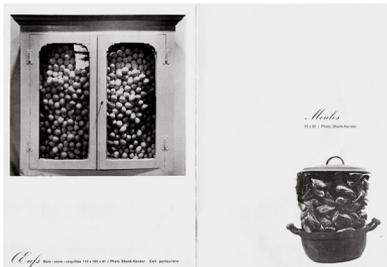


Marcel Broodthaers

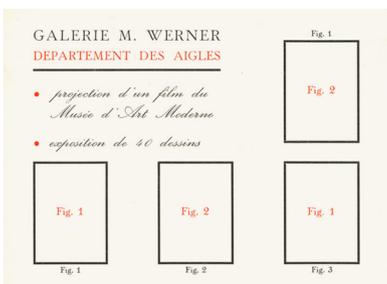
Als Begleitprogramm zur Ausstellung «Marcel Broodthaers: Poèmes industriels» veranstaltete das Museo d'arte della Svizzera italiana MASI in Lugano einen Studientag. In meinem Vortrag ging ich der Frage nach, wie Broodthaers von seinen Zeitgenossen betrachtet wurde – als surrealistischer Dichter, als belgischer Pop-Künstler oder als Vertreter der aufstrebenden Conceptual Art der 1970er Jahre. Broodthaers' ungeklärter Status innerhalb der zeitgenössischen Kunst ergab sich aus seinem Werk, und mit seinen Äusserungen trug er gezielt dazu bei. Es war Broodthaers bewusst, dass Künstler zu werden bedeutet, sich in das System Kunst einzuschreiben und zugleich darin eingeschrieben zu werden; dass man sich in einen Kontext einschreibt, um diesen zu umreissen, seine Bedingungen und seine Begrenztheit lesbar zu machen. Broodthaers betrachtete sein Handeln im Spiel der Kunst bewegenden Kräfte als vergeblich, so wie er es 1973 in einem offenen Brief an die italienische Kritikerin Lea Vergine formulierte: «The things of art constitute a platform on which I occupy a place, having the feeling I have nothing to say. (It would be a real pity if this proved to be wrong. Some of my strongly involved friends want to convince me of this.)»



1972 erzählte mir Daniel Spoerri von Broodthaers und fügte hinzu, man nenne ihn «un Spoerri belge», also einen Epigonen des Nouveau Réalisme. Tatsächlich konnte man Broodthaers' Arbeiten mit Eier- und Muschelschalen auf den ersten Blick als Akkumulationen von gefundenen Alltagsgegenständen betrachten und die Ausstellung des Musée d'art moderne, Département des Aigles in der Kunsthalle Düsseldorf als Fortsetzung von Spoerris Objektsammlungen. Der frühere Dichter Broodthaers hatte seinen Eintritt in die Kunst seinerseits an einer bestimmten Beobachtung festgemacht. So sagte er 1965 in einem Interview mit sich selbst: «Il y a 18 mois que j'ai vu à Paris une exposition de moulages, ceux de Segal; ce fut le point de départ, le choc qui m'entraîna jusqu'à produire moi-même des œuvres.» («Vor 18 Monaten sah ich in Paris eine Ausstellung von Abformungen, jene von Segal; dies war der Ausgangspunkt, der Schock, der mich soweit brachte, selbst Werke zu produzieren.») George Segal hatte seine Figuren hergestellt, indem er ein Modell mit Gipsbandagen einwickelte und aus diesen eine Hohlform herstellte. Er machte davon keinen Abguss, die vom Modell abgenommene Schale war selbst die Skulptur – vergleichbar den Eiern und Muscheln; nicht von ungefähr hat das Wort «moule» die doppelte Bedeutung von «Muschel» und «Gussform».



Seinen offiziellen Eintritt in die Kunst mit einer Ausstellung in der Galerie St-Laurent in Bruxelles beging Broodthaers 1964 mit den berühmt gewordenen Worten: «L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail.» («Der Gedanke, etwas Unehrlisches zu erfinden, ging mir durch den Kopf, und ich machte mich sogleich an die Arbeit.») Unehrllich bedeutete, dass seine Objekte das Aussehen von Kunstwerken hatten, also beispielsweise von Werken der Pop Art oder des Nouveau Réalisme, und sich somit für den symbolischen und ökonomischen Austausch eigneten. Als Dichter, der 1945 im Kreis der belgischen Surrealisten erstmals aufgetreten war, arbeitete Broodthaers mit der figürlichen Bedeutung der Sprache und übertrug diese auch auf die Objekte.



Eier und Muscheln waren Elemente einer plastischen Sprache, die sich nicht selbst genügte; sie demonstrierte eine künstlerische Rhetorik von Behälter und fehlendem Inhalt, von Zeichen ohne Gegenstand. Die Schalen von Eiern und Muscheln wurden aufgrund ihres fehlenden Inhalts Figuren, die eine Sequenz von Verweisen eröffneten. Dabei kam Broodthaers auf René Magritte zu sprechen, «l'irritable, le maladroit, le grand René Magritte», wie er ihn einmal nannte. In seinem «Interview imaginaire de René Magritte» bildete Broodthaers die Geste ab, mit der Magritte ihm seine Melone aufsetzte und ihm symbolisch den Auftrag erteilte, seine Attacke auf vermeintliche Gewissheiten fortzuführen. Broodthaers verstand Magrittes Bild «Ceci n'est pas une pipe» als ein Modell für die Leere, die sich zwischen die Abbildung von Wörtern und Gegenstand schob, und er fand Bestätigung in einem Aufsatz von Michel Foucault, den er mir zu lesen empfahl. Foucault zufolge hatte Magritte eine kohärente Bedeutungsebene für die im Bild verteilten Zeichen aufgehoben; damit hatte die Malerei aufgehört, affirmativ zu sprechen.



Nahm man das Modell «pipe» als Grundlage, konnte jedes Objekt als Figur beschriftet werden, um es als Illustration auf den Weg zu bringen und als beliebig auswechselbares Element in Szene zu setzen. Broodthaers bediente sich dafür der im Französischen und Englischen geläufigen Abkürzung «fig.» für Abbildung, und in schematischen Darstellungen trieb er dies so weit, dass nurmehr die Figuren aufeinander verwiesen. Als er 1971 seinen Katalog für das Städtische Museum Mönchengladbach gestaltete, nutzte er das Medium der Kartonschachtel, die das Museum den Künstlern dafür zur Verfügung stellte, um eine Sequenz von Figuren auszubreiten – Fig. 1, Fig. 2, Fig. 0 und Fig. 12. Im Unterschied zu den zeitgenössischen amerikanischen Künstlern, welche die Herstellung von Objekten durch sprachliche Anweisungen ersetzten, erstellte Broodthaers mit dieser Zahlensequenz weder ein System noch gab er Instruktionen. Fig. 0 bezeichnet die Tautologie, sie erzeugt einen Kurzschluss. Die Verknüpfung von 1 und 2 zur Zahl 12 lässt eine literarische Figur aufleuchten, Mallarmés Mitternacht, da die Zeit stillsteht. Das war der zweite, Mallarmés Mitternacht, mir gab: «Lis Mallarmé, et puis tu comprendras tout.» («Lies Mallarmé, und dann verstehst du alles.»)