimité* (1969, dt. *Die Signatur 1. Serie Unbegrenzte Auflage*), welche entgegen ihres Titels in einer Auflage von 60 nicht nummerierten und nicht signierten Exemplaren erschien, druckte Broodthaers nichts weiter als seine handschriftliche Signatur – die Initialen M.B. Die Wahl als Sujet und das Prinzip der Vervielfältigung setzen das historisch gewachsene Vermögen der Signatur außer Kraft, die Echtheit des Werkes auszuweisen und als notwendiges Merkmal der Unterscheidung und Identifikation zu dienen. In der Wiederholung und Reproduktion entleert Broodthaers die Signatur von ihrer Funktion und Bedeutung und reduziert sie auf ein Schriftbild. In *Gedicht — Poem — Poème / Change — Exchange — Wechsel* (1973) macht Broodthaers den Kontext sichtbar, indem dieses als Zeichen funktioniert. Die Signatur wird hier als numerische Größe eingesetzt, die sich zusammenzählen lässt. Summiert Teil I die verkauften Ausgaben von Broodthaers' Gedichtbänden, bildet Teil II, Sektion c aus den Signaturen Summen in verschiedenen Währungen. In Gegenüberstellung zu den Gedichten könnte es sich hier um den monetären Gegenwert handeln, den Broodthaers' bildende Kunst im Gegensatz zu seinen Gedichten auf dem Markt erzielte. Doch was vermittelt zwischen dem künstlerischen Wert und dem Geldwert? Indem Broodthaers die Signaturen als zählbare Größen aufzeichnet, lenkt er den Blick auf die Ökonomie des Kunstmarkts, in welcher der Wert eines Werks untrennbar mit dem Namen des Künstlers verbunden ist. Die Signatur aber besitzt keinen Wert an sich. Wie Geld repräsentiert sie einen Wert, der sich nur in Beziehung und im Wechsel ausdrückt. *Une Seconde d'Éternité — d'après une idée de Charles Baudelaire* (1970), *M. B.* (1970–71) und *M. B., 24 images/seconde* (1970) wurden zusammen konzipiert und ausgestellt. Das Sujet der Signatur wird hier in den medialen Bedingungen des Films untersucht. *Eine Sekunde der Ewigkeit — Nach einer Idee von Charles Baudelaire* besteht aus 24 Einzelbildern, auf denen Broodthaers in 24 Schritten seine Signatur zeichnet. Das paradoxe Verhältnis von Dauer und Flüchtigkeit, statischem Bild und Bewegtbild, kehrt Broodthaers in *24 Bilder/Sekunde* parodistisch um, indem er das Filmmaterial auf der Rückseite des Kartons zu einer Endlosschleife verbindet. Die beiden *M. B.* (1970–71) zeigen das 24. Bild als positive und negative Reproduktion auf Plastikschildern, die den „Poèmes industriels“, den industriellen Gedichten, gleichen. Da die Handlung des Films nur in der Zeichnung der Signatur besteht, fallen ihre Vollendung und das Ende des Films zusammen; die Geste des Zeichnens erstarrt im Schriftbild, das, auf den Schildern veräußert, beliebig oft reproduziert werden kann. Anstelle den Abschluss und die Vollendung eines Werks zu markieren und es als Kunstwerk zu konstituieren, stellt die Signatur nur ihre eigene Vollendung und damit die Abwesenheit des Werks wie das Ende des Künstlermythos aus.

Für *Citron-Citroen* — *Pièclame pour la Mer du Nord* (1974, dt. *Zitrone-Zitronen* — *Werbung für die Nordsee*) dient ein älteres Plakat als Ausgangspunkt, welches auf Französisch und Flämisch die Fischarten der Nordseeküste bewirbt. Broodthaers fügt diesem die französischen und flämischen Worte *Citron-Citroen* in zitronengelber Schrift auf schwarzem Grund hinzu. Während die Schautafel Begriff und Abbildung zu einem Ordnungsschema (Seefrüchte) verbindet, sind ihm die unbeeilderten Worte nur durch Nummerierung zugeordnet. Broodthaers' Zitrone lässt sich hier auf keinen Fisch träufeln. Vielmehr wird das didaktische Schema der Illustration mit seinen eigenen grafischen Mitteln entlarvt.

Mit *Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille* (1974, dt. *Das Manuskript in der Flasche*) stellt Broodthaers den Gegenstand einer gleichnamigen Erzählung von Edgar Allan Poe als Objekt aus. Der Karton trägt den Werkstitel, auf dem Einschlagpapier ist geschrieben: „Das Objekt: Eine gewöhnliche Bordeauxweinflasche [...]. Das Subjekt: Ist die Erzählung von Edgar Allan Poe ‚Das Manuskript in der Flasche‘ [...].“ Die Flasche selbst ist mit dem Wort „Manuskript“ beschriftet, ihr Inneres leer. Indem Broodthaers die Flasche zum Manuskript erklärt, dreht er die Ordnung von Inhalt und Behältnis um. Broodthaers spielt mit dem Versprechen der Flaschenpost, eine inhaltliche Botschaft zu übermitteln. Dieses Versprechen ist genauso wenig an einen konkreten Autor gebunden wie die Botschaft des Werks: Dessen Subjekt hier weder Poe noch dessen Erzähler, sondern die Erzählung selbst ist.

Bateau Tableau (1973, dt. *Schiff Gemälde*) basiert auf dem Seestück eines unbekanntenen Malers aus dem 19. Jahrhundert. In einzelnen Aufnahmen studierte Broodthaers den Bildaufbau vom Motiv über den Farbauftrag bis hin zum vergoldeten Rahmen. Die Diaprojektion ist geradezu filmisch angelegt: Nahaufnahmen von einzelnen Teilen werden der „Totalen“ des Gemäldes gegenübergestellt und lassen die Betrachter bewegte Bilder imaginieren. Durch den sprachlichen Gleichklang der Worte werden Motiv und Medium, Darstellung und Trägermaterial ineinander verkehrt. Es amüsierte Broodthaers, dass sich der französische Ausdruck für Schiff, „bateau“, und jener für Gemälde, „tableau“, in der Aussprache derart ähneln, dass, sage man die Wörter öfter hintereinander auf, man sich „genauso gut über das neueste Schiff wie über das neueste Bild“ unterhalten möge.



PÊCHE AU FILET DIT : BAS-PARC. — VISSCHERIJ MET STELNET.

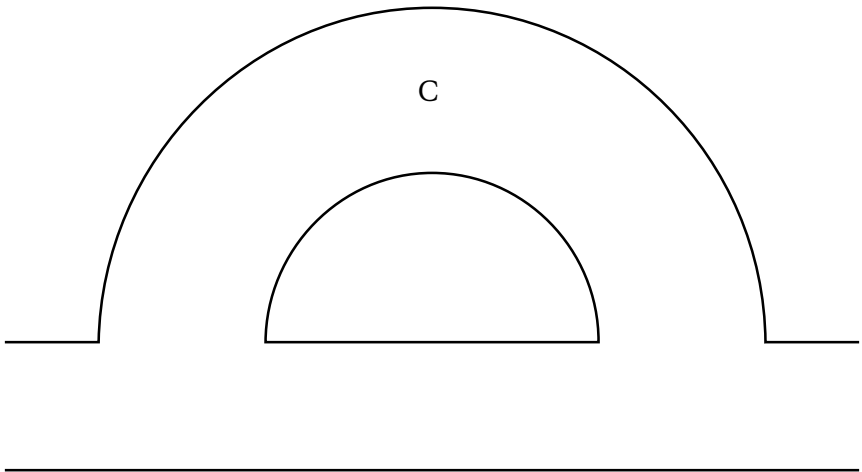
- | | |
|----------------------------|---------------------|
| 1. Plaie. — Pladijs. | 4. Sole. — Tong. |
| 2. Cabillaud. — Kabeljauw. | 5. Rate. — Hog. |
| 3. Griet. — Terbot. | 6. Barbue. — Griet. |

PÊCHE AUX MOULES ET CRABES.
MOSSSEL EN KRABBE VANGST

- | |
|---------------------|
| 1. Crabe. — Krabbe. |
| 2. Moule. — Mossel. |

citron — citroen

2. OBERGESCHOSS



Mit der *Section Cinéma* des Adlermuseums erweiterte Broodthaers seine konsequente Auseinandersetzung mit dem Museum auf das Medium Film. Dessen technische Neuerungen und Institutionen wie das Kino erkannte er ebenfalls als entscheidende Produktionsbedingungen moderner Kultur und Geschichte. Entgegen den klassischen Konventionen des Mediums, kennzeichnet seine Filme ein freier wie präziser Umgang, der die bewusste Nutzung veralteter Filmtechniken mit einschließt. Als Vorbild der *Section Cinéma* zeigte Broodthaers unter dem Titel *Cinéma Modèle, Programme La Fontaine* fünf seiner Filme, die jeweils einem künstlerischen oder dichterischen Vorbild gewidmet waren: *Le Corbeau et le Renard* (1967), *La Clef de l'Horloge* (1957), *La Pluie* (1969), *La Pipe* (1969), *A Film by Charles Baudelaire* (1970).

Sein erster Film, *La Clef de l'Horloge — Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters* (1957, dt. *Der Schlüssel der Uhr — Kinematografisches Gedicht zu Ehren Kurt Schwitters*), entstand in einer Retrospektive von Kurt Schwitters. Gedreht bei Dunkelheit, erhellt der Lichtstrahl einer Taschenlampe meist vereinzelte Ausschnitte aus Schwitters' frühen Merzbildern. Durch den Lichtstrahl löst Broodthaers die Komposition der Bilder Schwitters' auf und behandelt ihre einzelnen Elemente filmisch wie Objekte: Was in den Merzbildern als gefrorene Zeit ins Bild gesetzt war (die Collagen vereinten Gegenstände unterschiedlichster Herkunft und Zeiten wie Holzstückchen, Stofffetzen, alte Busfahrtscheine), wird hier in seiner Objekthaftigkeit, seiner Eigenständigkeit und seiner Geschichtlichkeit jenseits einer übergeordneten Komposition erkundet. Der sich mit der Zeit verändernde Status des Objekts in der Kunst war fortwährendes Sujet von Broodthaers. Hier erscheint das Objekt als Aggregat von Geschichte, als archäologisches Gedächtnis, in dem sich jene abstrakte, universelle und von Materialität enthobene Zeit konkretisiert, welche durch das Bild der Uhr symbolisiert wird.

A Film by Charles Baudelaire (1970) gibt sich als Film aus dem 19. Jahrhundert aus und erzählt die fiktiven Erinnerungen des Dichters an eine Pazifiküberquerung in seiner Jugend. Die Reise wird zu einer Erkundung des Vorstellungsvermögens, der Erinnerung, des filmischen Darstellungsvermögens und des Museums. Die Stationen der Reise werden im Wechsel durch Datumsangaben und Aufnahmen einer Weltkarte markiert. Eine Erzählung findet nur in einzelnen Worten statt, die jedoch zusammen kraftvolle Bilder erzeugen: „Hai“, „Musée–Museum“, „Messer“, „Koch“, „Stille“, „Tod“, „Folter“, „Mittagsstunde“, „Hungersnot“, „Skorbut“, „Mitternacht“, „Dunkelheit“, „Rätsel.“ Dabei fällt „Musée–Museum“ jedoch „aus dem Bild“ und stiftet zwischen den Orten noch eine andere Erzählung. Vor dem Hintergrund der Weltkarte erscheint das Museum in seiner Beziehung zur Kolonial- und Kulturgeschichte. Es kennzeichnet den Ort, an den Exponate aus unterschiedlichsten Kontexten, Zeiten und Geschichten verschifft und in einem neuen Bedeutungskontext versammelt werden. Und zu welchem, wie der Untertitel sagt, „Enfants non admis“ (Kindern der Zutritt untersagt ist).

Das Medium Film stellte für Broodthaers die Verlängerung der Sprache dar, vereint es doch Schrift (Poesie), Objekt (Plastik) und Bild (Film). Häufig setzen sich seine Filme ausgehend von Malern oder Dichtern mit Fragen des Bildes und der Malerei oder literarischen Verfahren auseinander. So nimmt *La Pipe — Gestalt, Abbildung, Figur, Bild* (1969–72) Bezug auf René Magritte und das Bild der Pfeife. Im Film verbindet Broodthaers die Aufnahme einer selbstständig rauchenden Pfeife mit den Begriffen „Gestalt“, „Abbildung“, „Bild“ und „Figur“. In statischer Aufnahme gefilmt, gerät die Bewegung des Objekts – der Rauch, seine Vergänglichkeit in der Zeit – in den Blick. Der Film inszeniert jedoch zugleich die zweifache Abwesenheit des Objekts: Seine Abwesenheit, da wir es nur als Abbild sehen, und seine Abwesenheit im Filmbild, wenn etwa die Worte in der Sequenz „Bildung / Figure“ und „Bild / Figure“ nur noch auf das projizierte Bild verweisen, jenes der Pfeife jedoch verschwunden ist. Broodthaers nutzt die spezifischen Eigenschaften des Mediums Film, um Magrittes malerische Reflexionen weiterzuführen: Zwar scheinen die deutschen Begriffe „Figur“ und „Gestalt“ auf die Pfeife als materielles Objekt und nicht als Filmbild zu verweisen. Ins Französische oder Englische übersetzt werden sie jedoch zu „figure“, was sowohl „Gestalt“ und „Figur“ als auch „Abbildung“ beziehungsweise „Illustration“ bedeutet: Begriffe also, die unterschiedliche Verhältnisse zwischen Gegenstand, Bild und Sprache bezeichnen. In Broodthaers' Sprachspiel sagen die Begriffe sowohl „das ist (als Pfeife) eine Figur“ als auch „das ist ein Bild (und somit keine Pfeife)“. In dieser Mehrdeutigkeit und Mehrsprachigkeit verweisen sie vor allem auf sich selbst als Worte.

La Pluie — Projet, pour un texte (1969, dt. *Der Regen — Entwurf für einen Text*) zeigt Broodthaers, wie er im Garten sitzt und auf ein Blatt schreibt, während Regen die Worte verschwimmen lässt. Das Scheitern des Schreibenden erinnert an den Slapstick früherer Stummfilme und greift ein wesentliches poetisches Verfahren Stéphane Mallarmés auf. In dessen Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) verwandeln sich Zeilen und Worte durch ihre räumliche Anordnung in grafische Gebilde. Lesen findet hier nicht mehr in eine Richtung statt, sondern der Sinn entfaltet sich durch die Bezüge der Wörter untereinander und in ihrem Zusammenspiel mit dem Weißraum des Blatts. Wie in anderen Filmen auch, erzeugt Broodthaers ohne Gebrauch von Perspektivwechseln und Schnitten eine ganz eigene Bewegung und Zeitlichkeit. Reduziert auf eine einzige Einstellung, bestimmt schlicht die inszenierte Naturgewalt in ihrer real ablaufenden Zeit die Handlung und erinnert an die sequentiellen Bedingungen des Schreibens und Lesens. Technisch schon überholt, gleicht die Erfahrung des Sehens jener des frühen Films. Umso deutlicher treten jedoch die wesentlichen Neuerungen des filmischen Mediums hervor, die Überlagerung von Bild, Tonspur und Text, aber auch die Differenz zwischen Gleichzeitigkeit und Abfolge. Die bedingungslose Bewegung des Regens und der Bildfolge führen zu einem fortwährenden Scheitern des künstlerischen Projekts. Die Niederschrift zerrinnt, ohne Form anzunehmen, während der Schreiber stoisch an seiner Tätigkeit festhält: Wer ist hier der Autor des Texts? Und bleibt das Hervorwerfen des Filmbilds auf die Leinwand – die Projektion – ein Entwurf, oder ist es ein Werk?

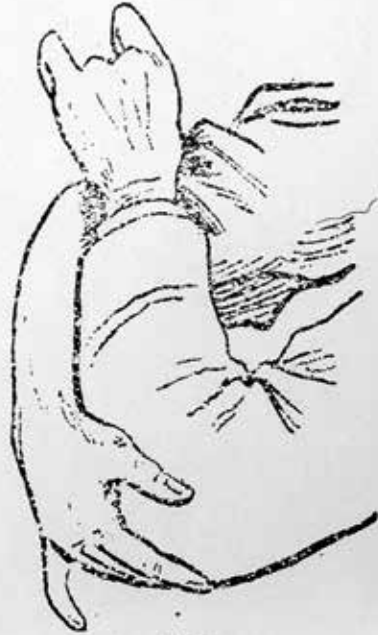


La Pluie, 1969

Interview mit einer Katze (K) von Marcel Broodthaers (MB), 1970

- MB Ist das hier ein gutes Gemälde?
Entspricht es dem, was Sie von diesem jüngsten Wandel erwarten, von der Conceptual Art zu neuen Formen einer gewissen Figuration, wie man vielleicht sagen könnte?
- K Miau!
- MB Glauben Sie wirklich?
- K Miaaaaa! mmm, miaaaa, miiiiiau!!
- MB Dennoch erinnert diese Farbe deutlich an die Malerei, die zu Zeiten der abstrakten Kunst geschaffen wurde, oder nicht?
- K Miaaaaau, miiiiiau! Mmmmm, mmma.
- MB Sind Sie sicher, dass es sich nicht um einen neuen Akademismus handelt?
- K Mmiii.
- MB Ja, aber wenn das Kühnheit ist, dann wohl eine... bestreitbare Kühnheit.
- K Miau...
- MB Immerhin geht es um...
- K Miau!
- MB Ehemm... Immerhin geht es um einen Markt.
- K Mmmiiiiia.
- MB Diese Gemälde müssen ja verkauft werden.
- K Miauuu.
- MB Was werden die Leute machen, die die vorherigen Werke gekauft haben?
- K Maiiiiiiau.
- MB Werden sie diese weiterverkaufen?
- K Miauuuu? Miaaaa...
- MB Oder... Werden sie weiterhin... Was denken Sie? Im Moment stellen sich nämlich viele Künstler diese Frage...
- K Miau, mm, Miaaaaau, Miiiiiau, miau, Miaaaaau, Miaau, mm, mmmmmm, Miaaa, Miaaaaau!!...
- MB Na dann... Schließen Sie die Museen!
- K Miaaaaa!!!
- MB Dies ist eine Pfeife.
- K Miau...
- MB Dies ist keine Pfeife.
- K Miauuu...
- MB Dies ist eine Pfeife.
- K Miaooooo!
- MB Dies ist keine Pfeife!!
- K Miau.
- MB Dies ist eine Pfeife!
- K Miau!!
- MB Dies ist keine Pfeife!
- K Miau!
- MB Dies ist eine Pfeife?
- K Mmmm.
- MB Dies ist keine Pfeife.
- K Mm...
- MB Dies ist eine Pfeife!
- K Miauuuu!
- MB Dies ist keine Pfeife.
- K Miau! Mmm.
- MB Dies ist eine Pfeife.
- K Mmii.
- MB Dies ist keine Pfeife.
- K Mmii.
- MB Dies ist eine Pfeife.
- K Miiiiu. Mm.
- MB Dies ist keine Pfeife.
- K Miiiiu, mm.
- MB Dies ist eine Pfeife.
- K Miau!
- MB Dies ist keine Pfeife.
- K Miauuu!
- MB Dies ist eine... ist eine... dies ist eine Pfeife.
- K Miau!

La souris écrit rat



à compte l'auteur, 1974, C.A.

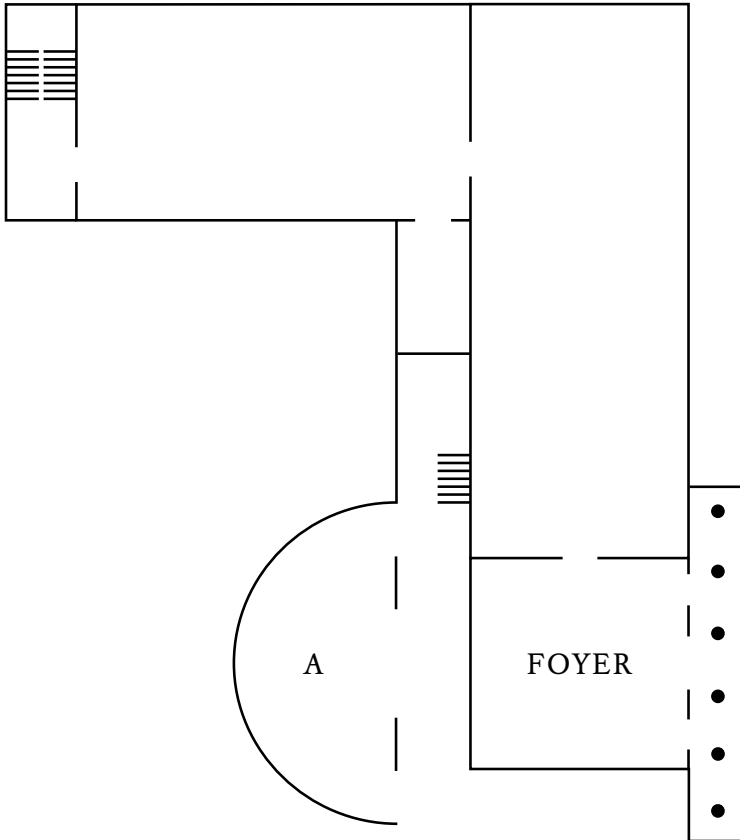
La souris écrit rat (à compte d'auteur), 1974

MB Dies ist keine Pfeife.
 K Miau!
 MB Dies ist eine Pfeife.
 K Miau.
 MB Dies ist keine Pfeife.
 K Miaaaaau.
 MB Dies ist eine Pfeife.
 K Mmmm.
 MB Dies ist keine Pfeife.
 K Mmmmm.
 MB Dies ist eine Pfeife.
 K Miau.
 MB Dies ist keine Pfeife.
 K Miiiau!!!
 MB This is not a pipe.
 K Miiiau.
 MB This is a pipe.
 K Miau.
 MB Pipe is not.
 K Miau.
 MB Dies ist eine Pfeife.
 K Miiiau.
 MB Dies ist keine Pfeife.
 K Miaau.
 MB This is not a pipe.
 K Mmmiau.
 MB This is a pipe.
 K Mmmmia. Mmmm.
 MB Dies ist eine Pfeife.
 K Miau!
 MB Dies ist keine Pfeife.
 K Miau!

MB Dies ist eine Pfeife!!!
 K Mmmmiau!!
 MB Dies ist keine Pfeife!!
 K Mmiauw...
 MB Dies ist eine Pfeife.
 K Miaaaaauu, miauuiaa, mmma.
 MB Dies ist eine Pfeife.
 K Miiiiiaau!
 MB Dies ist keine Pfeife!!
 K Miammmmmiaaauummm,
 miaaaaau!
 MB Dies ist eine Pfeife!!
 K Miaaaaau! Mmmiii, miiiaiii!
 Miiiiiim!
 MB Dies ist keine Pfeife.
 K Miau.
 MB Dies ist ein Interview, das im
 Musée d'Art Moderne, Département
 des Aigles, Burgplatz 12 in
 Düsseldorf geführt wurde.
 K Mmiiiiiau, miau, miaaaa, miaaa,
 miau, miauuu, miau.
 MB Dies ist ein Interview, das im
 Musée d'Art Moderne, Département
 des Aigles, Burgplatz 12 in
 Düsseldorf geführt wurde.
 K Miaaaaau, Miaaaau.

Transkription eines Interviews mit einer Katze, aufgenommen im
 Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Düsseldorf, 1970.

ERDGESCHOSS

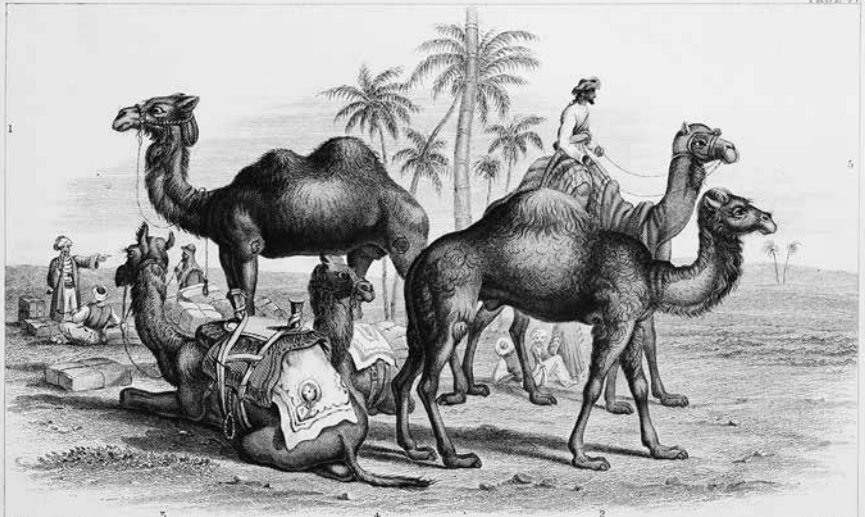


Wie *Entrée de l'Exposition*, wird auch *Jardin d'Hiver I* (1974, dt. *Wintergarten I*) durch ein raumgreifendes Arrangement aus Palmen gekennzeichnet. Anders als beim *Entrée*, bilden sie nicht etwa einen Ausstellungsraum in der Ausstellung, sondern öffnen jenen des Wintergartens: Ein Dekor der bürgerlichen Freizeitgestaltung, das der Künstler mit fotografischen Reproduktionen naturhistorischer Stiche bebilderte und somit den enzyklopädischen Anspruch von Naturkunde- und frühen Universal Museen aufgreift. Auch der Wintergarten ist von der modernen Ordnung bestimmt, welche Natur und Kultur radikal als Gegensätze trennt. Das Fremde und Wilde der Natur ist jedoch auch hier allen voran das Resultat ihrer Domestizierung. Die Umbestimmung der Palme zur „exotischen“ Innendekoration verbirgt die Ausbeutungsverhältnisse und das Gewinnstreben der kolonialen Expansion, die sowohl den Wintergarten als auch das Museum maßgeblich mit hervorbrachte.

Den Film *Un Jardin d'Hiver (A B C)* (1974) drehte Broodthaers in einer früheren Version des Wintergartens. Neben verschiedenen Ansichten des ersten *Jardins* ist zu sehen, wie Broodthaers das Museum in Begleitung eines Kamels aus dem Zoo Antwerpen betritt. Ein Wüstentier in einem palmengeschmückten Wintergarten: Die Absurdität exotischer Zuschreibungen setzt Broodthaers auch dann ins Bild, wenn er das Kamel abwechselnd auf einem Fernsehmonitor, als Gegenstand historischer Drucke und schließlich als direkte Kameraaufnahme zeigt. Ist das Tier außerhalb seiner kulturellen Repräsentation denkbar, scheint Broodthaers mit seinem Film zu fragen. Seine stumme Interaktion mit dem Kamel birgt dabei die Möglichkeit, die moderne Trennung zwischen Natur und Kultur zumindest augenblicklich zu unterbrechen.

ans Jardin d'Hiver

PLATE 47.



J. Stewart Del.

J. Mackay Sc.

1 BACTRIAN CAMEL. 2 ARABIAN CAMEL OR DROMEDARY. 3 & 4 DROMEDARIES CAPARISONED.
5 POST CAMEL OF INDIA

Blakie & Son, Glasgow, Edinburgh & London

Dieses Begleitheft erscheint anlässlich der Ausstellung

Marcel Broodthaers

Kuratiert von Susanne Pfeffer

Fridericianum, Kassel
17. Juli 2015 – 11. Oktober 2015

Öffnungszeiten
Di–So 11–18 Uhr

Herausgeberin
Susanne Pfeffer

Redaktion
Anna Sailer, Anna Weinreich

Texte
Ann-Charlotte Günzel, Anna Sailer,
Nina Tabassomi, Anna Weinreich

Übersetzung
Rebecca van Dyck, Arthur Lochmann,
John Southard

Korrektorat
Ann-Charlotte Günzel, Dana Kopel,
Dorett Mumme, Dana Schütte

Grafische Gestaltung
Zak Group, London

Umschlagbild
Portrait de Maria Gilissen (avec statif),
1963–67; *La Signature Série 1 Tirage*
illimité, 1969

Die Ausstellung wurde maßgeblich unterstützt von Maria Gilissen Broodthaers und Marie-Puck Broodthaers. Ihnen gilt unser größter Dank.

Die Ausstellung wird gefördert durch Hessische Kulturstiftung

hessische
kultur
stiftung

Förderverein R.D. e.V.
Ariadne und Stefan Schreiter

Dank an
Caroline Bouchard, Bernard Debluts

Träger des Fridericianum ist die documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, eine gemeinnützige Gesellschaft, die von der documenta-Stadt Kassel und dem Land Hessen als Gesellschafter getragen und finanziert wird.

© 2015 Estate Marcel Broodthaers/
Archiv Maria Gilissen/VG Bild-Kunst,
Bonn und documenta und Museum
Fridericianum Veranstaltungs-GmbH

© Foto S. 29: Dirk Pauwels/S.M.A.K.

Fridericianum
Friedrichsplatz 18
34117 Kassel
T +49 561 707 27 20
info@fridericianum.org
www.fridericianum.org

**MARCEL
BROODTHAERS**