

Marcel Broodthaers, *Une Seconde d'Eternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)*, 1970, Dauer: 1 Sekunde (Ausschnitt)

Liebe Freunde, 1968

Marcel Broodthaers' *Offene Briefe*

Karolin Meunier

I.

Der Name »Broodthaers« trägt drei bis vier Buchstaben mehr mit sich herum, als zu seiner Aussprache notwendig wären. Stattdessen sorgen sie für Verwirrung, wie diese Kombination aus Zeichen zu artikulieren sei. Marcel Broodthaers freute wohl die Verwirrung, und er nahm sie zum Anlass, ein Spiel mit Buchstaben zu eröffnen. Die unsichtbare Streichung, die sich im Lesen vollzieht, machte er am eigenen Namen evident. So fügte er etwa auf einer Einladungskarte von 1967 das scheinbar vergessene H handschriftlich hinzu. Die Korrektur wurde Teil des Schriftbildes, das sich auf diese Weise erst als Bild zu erkennen gab. Indem die materiellen Gegebenheiten des Wortes, das einen Namen bezeichnet, herausgestellt werden, eröffnet sich die ganze Zweifelhaftheit der repräsentativen Funktion von Sprache: Wenn einigen Buchstaben im Sprechen keine Bedeutung zukommt, welchen Sinn nehmen die zusätzlichen Zeichen dann im Schriftbild an?

Folgt man Broodthaers' Arbeit am Detail, findet man sich einem Werk gegenüber, das sich als eine Praxis der kleinen Beobachtungen, Verschiebungen, Übertragungen und Verwandlungen präsentiert. In welcher Hinsicht die poetischen, aber auch rätselhaften Wort- und Bild-Konstellationen nach der Mitteilbarkeit des Singulären fragen, gilt es vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit dem Zeichensystem der Sprache zu überprüfen. Broodthaers' Haltung verspricht zunächst, die Erfahrung unkontrollierbarer Bedeutungsverschiebungen umzuwerten: als eine Möglichkeit des Subjektiven im Zwischenraum der Imitation. Dabei ist sowohl Broodthaers' spezifischer Einsatz kultureller Verfahrensweisen im Hinblick auf die zunehmend standardisierten und reproduzierbaren Formen der Massenkultur zu reflektieren als auch seine Position innerhalb der künstlerischen Entwürfe der sechziger Jahre. Die *Offenen Briefe* stellen hier einen besonderen Werkkomplex dar, in dem die institutionellen Bedingungen der Kunstproduktion explizit aufgegriffen werden.

II.

Den eigenen Namen setzte Broodthaers in seinem künstlerischen Werk¹ geradezu inflationär ein: Von der einst selbstbewusst ausgeführten Künstler-Signatur, die die Originalität des Kunstwerks zu verbürgen hatte, bleibt nur der ironische Verweis auf eine solche Geste. Als Absender und Unterschrift liest man den Namen auf Objekten, Einladungskarten und Ausstellungswänden; in zahlreichen Zeichnungen und Filmen werden seine Initialen wie ein Bildmotiv verwendet, das aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird. Die programmatische Verwendung der Signatur unterstützt deren Interpretation als zweifelhaften, aber wirksamen Ausdruck von Autorschaft und Autorität.

Den Film *Une Seconde d'Eternité* (1970) kommentierte Broodthaers selbst mit den Worten, dass »dieser Schriftzug, der nur eine Sekunde dauert, gleichzeitig einen Film mit einer erfundenen Handlung bildet.«² *Une Seconde d'Eternité* besteht aus genau den 24 Bildern, die eine Filmsekunde ausmachen, sodass die sich in 24 Einzelkadern aus mehreren Strichen aufbauenden Initialen »M.B.« während der Filmvorführung im Loop eher als stehendes denn als bewegtes Bild wahrnehmbar sind. Und dennoch ist von einer Handlung die Rede, definiert durch Anfang und Ende und einer sich dazwischen abspielenden Entwicklung. In einem poetischen Text schreibt Broodthaers dazu: »1 Seconde pour Narcisse / c'est déjà le temps de l'éternité. / Narcisse a répété / indéfiniment le temps / de 1/24e de Seconde. La persistance rétienne / chez Narcisse avait une durée éternelle. / Narcisse est l'inventeur du cinéma.«³ Im Bild von Narziss als »Erfinder des Kinos« scheint die Vorstellung auf, die Setzung der Signatur als Selbstporträt zu begreifen, das der (selbstverliebten) Vergewisserung der eigenen Autorschaft dient und damit einen Prozess dauernder Rückspiegelung in Gang setzt, der Gefahr läuft, zum Stillstand zu führen. Wenn Broodthaers weiterhin anmerkt: »Ich glaube, dass das Fundament des künstlerischen Schaffens auf einer narzisstischen Grundlage ruht«,⁴ macht er deutlich, dass in der fortwährenden Selbstreferenz ein tragisches Moment der Täuschung liegt. Narziss erliegt dieser Täuschung: Um den Wert, den er dem eigenen Spiegelbild zuspricht, beständig zu reproduzieren, verfällt er in einen Stillstand, der seinen Tod bedeutet. Der Signatur haftet diese Tragik an, insofern das sich im Namenszug veräußernde Subjekt der Materialisierung des Eigenen nach-eifert und im gleichen Augenblick nicht länger darin anwesend ist.

Schließt man an Jacques Derridas Lektüre der Sprechakttheorie John Austins in »Signatur Ereignis Kontext« an,⁵ impliziert »eine schriftliche Unterzeichnung [...] per definitionem die gegenwärtige oder

1 | Marcel Broodthaers, 1924 in Belgien geboren, begann erst 1964 als bildender Künstler zu agieren. Bis dahin hatte er als Literat und zeitweise als Journalist gearbeitet. Sein bewusst inszenierter Eintritt in den Kunstbetrieb erfolgte mit dem Eingipsen und somit Unlesbarmachen seines letzten Gedichtbandes *Pense-Bête*.

2 | Marcel Broodthaers im Interview mit Freddy de Vree, Düsseldorf 1971, in: Kat. *Cinéma*, Kunsthalle Düsseldorf u. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin 1997, S. 127

3 | „1 Sekunde für Narziss / ist schon so lang wie die Ewigkeit. / Narziss hat die Zeit / 1/24 Sekunde unendlich wiederholt. / Die Nachbilder auf der Retina / hatten bei Narziss ewige Dauer. / Narziss hat das Kino erfunden.“ In: ebd., S. 126 u. S. 326

4 | Ebd., S. 127

5 | Jacques Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1999. Zur Kritik an Derridas Austin-Lektüre siehe auch den Beitrag von Juliane Rebentisch.

empirische Nicht-Anwesenheit des Unterzeichners«. Genauso aber, fügt Derrida hinzu, »kennzeichnet und wahrt sie auch sein Anwesend-gewesen-Sein in einem vergangenen Jetzt«.6 Derrida formuliert im Folgenden seine Skepsis bezüglich der Möglichkeit einer Gewissheit von Anwesenheit; für das Verständnis der Signatur ist jedoch zunächst der in seiner These enthaltene Zug eines Wunsches nach dauerhafter Präsenz relevant. Versteht man den Akt des Signierens als performativen Akt, der kraft der ihm zugeschriebenen Autorität über den Unterzeichnenden und dessen Zeit hinausweist, so offenbart sich darin ein Instrumentarium, das Unsterblichkeit verspricht. Das Gegenzeichnen eines Schriftstücks schließt die Hoffnung ein, mittels des eigenen Namenszuges selbst in zukünftiger Abwesenheit handelnd präsent sein zu können. Mit dem Hinweis auf Narziss koppelt Broodthaers in *Une Seconde d'Eternité* also gleichsam zwei gegenläufige Tendenzen, die dem Flackern der Initialen auf der Leinwand entsprechen: einer Bewegung im Stillstand.

Die selbstvergewissernde Geste des Unterzeichnens erhält in Broodthaers' Inszenierung und im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Institutionen eine weitere Konnotation: Der Machtanspruch, der darin zum Ausdruck kommt, liegt im Wesen der Autorisierung, als dem sich schriftlich manifestierenden Wunsch von Präsenz über die eigene Zeit hinaus. Den Zug von »gegenwärtiger oder empirischer Nicht-Anwesenheit« des Subjekts in der Schrift ignorierend, funktioniert die Unterschrift hier als Weisung an einen anderen, indem Kompetenz verliehen wird. Mit der Signatur scheint eine Form bereitgestellt, die es erlaubt, der Ausführung eines Auftrags durch einen anderen stattzugeben, sowie die Übernahme von Verantwortung zu kennzeichnen. Der Namenszug bindet den vorangestellten Text respektive das Bild zurück an den Unterzeichnenden und ermöglicht gleichzeitig dessen Loslösung. Diese inhaltliche Spannung entspricht der formalen Spaltung, wie Derrida sie zusammenfassend beschreibt und die für ein Verständnis von Broodthaers' Vorgehensweise wesentlich ist:

»Um zu funktionieren, [...] muss eine Unterzeichnung eine wiederholbare, iterierbare, nachahmbare Form haben; sie muss sich von der gegenwärtigen und einmaligen Intention ihrer Produktion lösen können. Ihre Gleichheit ist es, die, indem sie Identität und Einmaligkeit verfälscht, das Siegel spaltet.«7

In *Une Seconde d'Eternité* wird das Initial zum Motiv erhoben und im gleichen Augenblick entwertet. Vom Bildrand ins Zentrum gerückt und auf diese Weise explizit zum Gegenstand der Betrachtung gemacht, stellt Broodthaers seinen Namenszug gewissermaßen zur Disposition. Im Status eines Motivs wäre er ebenso imitierbar, wie Broodthaers statt der eigenen Initialen die eines anderen hätte verwenden können. Wenn die

individuelle Signatur am Bildrand im Allgemeinen die Zuschreibung des Werkes zu einem bestimmten Autor garantierte, so kennzeichnet hier ihre Vergegenständlichung den künstlerischen Akt als einen der Veräußerung – in seiner doppelten Bedeutung –, der das Kunstwerk zum Objekt macht, das seinen Eigentümer wechseln kann. Broodthaers dementiert nicht die Möglichkeit von Anwesenheit. Autorschaft wäre demnach nicht einem endgültigen Verschwinden ausgesetzt, wohl aber einer stillgestellten Bewegung, die die ökonomische Perspektive des Sich-Veräußerns eröffnet.

In einem Interview wird Broodthaers gefragt, ob es stimme, dass er 1945 eine Zeitschrift, die nur seine Initialen »MB«, enthielt, auf dem Börsenmarkt verkauft und »Achetez le Broodthaers« gerufen habe. Diese an sich schon komische Geschichte gewinnt eine weitere Pointe durch Broodthaers' Antwort: »Ja, ich hatte diese Absicht, ich habe sie niemals durchgeführt, [...] und ich bin ziemlich überrascht, dass sie mir jetzt wieder zu Ohren kommt, als etwas, das durchgeführt worden wäre.«8

III.

Zum Aspekt der Täuschung äußert sich Broodthaers in zahlreichen Interviews; seine Einschätzung variiert zwischen einer kritischen Diagnostizierung des Phänomens in gesellschaftlichen Zusammenhängen und der Idee des offenen künstlerischen Einsatzes von Unwahrheiten. »Mir erscheint die Signatur des Autors, ob nun die eines Künstlers oder Filmemachers oder Dichters, als Anfang eines Lügensystems, das alle Dichter, alle Künstler zu errichten die Neigung haben, um sich zu verteidigen, ich weiß nicht so richtig wogegen.«9 Trotz der zum Ausdruck gebrachten Skepsis gegenüber dem narzisstischen Selbstbild des Künstlers scheint hier bereits die Möglichkeit des »falschen Gebrauchs« der tradierten Rollen auf sowie die diffuse Notwendigkeit, Widerstand zu leisten. Broodthaers' Interesse an der Täuschung, in die der Künstler aufgrund seiner Teilnahme am Kunstbetrieb verwickelt zu sein scheint, wird zum Auslöser für seine stete Auseinandersetzung mit den institutionellen Bedingungen von kultureller Arbeit.

»Auch ich habe mich gefragt, ob ich nicht etwas verkaufen und im Leben Erfolg haben könnte. Es ist schon eine Weile, in der ich zu nichts gut bin. Ich bin vierzig Jahre. Mir ist die Idee gekommen, etwas Unaufrichtiges zu erfinden, und ich habe mich sofort an die Arbeit gemacht. Nach drei Monaten habe ich meine Produktion Ph. Edouard Toussaint, dem Besitzer der Galerie Saint Laurent gezeigt. Aber das ist Kunst, sagt er, und ich werde das alles gerne ausstellen. Einverstanden, antwortete ich ihm. Wenn ich etwas verkaufe, wird er 30% behalten. Das sind scheinbar die normalen Bedingungen. Einige Galerien behalten 70%. Was ist das? Tatsächlich Objekte.«10

6 | Jacques Derrida, »Signatur Ereignis Kontext«, a.a.O., S. 349.

Weiter heißt es dort: »Die allgemeine Jetztzeit wird in der jedesmal offensichtlichen und jedesmal einmaligen aktuellen Piktualität der Unterschriftsform gewissermaßen eingeschrieben, aufgespießt. Darin liegt die rätselhafte Originalität aller Namenszüge.«

7 | Ebd., S. 349

8 | Interview mit der Zeitschrift *+ - o*, 1974, in: Wilfried Dickhoff (Hg.), *Kunst Heute*, Nr. 12, Köln 1994, S. 134

9 | Marcel Broodthaers im Interview mit Freddy de Vree, Düsseldorf 1971, a.a.O., S. 127

10 | Marcel Broodthaers, Einladungskarte, Galerie Saint-Laurent, Brüssel, 10.–25. April 1964. Vgl. Dorothea Zwirner, *Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge*, Köln 1997, S. 45 und S. 200



Marcel Broodthaers, Einladungskarte
1964

Der Text ist in großen Lettern auf der Einladungskarte zu Broodthaers' erster Ausstellung zu lesen. Direkt auf die Seiten eines Modemagazins gedruckt, erschwert das Buchstabenraster über den Bildern die Lesbarkeit der Werbeanzeigen. Gleichzeitig behindern diese das Entziffern der Schrift und bilden einen aussagekräftigen Hintergrund für die Ankündigung einer Kunstausstellung. Der ästhetischen Rezeption wird damit auch visuell der Hinweis auf die ökonomischen Zusammenhänge der Veranstaltung vorangestellt. Indem Broodthaers die Materialität der einen Oberfläche gegen die andere ausspielt, werden die typografischen Konventionen von Massenkultur und Kunstbetrieb in einen größeren Zusammenhang der Reflexion über die Erzeugung und Vergegenständlichung von Bedeutung gestellt: Vergleichbar mit den zusätzlichen Buchstaben seines Namens, verschiebt auch hier das Schriftbild den Sinn.

Die »Erfindung von etwas Unaufrichtigem«, die sich Broodthaers mit seinem Eintritt in die Kunstwelt zur Aufgabe macht, kontrastiert mit dem Bemühen um die Repräsentation von Wirklichkeit. Dass die Unaufrichtigkeit dennoch nicht als einfacher Gegensatz zum Authentizitätskonzept aufzufassen ist, liegt in der Wendung begründet, das Moment der Täuschung als Aussicht zu begreifen: als Anwendung eines Lügensystems, das sich durch Übererfüllung von Erwartungen und Konventionen auszeichnet und das in der Überlagerung verschiedener Referenzen dem komplexen Gefüge aus ökonomischen Zwängen und Waren-

produktion, das sich im Sprachlichen manifestiert, ein ebenso unüberschaubares System disparater historischer und subjektiver Bezüge an die Seite stellt. Welche Auswirkungen diese Haltung auf das Kunstwerk hat, lässt Broodthaers offen. »Wenn ein Kunstwerk unter der Bedingung von Lüge oder Betrug steht, ist es dann noch ein Kunstwerk? Ich habe keine Antwort darauf.«¹¹ Der bewusst inszenierte Eintritt in das finanzielle Abhängigkeitsverhältnis zu einem Galeristen verweist auf den Status von Kunst als (persönliches) Kapital: als Möglichkeit, im Leben etwas zu erreichen. Die scheinbare Selbststoffbarung, den Beruf nur aus finanziellen Gründen zu wechseln, entspricht weder dem Ideal, zur Kunst berufen zu sein, noch dem Ideal einer kritischen Position außerhalb des Kunstbetriebs. Die manipulative Konstruktion seiner neuen Künstleridentität wird offen gelegt und als Simulation dargestellt.

Broodthaers fragt danach, was es heißt, sich zu verkaufen: Bedeutet der Eintritt in das kapitalistisch organisierte Warensystem etwas anderes, wenn es sich um Kunstwerke handelt? Wirkt die immanente Eventualität des Verkaufs zurück in den Produktionsprozess?

In Zusammenhang mit Broodthaers' Arbeit an der ökonomischen Realität des Künstlers formuliert Benjamin Buchloh in »Open Letters, Industrial Poems« eine signifikante Fragestellung: »A continuous reflection on the status of the (art) object under the universal reign of commodity production, once the object had lost the credibility of its modernist, utopian dimension.«¹² Der Kunsthistoriker baut seine Argumentation auf der Analyse modernistischer Paradigmen auf, die für viele Künstler der sechziger Jahre wieder aktuell waren; so die Annahme, dass technischer Fortschritt auch eine Veränderung der künstlerischen Mittel erfordert: »This is the assumption (of modernist thought) that an inextricable dialectics links the advancement of the artistic forms of a society to the advancement of its technical means.«¹³ Die Erforschung von Wahrnehmungsvorgängen und der materiellen Beschaffenheit des Kunstwerks versprach eine direktere Ausdrucksweise angesichts gesellschaftlicher und technologischer Veränderungen. Serialität und industrielle Herstellung als künstlerische Verfahren, wie etwa die Minimal Art sie wieder aufnahm, richteten sich darüber hinaus gegen ein fragwürdig gewordenes Originalitätsdiktum. Damit verband sich die Utopie, so Buchloh, dass die Demokratisierung von Produktionsprozessen, »the participation of the masses in the social production and political life of a state, would inevitably lead to their participation in the development of radically different forms of perception«.¹⁴ Buchloh forciert damit eine Interpretation, die Broodthaers' in Anteil nehmender und dennoch kritischer Distanz zu jener utopischen Dimension verortet.

11 | Marcel Broodthaers im Gespräch mit Johannes Cladders, in: *Kunst Heute*, a. a. O., S. 94

12 | Benjamin Buchloh, »Open Letters, Industrial Poems«, in: *October*, Nr. 42, Cambridge, Mass. 1988, S. 72

13 | Ebd., S. 68

14 | Ebd.

Im Kontext dieser Untersuchung ist daran zunächst interessant, dass Broodthaers zwar die Veränderung von Wahrnehmung im Zuge des technischen Fortschritts verhandelt, dabei aber eine Bildlichkeit entwickelt, die ihre historische Dimension stets mit aufruft. Mit *Une Seconde d'Eternité* etwa wird die »Erfindung des Kinos« durch die Redefinition der filmischen Mittel ins Blickfeld gerückt: in der Verringerung einer Handlung auf 24 Bilder, die eine Filmsekunde ausmachen. Aktion wird nicht durch eine rasant geschnittene Bildabfolge illustriert, sondern durch das Stillstellen einer Bewegung. Die doppelt konnotierte Einladung zum Kunstkauf (formell und persönlich) und die Umwidmung der Signatur zum wiederholbaren Motiv (Autorschaft ist auf ein Minimum reduziert) bezeichnen sicherlich Broodthaers' kritischen Blick auf die zunehmende Fetischisierung des Kunstobjekts als Ware. Und dennoch scheint dieser Praxis der kleinen Verschiebung immer auch die Unsicherheit bezüglich der Bewertung der Zusammenhänge und über den sich verändernden Status von Subjektivität inhärent zu sein.

IV.

Die Aufmerksamkeit gegenüber der Zeitlichkeit eines Mediums, der Wechsel zwischen seinen alten und neuen Gebrauchsweisen, begründet auch Broodthaers' Wahl des Briefs als eher nostalgisches Kommunikationsmittel, für deren Distribution er die zeitgenössischen Printmedien nutzbar machte. Von 1968 bis 1974 schrieb er zirka 30 offene Briefe und publizierte diese in Katalogen und Zeitschriften. Der Anlass war häufig die Einladung zu einer Ausstellungsbeteiligung, sodass bestimmte Personen und Orte einen thematischen Kontext bildeten.

Die *Offenen Briefe* nehmen eine besondere Stellung in Broodthaers' Werk ein, insofern sie eine Schnittstelle markieren zwischen einem appellativen Schreiben, das sich direkt an eine mehr oder weniger spezifische Öffentlichkeit richtete, und einer literarisch-künstlerischen Schreibweise. Über die persönliche Standortbestimmung hinaus, welche sich im Text vermittelt, kommt in den Briefen das Verfahren der »unaufrichtigen Imitation«¹⁵ zur Anwendung, das sich nicht zuletzt in der Verwendung der formalen Mittel zeigt.

Einer der ersten Briefe entstand in Zusammenhang mit der Besetzung des Palais des Beaux Arts in Brüssel im Mai 1968 durch eine Gruppe belgischer Künstler/innen. In Solidarität mit den Studentenunruhen in Paris forderten sie die Öffnung der hierarchisch organisierten Institution für zeitgenössische künstlerische Aktivitäten. Broodthaers, obwohl Mitinitiator und Vermittler, zog sich im Verlauf der Aktion zurück.

15 | In diesem Text werden die Begriffe Imitation, Mimikry und Simulation nicht eindeutig voneinander abgegrenzt. Die Kategorien bilden vielmehr ein Begriffsfeld, das die Arbeitsweise Broodthaers' umkreist.

Während das ursprüngliche Ziel die Besetzung eines Raumes gewesen war, um die aktuelle Kunstszene in das Museum einzufädeln, weitete sich die Belagerung auf das ganze Gebäude aus. Der Aktion war ein gemeinsames Manifest vorangegangen, in welchem die so genannte »Free Association« die Kommerzialisierung aller Formen von Kunst, die als Konsumobjekte betrachtet werden, verurteilte. Broodthaers' resümierende Stellungnahme vom 7. Juni 1968 liest sich als Kommentar sowohl zu der Situation im Museum als auch zum »revolutionären« Sprachgestus.

»Ruhe und Stille. Hier ist eine fundamentale Geste gemacht worden, die ein lebendiges Licht auf die Kultur und auf die Ambitionen einiger Leute wirft, die ihre Kontrolle anstreben, sei es auf diesem oder jenem Weg: was bedeutet, dass Kultur eine gehorsame und biegsame Sache ist. Was ist Kultur? Ich schreibe. Ich habe den Boden besetzt. Ich bin Unterhändler für eine Stunde oder zwei. Ich sage Ich. Ich übernehme eine persönliche Haltung. Ich fürchte Anonymität. (Ich würde gerne den Sinn/le sens der Kultur kontrollieren.) [...] Noch ein Wort an all jene, die in diesen Tagen nicht teilgenommen haben oder die sie verachtet haben: Fühle Dich nicht verkauft, bevor Du gekauft worden bist, oder nur gerade eben. Meine Freunde, mit Euch weine ich für Andy Warhol.«¹⁶

Aus dem Brief spricht Broodthaers' Enttäuschung über den Verlauf der Besetzung. Sein Anliegen einer konstruktiven und subtilen Umdeutung der Gegensätze zwischen Produzent und Rezipient ließ sich auf diese Weise nicht verwirklichen. Damit verbunden ist die Skepsis gegenüber der Effektivität »fundamentaler Gesten«, wenn diese, so ließe sich Broodthaers interpretieren, die Machtverhältnisse bloß umkehren. Die Akteure versuchten eine Position der Kontrolle gegenüber dem Museum einzunehmen. Der zunächst offene Raum der Anarchie – und damit die Hoffnung auf die gemeinsame Entwicklung anderer Formen – schloss sich zugunsten einer neuen Machtkonstellation. Für Broodthaers schien das rein politische Vorgehen dem künstlerischen Denken entgegenzustehen: Die Kultur selbst (»Was ist Kultur?«) stellte sich dabei allerdings als »gehorsame und biegsame« Sache heraus.

Bereits der vorangestellte Briefkopf des Palais des Beaux Arts entspricht Broodthaers' Verfahren der performativen Entwendung und ist darin seiner Arbeit an der Signatur vergleichbar. Das Museum wird als Form, als Konvention, als Autorität gleichzeitig angewendet wie ausgestellt. Die Imitation von Wirklichkeit ist als Täuschung offensichtlich und funktioniert dennoch als Repräsentation. Die Nennung des Namens verspricht die Anwesenheit der Institution. Der Absender flimmert als »stillgestellte Bewegung« und macht den Brief zum Kino.

Broodthaers suchte nach einer Haltung, die nicht der simplen Durchstreichung der Gegebenheiten stattgibt, sondern mit ihnen in eine

16 | Palais des Beaux Arts, Brüssel, 7. Juni 1968, Wiederabdruck in: *Kat. Museum in Motion?*, Den Haag 1979; Übers. in: Dorothea Zwirner, *Marcel Broodthaers*, a.a.O., S. 203

Art Dialog durch Anverwandlung tritt. Dabei galt sein Interesse den Möglichkeiten des Einzelnen, sich diesseits von Käuflichkeit und Kontrolle einen Aktionsraum zu verschaffen. Die das Miteinander strukturierenden Formen von Signatur bis Museum, durch Konvention mit Autorität ausgestattet, erlaubten ebenso die Einverleibung des Einzelnen wie die Kennzeichnung und Inanspruchnahme seiner Abwesenheit. Broodthaers fokussiert deren divergierende Eigenschaften, Originalität und Iterierbarkeit¹⁷ in ihrer Gleichzeitigkeit: Das primäre Gespaltensein der symbolischen Formen – dem individuellen Gebrauch ist die Wiederholung der Konvention immer schon vorrangig – wird ihm zum Anlass, zwischen den erstarrten Funktionen von Sprache hin und her zu springen. So ist es der zweifelhafte Gestus, durch Schriftlichkeit Realitäten schaffen zu wollen, den Broodthaers imitiert, wenn er in einem der folgenden Briefe beginnt, sein fiktives Museum, das »Musée d'Art Moderne«, unter anderem über den Gebrauch des entsprechenden Absenders zu etablieren.

Dem Brief ist im Vergleich mit anderen Schriftstücken eine besondere Verfasstheit eigen. Der Signatur korrespondiert die Nennung des Absenders, welcher neben seiner informativen Funktion den offiziellen Charakter eines Schreibens garantiert, und zu dessen Legitimierung die Unterschrift nutzbar gemacht wird. Als weitere formalisierte Leerstellen, die paradoxerweise zur singulären Einschreibung bereitzustehen scheinen, lassen sich Datierung, Anrede und Adressierung, die Setzung von Titeln, Nummerierungen und Ortsangaben begreifen. Broodthaers nutzt diese institutionalisierten Setzungen, um sie einem poetischen System gegenüberzustellen:¹⁸ Er entwickelte ein Spiel mit der Autorität des Absenders, wenn er sich die offiziellen Briefköpfe aneignete oder eigene entwarf, um die fiktive Institution Museum darzustellen. Darüber hinaus verweist die auffällige Typografie seiner Briefe auf den verräumlichenden Charakter von Schriftbildern und setzt sie damit explizit in Bezug zu seiner künstlerischen Praxis.¹⁹ Ihre Veröffentlichung kennzeichnet den Moment des Schickens, das dem Brief inhärent ist, als gegenläufig zur privaten Situation des Schreibens. Die häufig in Klammern hinzugefügte intime Anrede »Chers Amis« (»Liebe Freunde«) weist darauf hin, dass schon die Art der Adressierung eine diskursive Änderung zur Folge hat: Sie bindet den Text an den subjektiven Ausdruckswillen des Autors zurück und setzt dem Ausgeliefertsein an eine letztlich unkonkrete Leserschaft den Wunsch nach einer direkten Kommunikation entgegen. Mit der Wahl des Briefformats entwickelte Broodthaers ästhetisch wie inhaltlich eine Form der öffentlichen Mitteilung, die es ihm ermöglichte, sein Konzept von Sprache als eines des aktiven Austauschs zwischen Subjekten zu

praktizieren. Der offene Brief stellt dabei nicht nur ein gutes Transportmittel dar, sondern eignet sich selbst zum Sinnbild, indem er Kommunikation vortäuscht: Die zeitliche Verzögerung zwischen Schreiben und Schicken charakterisiert die notwendig unkalkulierbaren Veränderungen. Broodthaers ersetzt die eigene Abwesenheit gewissermaßen mit der Präsenz des öffentlichen Ortes: Er macht den Ausstellungskatalog selbst zum Brief und seinen Herausgeber zum Absender.

Mit der Publizierung der Briefe werden der poetisch-subjektive Schreibgestus und die persönliche Anrede jedoch erst recht zu signifikanten Eigenschaften einer Sprachauffassung, die sich den demokratisierenden Aspekten der Reproduktion zu entziehen sucht. Wenn die technische Vielfältigkeit Gleichheit verspricht und damit Gefahr läuft, individuelle Unterschiede zu negieren, so könnte man behaupten, dass Broodthaers' *Offene Briefe* mitteilen: Reproduzierbarkeit schließt keine Freundschaft aus.

V.

»I doubt, in fact, that it is possible to give a serious definition of art, unless we examine the question in terms of a constant, I mean the transformation of art into merchandise. This process has speeded up nowadays to the point where artistic and commercial values have become superimposed. And if we speak of the phenomenon of reification, then art is a special instance of the phenomenon, a form of tautology.«²⁰

»Reification« lässt sich hier mit »Vergegenständlichung/Konkretisierung« übersetzen. Broodthaers spricht damit die Transformation des Gegenstands zur käuflichen Ware an. In einer Weise, die zwischen Affirmation und kritischer Negation changiert, reagiert Broodthaers zunächst ähnlich auf die zunehmende Kommerzialisierung der Kunstproduktion wie viele seiner Zeitgenossen. Sein Verfahren, das von der (Kultur-)Politik bereitgestellte institutionelle Gefüge in einem Akt parodistischer Aneignung widerzuspiegeln, ist dabei nicht nur seiner humoristischen Eigenart zuzuschreiben. Für Broodthaers ist der Konflikt zwischen dem Anspruch auf eine individuelle Ausdrucksweise und deren Vereinnahmung durch den Markt, »a form of tautology«, weder intellektuell zu lösen, noch aktiv zu hintergehen. Gegen die allzu einfache Vorstellung, das »System unterwandern zu wollen«, richtet sich auch seine Kritik.

»Man macht sich mithin daran, die Betrüger hereinzulegen, die ihrerseits weiter ihre Profite daraus ziehen. [...] Handelt es sich vielleicht um eine ziemlich verzweifelte

17 | Zu dem Begriffspaar „Originalität und Iterierbarkeit“ vgl. deren Lesart bei Jacques Derrida.

18 | Vgl. auch den Brief „Département des Aigles“, 29. November 1968, Paris, in dem Broodthaers von der Eröffnung des Musée d'Art Moderne berichtet: „Thema der Abhandlung war die Beziehung zwischen der institutionalisierten und der poetischen Gewalt.“ In: Dorothea Zwirner, *Marcel Broodthaers*, a.a.O., S. 87 u. 204

19 | Mit der räumlichen Anordnung von Schrift auf ihrem Träger setzte sich Broodthaers nicht nur in seinen Einladungskarten, sondern auch in zahlreichen Filmen und Objekten auseinander. Broodthaers' Referenz auf Stéphane Mallarmé und dessen berühmtes Gedicht „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ (1897), das grafisch über mehrere Seiten angeordnet ist, wird offensichtlich in der Buch-Edition *Un Coup de Dés – Image* (1969). Unter genauer Wahrung der Typografie des Gedichts ersetzte Broodthaers die Zeilen durch horizontale, schwarze Balken, die den Text gleichsam streichen.

20 | Marcel Broodthaers, „To be bien pensant ... or not to be. To be blind.“, In: *October*, a.a.O., S. 35

Art des Sich-Fügens, vom Typ *if you can't beat them, join them*, eine letzte Anstrengung, sich von dem, was man nicht will, dadurch zu befreien, dass man es zu seinem Ziel erhebt?«²¹

Broodthaers Standpunkt sperrt sich einer eindeutigen Verortung innerhalb der künstlerischen Positionen der sechziger Jahre, in denen ästhetische Ziele, wie die Partizipation des Betrachters oder die Nutzung industriell hergestellter Materialien heterogen diskutiert wurden. Er lässt sich jedoch ebenso wenig lediglich in Abgrenzung dazu verstehen. Die Motive vieler seiner künstlerischen Arbeiten präsentieren sich in einem melancholischen Gestus als dem 19. Jahrhundert verbunden, und auch sein Umgang mit Filmen, der Einsatz von Standbildern und Zwischentiteln, erinnert an die experimentellen Anfänge des Mediums Film. Gleichzeitig nutzte Broodthaers alle Distributionswege sowie die technischen Verfahren der sechziger und siebziger Jahre, etwa zur Herstellung der vakuumgeformten Plastikschilder, die er als »Poèmes industrielles« bezeichnete. Das Spiel mit hohen Auflagen, *multiples* und Einzelstücken lässt sich ebenfalls als Auseinandersetzung mit der Warenförmigkeit von Kunstwerken verstehen. Zeitweise zählte man ihn zu den europäischen Vertretern der Pop Art, er selbst distanzierte sich jedoch von einer zu einseitigen Einordnung:

»One could find the origin of pop in dada, but society has changed to such an extent since then that any comparison would inevitably draw us into some kind of confusion with dada and surrealism. I think rather that pop art is an original expression of our times, or better yet, our actuality. [...] In America nothing happens any more on the level of individual life.«²²

Diese letztlich ambivalente Aussage Broodthaers' ist sicherlich Zeichen seiner Skepsis gegenüber einem Fortschrittsdenken in der Kunst und, wie Buchloh schreibt: »He criticizes the assumption behind pop art and nouveau réalisme that promoted the simple continuation of artistic paradigms and strategies originating in dada.«²³ Broodthaers selbst sagt an anderer Stelle: »Die an die Aneignung des Realen gebundene ›Buchstäblichkeit‹ traf auf mich nicht zu, denn sie übersetzt ein reines und einfaches Annehmen des Fortschritts in der Kunst und ... anderswo.«²⁴

Darüber hinaus scheint diese Skepsis jedoch begleitet von der eigenen Suche nach einem zeitgemäßen Ausdruck und der Hinwendung gerade zu den Phänomenen der Alltagskultur. Der im Interview ebenso formulierte Optimismus bezüglich der Pop Art, als eine Antwort auf die entindividualisierten Lebensräume, und seine Verbundenheit mit Andy Warhol kommen auch noch im Brief vom 7. Juni 1968 zum Ausdruck,

geschrieben drei Tage nach Valerie Solanas' lebensbedrohlichem Angriff auf Warhol. In seinem nächsten *Offenen Brief* vom 27. Juni 1968 nimmt er den Wortlaut des vorherigen Schreibens jedoch auf und revidiert ihn:

»Meine Freunde, lesen Sie nicht in meinem Brief vom 7. Juni 1968: – Man sollte sich nicht verkauft fühlen vor dem Kauf: – Sondern lesen Sie: Man braucht sich nicht verkauft zu fühlen nach dem Kauf. – Dieses um den Esel und den Vater eines jeden zufriedener zu stellen. Meine Freunde, wer ist Warhol? Und Lamelas?«²⁵

Im Akt der Selbstkorrektur äußert sich die Absicht, mögliche Kategorisierungen zu verwirren: Die zuvor bewiesene Verbundenheit zu Warhol wird zur Frage – bleibt hier der Zweifel gegenüber einer Haltung, die sich eher in totaler Umarmung als in politischem Streit mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten zu präsentieren scheint?

Inhaltlich fast rätselhaft liest sich der Briefabschnitt auch als pragmatischer Kommentar auf die Angst der jungen Revolutionäre, »sich zu verkaufen«, etwa an das Museum.²⁶ Dieser Vorstellung von einer möglichen Position außerhalb des Machtgefüges setzt Broodthaers ein anderes Verständnis von Macht und Institution entgegen, das auch seiner Auffassung von der Vorrangigkeit der sprachlichen Ordnung zu entsprechen scheint. Doch auch wenn Broodthaers eine Unhintergebarkeit dieser Strukturen konstatiert, hindert ihn das nicht daran, hierarchische Strukturen zu kritisieren und ändern zu wollen. Er entzieht sich zwar in der Folge dem offiziellen politischen Engagement, entscheidet sich aber für eine künstlerische Praxis, die als der Versuch zu beschreiben wäre, die gegebenen Formen aufzunehmen und umzuformulieren: Eine eher imitierende denn umarmende Bewegung, vielleicht eine Nachahmung, die sich ihrer Ungeschicklichkeit bewusst ist und sich dennoch nicht ohne einen gewissen Pathos präsentiert. Vergleichbar mit einem Rollenspiel, welches das Theater imitiert, wechselt Broodthaers öffentlich seine Rolle innerhalb des Kunstbetriebs: Er avancierte nicht nur vom Dichter zum Künstler, sondern nahm immer wieder die Position eines Kritikers, Interviewers, Sammlers oder Museumsdirektors ein.

Betrachtet man jetzt erneut den ersten Teil des Briefes vom 27. Juni 1968, so eröffnet sich eine weitere Perspektive auf Broodthaers' eigene Positionierung innerhalb der künstlerischen Strömungen seiner Zeit. Während eines Aufenthaltes in Kassel, zeitgleich zur 4. *documenta* 1968 verfasst,²⁷ beginnt Broodthaers den Brief mit drei Abschnitten, die in poetischen Variationen die Grundformen Kubus, Kugel, Pyramide und Zylinder in Szene setzen.

21 | Marcel Broodthaers, „Die systematische Hoffnung oder der Friseur an der Ecke“, 1972, in: *Kunst Heute*, a.a.O., S.107

22 | Marcel Broodthaers im Interview mit Jean-Michel Vlaininckx, in: *Degré Zero*, Nr.1, Brüssel 1965, zit. nach *October*, a.a.O., S. 73

23 | Benjamin Buchloh, „Open Letters, Industrial Poems“, a.a.O., S. 73

24 | Marcel Broodthaers, „Zehntausend Francs Belohnung“, in: *Kunst Heute*, a.a.O., S. 124

25 | Kassel, 27. Juni 1968, Faksimile und Übers. in: Kat. *Marcel Broodthaers*, Museum Ludwig, Köln 1980, S. 15f

26 | Der Satz wird zynisch, wenn man bedenkt, dass die jungen Künstler/innen zum größten Teil den Status, „sich verkaufen“ zu können, noch gar nicht erreicht hatten, darauf aber finanziell angewiesen waren.

27 | An dieser *documenta* nahm Broodthaers selbst nicht teil. Stattdessen beteiligte er sich an einer Gruppenausstellung in Kassel, organisiert von der Wide White Space Gallery, seiner Galerie in Antwerpen.

»Ein Kubus, eine Kugel, eine Pyramide, die den Gesetzen des Meeres gehorchen. Ein Kubus, eine Kugel, eine Pyramide, ein Zylinder. Ein blauer Kubus. Eine weiße Kugel. Eine weiße Pyramide. Ein weißer Zylinder. Bewegen wir uns nicht mehr. / Stille. Die Gattung defiliert mit schwatzhaften Augen. Ein grüner Kubus. Eine blaue Kugel. Eine weiße Pyramide. Ein schwarzer Zylinder. Wie die Träume, an die man sich kaum erinnert; Welten oder Haifisch, Messer, Koch sind Synonyme. Ein schwarzer Würfel. Eine schwarze Pyramide. / Eine schwarze Kugel und ein schwarzer Zylinder. Ich ziehe es vor, die Lider zu schließen und in die Nacht hineinzutreten. Die Tinte der Tintenfische wird die Wolken und die weite Ebene beschreiben. Eine gelbe Kugel. Eine gelbe Pyramide. Ein gelber Kubus, der ins Wasser, in die Luft und ins Feuer taucht.«²⁸

Vor dem Hintergrund der *documenta*, die eine Zusammenstellung zeigte aus Pop Art, spätmodernistischer abstrakter Malerei sowie Werken der amerikanischen Minimal Art, liest sich der Brief als eine Art Gegenentwurf zur Ausstellung. Minimalistische Künstler wie Donald Judd, Carl André und Robert Morris verstanden ihre Arbeit an dreidimensionalen Objekten und deren Reduktion auf einfache geometrische Formen unter anderem als Abkehr vom expressiven Ausdruckswillen. Sie präsentierten ihre Werke unter der Prämisse, die repräsentativen Funktionen von Kunst negieren zu wollen. Indem jede geschichtliche und subjektive Konnotation der Objekte zurückgewiesen wurde, betonte ihre reine Gegenständlichkeit jedoch den Status des Kunstwerks als Produkt und Ware. Die angebliche Referenzlosigkeit wurde hinterrücks von der Frage nach der historischen und ideologischen Bedeutung ihrer Produktionsbedingungen eingeholt.²⁹ Eben diese Fragen, nach der Geschichtlichkeit von Materialien und den institutionellen Zusammenhängen der Produktion, waren jedoch für Broodthaers ein wichtiger Ausgangspunkt seiner eigenen Praxis.

In jenem Brieftext setzt Broodthaers die Begriffe geometrischer Figuren in einen veränderten Zusammenhang und verleiht ihnen mit dieser sprachlichen Inszenierung gleichsam narrative Qualitäten: Sie erinnern, sie werden betrachtet, sie beschreiben, sie werden beschrieben, sie formulieren einen abstrakten und ebenso einen konkreten Raum, ihre Materialität ist vergänglich, sie werden zum Zeichen. So wie Broodthaers das Format des Briefes nicht allein zur analysierenden Darstellung einiger linguistischer Elemente nutzt, sondern diese in der spezifischen Art und Weise ihrer Verwendung hervorhebt, setzt er auch mit dem Text dem formalistischen Vorgehen die Relevanz des Subjektiven entgegen. Die standardisierten Formen³⁰ werden zwar in ihrer Wiederholbarkeit und Intentionslosigkeit dargestellt, dies geschieht jedoch im Kontrast zu ihrer poetischen Aufladung beziehungsweise Umklammerung. Die melancholische Bildwelt Broodthaers' relativiert die industrielle Erschei-

28 | Kassel 27. Juni 1968, a.a.O.
29 | Zu der hier verkürzten Darstellung der Minimal Art vgl. Gregor Stemrich (Hg.), *Minimal Art, Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1998
30 | Der Begriff „Form“ bleibt hier in seiner Vieldeutigkeit unaufgelöst, um einen Vergleich von Broodthaers' Umgangsweisen sowohl mit gegenständlichen als auch institutionellen Formen zu eröffnen.

nungsweise minimalistischer Objekte. Die entleerte Präsenz von Kubus, Kugel, Pyramide und Zylinder im Raum sieht sich auf sprachlicher Ebene einem narrativen Kontext gegenübergestellt, der seine Konstruiertheit mitreflektiert: »Welten oder Haifisch, Messer, Koch sind Synonyme.« Und in diesem erneuten Akt der Anverwandlung, diesmal eines künstlerischen Formenrepertoires, ist sicherlich seine Kritik an der Dominanz technologischer Rationalität und Instrumentalität abzulesen, solange die Reduktion nur die Oberfläche annimmt oder seine kompositionelle und serielle Struktur.

VI.

Aufgrund des Stellenwerts, den die Sprache und die sprachliche Reflexion in Broodthaers' Werk einnimmt, liegt eine Betrachtung seiner schwierigen Verbindung zur Konzeptkunst nahe – was dazu führt, Broodthaers endgültig zwischen allen Stühlen zu positionieren.

Diese künstlerische Strömung etwa Mitte der sechziger bis Mitte der siebziger Jahre, scheint gerade aus der inhaltlichen Debatte um Zugehörigkeiten und Abgrenzungen ihre Eigenheit zu entwickeln. Auch Broodthaers, der an einigen wichtigen Ausstellungen teilnahm,³¹ versuchte sich zu dem Begriff des »Konzepts« mit einer eigenen Sprachauffassung zu verhalten. In seinem allerersten Offenen Brief vom April 1968 formuliert er den Wunsch,

»dass die Definitionen der Kunst eine kritische Vision sowohl der Gesellschaft als auch gegenüber der Kunst, als auch gegenüber der Kritik von Kunst selber auf sich nähme. Die Sprache der Formen muss sich mit der der Worte vereinigen. Es gibt keine primären Strukturen.«³²

Broodthaers sucht mit der Vorstellung, dass die Kunst sowohl ihre gesellschaftlichen Bedingungen als auch ihre Reflexion selbst »auf sich nimmt«, die kategorischen Grenzen zwischen Produktion und Rezeption infrage zu stellen. Da Ausstellungen nicht unvoreingenommen angesehen werden, lässt sich die Rezeption durch einen zusätzlichen Kommentar lenken oder verwirren.

Broodthaers nähert sich also durchaus jenen Positionen der Konzeptkunst, die ihre künstlerische Praxis eher als Verhandlung der gewandelten kulturellen Bedeutungen von Bild, Sprache und Repräsentation verstehen und sich nicht auf die Herstellung sichtbarer Objekte beschränken lassen wollen.³³ Die Radikalisierung dieses Ansatzes, den Entwurf selbst beziehungsweise die linguistische Definition des Kunstwerks zum Gegenstand der Präsentation zu machen, beurteilt er jedoch

31 | *Konzeption-Conception*, Städtisches Museum Schloss Morsbroich Leverkusen 1969; *between 4*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1970; *MTL-DTH*, Brüssel 1970: Einzelausstellung in der Galerie MTL, die eine der wichtigsten Galerien in Belgien für konzeptuelle Kunst war.

32 | Brüssel, April 1968 (Auszug). Der Brief war adressiert an die Herausgeber von *Art International* und wurde publiziert im Ausstellungskatalog der ersten *Lignano Biennale*, vgl. Birgit Pelzer, „Die symbolischen Strategien des ‚Semblant‘ (Schein)“, in: Rainer Borgemeister u. a. (Hg.), *Vorträge zum filmischen Werk Marcel Broodthaers*, Köln 2001, S. 58
33 | Zur Konzeptkunst vgl. auch Sabeth Buchmann, *Produktion, Konzeptkunst, Subjekt. Technologie als kulturelle Konstruktionslogik*, Berlin 2005

kritisch. Der letzte Satz: »Es gibt keine primären Strukturen«, bezieht sich demnach nicht nur auf die Praxis der Reduktion in der Minimal Art. Er bringt ebenso seine Skepsis zum Ausdruck, ob bereits mit der Reduktion einer Arbeit auf ihre linguistische Struktur jene Loslösung von Warenhaftigkeit und der Fetischisierung ästhetischer Prozesse erreicht wäre. Das Verhältnis zwischen der Wirklichkeit von Gegenständen zu ihrer Bezeichnung und ihrer Vorstellung stellt sich für Broodthaers aufgrund seines Interesses an der poetischen Dimension von Sprache komplizierter dar.

»Kein Repräsentationssystem wäre umfassend genug, die Wirklichkeit zu ersetzen«, resümiert Dorothea Zwirner bezogen auf die »Hoffnung der Konzeptualisten, die Kunst in ihrem Konzept und die Wirklichkeit in ihrem Text aufgehen zu lassen«. Broodthaers hingegen rücke »immer wieder die Bedingungen in den Vordergrund, die das ästhetische Objekt determinieren«. ³⁴ Dabei wird Zwirner der Komplexität der Konzeptkunst sicher nicht gerecht, behauptete sie, hiermit einen grundlegenden Irrtum seitens der Künstler/innen aufzudecken. Relevant wird diese Aussage allerdings als These zu Broodthaers' spezifischem Interesse: In seiner Arbeit am Text, selbst in den Filmen und Environments, manifestiert sich der Wunsch, Situationen zu schaffen, die ihrer je eigenen Wirklichkeit entsprechen. Im Zuge einer künstlerischen Praxis, die die sozialen, institutionellen und linguistischen Bedingungen gleichermaßen ins Spiel bringt und deren Verknüpfung zu narrativen Konstellationen riskiert, zeigt sich Broodthaers' Haltung, von einem unkontrollierbaren Überschuss an Bedeutung auszugehen.

Die Frage nach der repräsentativen Funktion von Sprache führt zurück zur Figur der Unaufrichtigkeit und ihrer besonderen Stellung im Zeichensystem. Dass der Unaufrichtigkeit der Zwiespalt innewohnt, macht ihre Verortung so schwierig: Wie lässt sich die Bedeutung einer Aussage entschlüsseln, die vorgibt, eine andere zu sein? Dem entspricht auf linguistischer Ebene die Arbitrarität des Zeichens, die Willkürlichkeit der Zusammengehörigkeit von Gegenstand und Bezeichnung des Gegenstands – die Möglichkeit, dass es auch anders sein könnte. Birgit Pelzer hat in mehreren Aufsätzen die sprachphilosophische Dimension von Broodthaers' Werk erarbeitet und dabei den Begriff des »Scheins« als signifikant hervorgehoben. In »Die symbolischen Strategien des ›Semblant‹ (Schein)« schreibt sie: »Im Spannungsfeld von Poesie und bildenden Künsten ansetzend, betont [Broodthaers] von vornherein, dass das Subjekt zwar nur durch die Sprache vorkommt, sich aber zugleich in ihr verliert, weil es nur in ihr repräsentiert ist: Das sprechende Wesen ist zum Schein verurteilt.« ³⁵ Dieser »Schein« eröffne aber ebenso einen

»Äußerungsspielraum« – und damit eine Relativierung der Determiniertheit. Dem »Schein« korrespondiert das Verhältnis des Sprechenden zu der ihn konstituierenden Sprache, die so lose gewordene Verbindung zwischen dem Wort und seiner Bedeutung, die in der Arbitrarität des Zeichens begründet liegt und sowohl Zwischenräume als auch Abgründe eröffnet. Vielleicht lässt sich der poststrukturalistischen Terminologie ³⁶ ein Bild entwerfen, das dem Rollenspiel und Broodthaers' unredlichem Abtauchen unter die Oberfläche von Katalogen, Museumsräumen, Einladungskarten und Ausstellungskonzepten entspricht. Das »Gleiten des Signifikats unter der Signifikantenkette« wird – sehr vereinfacht gesagt – von Jacques Lacan als der ständige Versuch beschrieben, mit dem sprachlichen Zeichen zugleich auch dessen Bedeutung festzulegen, die sich jedoch in dauernden Kontextverschiebungen einer endgültigen Zugehörigkeit entzieht – und das, obwohl das Signifikat erst durch den möglichen Signifikanten mit Sinn aufgeladen und somit konkret wird. ³⁷ Birgit Pelzer setzt in dem Aufsatz »Recourse to the letter« Broodthaers' Werk, insbesondere die *Offenen Briefe*, explizit in Bezug zu Lacans psychoanalytischem Sprachkonzept.

»Broodthaers was indicating that the subject appears only in the instance of speech, for the same time of its representation. But as soon as there is inscription there is failure. One of the properties singular to language is its manifestation of the presence of a real on behalf of the absence of that real as such ›through the word – already a presence made of absence. Absence itself gives itself a name: [Lacan].« ³⁸

Pelzer bringt auch hier die Frage nach dem Status eines Subjekts ins Spiel, das sich beständig der unmöglichen Erfahrung ausgesetzt sieht, erst mittels Sprache präsent zu werden und gleichzeitig in ihr abwesend zu sein. Das sprachliche Zeichen reproduziert Strukturen, die über den Einzelnen hinausweisen und ihm nicht gerecht werden – »something is lost through its insertion into language«. Ohne diesen Komplex hier vertiefen zu können, lässt sich mit der Vorstellung der anwesenden Abwesenheit des Singulären in der Sprache Broodthaers' Suche nach Zwischenräumen und unkontrollierten Verschiebungen in der (simulierenden) Wiederholung begreifen. Seine Arbeit an dem »Verkehr zwischen Sprache-Subjekt-Realität« ³⁹ geht von der Hoffnung aus, eine Anwesenheit des Einzelnen über die Sprache hinaus geltend zu machen. In diesem Sinne lässt sich auch sein unaufhörliches Ausloten der Bedingungen und Beziehungen von Wort, Gegenstand und Abbild des Gegenstands, das sich nicht mit einer Darstellung der Analyseergebnisse zufrieden gibt, sondern, vorwärts und rückwärts gleichzeitig, die gleitenden Bedeutungsebenen und historischen Dimensionen eines Begriffes geltend macht.

³⁶ | Broodthaers Arbeiten werden häufig in Bezug gesetzt zu den poststrukturalistischen Theorien der 60er und 70er Jahre, besonders die Schriften von Roland Barthes, Jacques Lacan und Michel Foucault werden in dem Zusammenhang genannt. Broodthaers selbst bezeichnet im Brief vom 2. Dezember 1969 Jacques Lacan als einen seiner Referenzautoren.

³⁷ | Jacques Lacan, »Das Drängen des Buchstaben im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud«, in: ders., *Schriften II*, Weinheim und Berlin 1986, S.15–59

³⁸ | Birgit Pelzer, »Recourse to the letter«, a.a.O. S. 164
³⁹ | Ebd. [Übers. KM]

³⁴ | Dorothea Zwirner, *Marcel Broodthaers*, a.a.O., S. 110

³⁵ | Birgit Pelzer, »Die symbolischen Strategien des ›Semblant‹ (Schein)«, a.a.O., S. 45

VII.

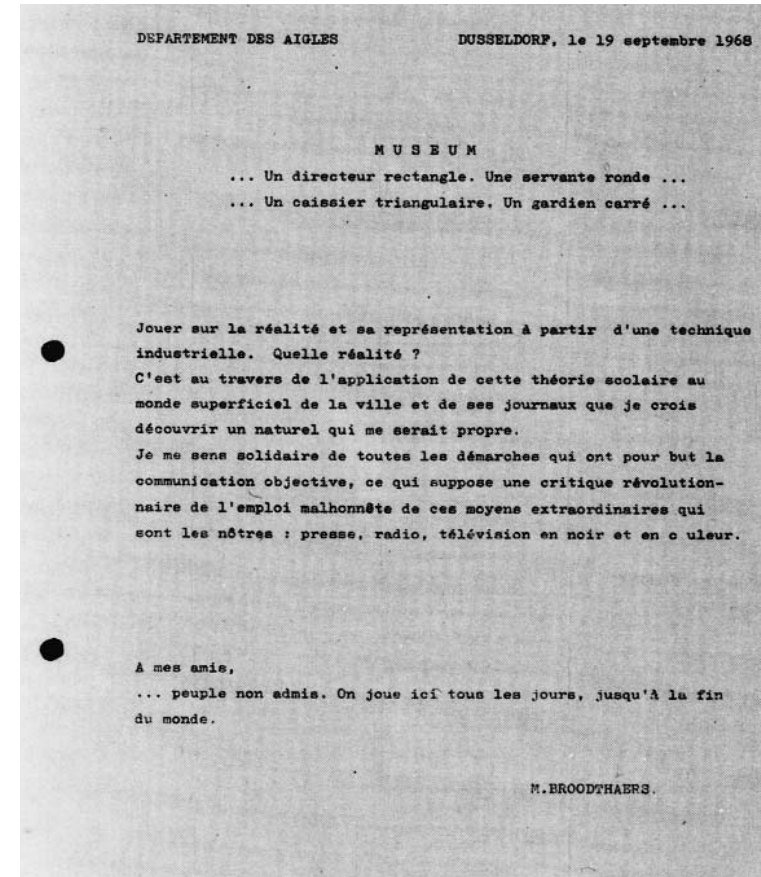
Kurz nach den Ereignissen im Palais des Beaux Arts gründet Broodthaers in seiner Brüsseler Wohnung das »Musée d'Art Moderne. Département des Aigles«:⁴⁰ ein Museum aus leeren Kunsttransportkisten, mit Postkarten aus dem 19. Jahrhundert, mit sich selbst in der Rolle des »rechth-ckigen« Direktors und Freunden in der Rolle des neugierigen Publikums. Das Museum wurde im Verlauf von vier Jahren an verschiedenen Orten jeweils neu konfiguriert, bis es sich in die 5. *documenta* 1972 so gut eingliederte, dass es konsequenterweise danach aufgelöst wurde.

Der vierte *Offene Brief* vom 19. September 1968 ist bereits mit dem Briefkopf des »Département des Aigles« versehen und erhält damit, eine Woche vor der Eröffnung des Museums, programmatischen Charakter. Broodthaers formuliert in rätselhaften Wendungen erneut seine Haltung zur Sprache angesichts einer technisierten Kommunikation:

»Museum ... Ein rechteckiger Direktor. Eine runde Dienerin ... Ein dreieckiger Kassierer. Ein quadratischer Wärter ... Spielen auf der Realität und ihrer Repräsentation vom Zeitpunkt einer industriellen Technik an. Welche Realität? Es ist so, dass ich glaube, durch die Anwendung dieser Schultheorie auf die oberflächliche Welt der Stadt und ihre Zeitungen eine Natur zu entdecken, die meine eigene sein könnte. Ich erkläre mich solidarisch mit all jenen Unternehmungen, die als Ziel die objektive Kommunikation haben; das setzt eine revolutionäre Kritik des unehrlichen Gebrauchs dieser außergewöhnlichen Mittel voraus, die wir die unseren nennen: Presse, Radio, Schwarz-Weiß- und Farb-Fernsehen. An meine Freunde ... unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Man spielt hier alle Tage bis ans Ende der Welt.«⁴¹

In diesem kurzen Text werden einige Fäden vorangegangener Briefe wieder aufgegriffen. Das Spiel mit geometrischen Formen, von den Objekten auf das Museumspersonal übertragen, wirft die Frage auf nach dem Status der am Kunstbetrieb beteiligten Personen – im Hinblick auf eine industrialisierte Wirklichkeit, die auch die Arbeitsverhältnisse im Museum strukturiert. Was bedeutet das für die Kunst als Spiel mit der Repräsentation von Realität? Und was wäre Realität zu nennen im Gefüge sprachlicher Konstruktionen? Der Wunsch, darin eine »eigene Natur« zu entdecken, zusammen mit dem Ziel einer »objektiven Kommunikation« macht Broodthaers' spezifisches Anliegen aus: Weder das Persönliche und Subjektive wird aus seiner Sprache eliminiert, noch revidiert er seine Zweifel an der Vorstellung authentischer Mitteilungsförmlichkeiten. In der Figur der Unaufrichtigkeit werden diese Pole miteinander verknüpft. Die Mittel der Kommunikation von Brief bis Farbfernsehen verlangen einen Gebrauch, und im individuellen Gebrauch liege demnach die Chance zur Verschiebung.

40 | Zum Komplex des fiktiven Museums und Broodthaers' Rolle als Sammler vgl. Douglas Crimp, »Dies ist kein Kunstmuseum«, in: ders., *Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996, S. 212–241
41 | Département des Aigles, Düsseldorf, 19. September 1968, Faksimile und Übers. in: Kat. *Marcel Broodthaers, Museum* Ludwig, Köln 1980, S. 15f



Marcel Broodthaers, *Offener Brief*, 19. September 1968

Das Konzept des fiktiven Museums galt Broodthaers als Manifestation seiner Gedanken zum Komplex der Täuschung in der Kunstwelt: »Das fiktive Museum versucht das offizielle, wirkliche Museum zu bestehen, um seiner Lüge mehr Macht und Glaubwürdigkeit zu verleihen.« – »Über dieses mein Museum zu sprechen heißt, über die Art und Weise zu sprechen, den Trug zu analysieren.«⁴² Die Simulation stellt sich als Verfahren dar, das die Bedingungen als unhintergebar anerkennt, dennoch ihr Spiel mit ihnen treibt und sich als Täuschung zu erkennen gibt. Mit der Wendung »Man braucht sich nicht verkauft zu fühlen nach dem Kauf«,⁴³ die gleichzeitig eine Korrektur ist, scheinen die Fäden unentwerrbar: Im Verfahren der Durchstreichung, der Überlagerung von Aussagen, dem Spiel aus Vorankündigung (»Fortsetzung folgt«) und Rückdatierung (»Lesen Sie nicht ...«), wird jene zwingende Logik außer Kraft

42 | Marcel Broodthaers im Interview mit Johannes Cladders 1972, in: *Kunst Heute* a.a.O., S. 94f.

43 | vgl. den Brief vom 27. Juni 1968, a.a.O.

gesetzt, die zeitliche Linearität mit Progressivität verknüpft. Indem Broodthaers seine eigenen Setzungen in einem öffentlichen Widerruf ihrer Gültigkeit beraubt, werden die Zusammenhänge brüchig. Der Gestus des Authentischen wird ausgestellt – der Autor bleibt sichtbar, aber seine Autorität ist infrage gestellt. Man könnte behaupten, dass Broodthaers in einem dekonstruktiven Verfahren die Verschränkung von Produktion, Anerkennung und Ökonomie nachvollzieht, die es den (postmodernen) Subjekten so schwer macht, aufrichtig zu agieren. Die Möglichkeit zur Positionierung scheint eher in der Aussicht auf Beweglichkeit des Einzelnen und weniger in der Umsetzung von Manifesten zu bestehen.

Marcel Broodthaers, *Exposition surprise*, Parc du Mont des Arts, Brüssel, 1964, Foto

