

19. internationales forum des jungen films berlin 1989

1

39. internationale
filmfestspiele berlin

Marcel Broodthaers Retrospektive

LA CLEF DE L'HORLOGE

(Un Poème cinématographique
en l'honneur de Kurt Schwitters)

Belgien 1957-1958

Format: 16 mm, Schwarzweiß, Ton

Länge: 7 Minuten

LA PIPE SATIRE

Belgien 1969

35 mm, Schwarzweiß, 2 Minuten

LA PLUIE

(Projet pour un texte)

Belgien 1969

Format: 16 mm, Schwarzweiß

Länge: 3 Minuten

CECI NE SERAIT PAS UNE PIPE

(Un film du Musée d'Art Moderne)

Belgien 1970

Format: 35 mm, Schwarzweiß

Länge: 3 Minuten

UN FILM DE CHARLES BAUDELAIRE

(Carte politique du monde ou
système de signification)

Belgien 1970

Format: 35 mm, Farbe, Ton

Länge: 7 Minuten

LA SIGNATURE

(Une seconde d'éternité)

Bundesrepublik Deutschland 1970

Format: 35 mm, Schwarzweiß

Länge: 1 Sekunde (24 Bilder)

CRIME A COLOGNE

Bundesrepublik Deutschland 1971

Format: 35 mm, Schwarzweiß, Ton

Länge: 3 Minuten

ANALYSE D'UNE PEINTURE

Belgien 1973

Format: 16 mm, Farbe

Länge: 7 Minuten

FIGURES OF WAX

(Jeremy Bentham)

Großbritannien 1974

Format: 16 mm, Farbe, Ton

Länge: 16 Minuten

EAU DE COLOGNE

Bundesrepublik Deutschland 1974

Format: 35 mm, Farbe, Ton

Länge: 3 Minuten

UN JARDIN D'HIVER (A.B.C.)

Belgien 1974

Format: 35 mm und 16 mm, Farbe, Ton

Länge: 7 Minuten

BERLIN ODER EIN TRAUM MIT SAHNE

Bundesrepublik Deutschland 1974

Format: 35 mm, Farbe

Länge: 18 Minuten

MONSIEUR TESTE

Belgien/Frankreich 1974-75

Format: 35 mm, Farbe

Länge: 4 Minuten

THE BATTLE OF WATERLOO

Großbritannien 1975

Format: 35 mm und 16 mm, Farbe, Ton

Länge: 10 Minuten

"Ich erkläre mich solidarisch mit all den 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, Schwarzweiß- und Farbfernsehen."

Marcel Broodthaers, Düsseldorf 1968

*

"Das Wort Film? (...)

Ich hätte daran festgehalten, mit dem Lob des Sujets fortzufahren und die verschiedenartigsten Materialien einander gegenüber zu stellen - Farbe - Form - Objekt - Film; Berlin (oder ein Traum mit Sahne).

Ich muß noch dieses sagen: Berlin war für mich eine sonderbare Stadt. Es gibt hier mehr Brücken als in Venedig. Aber es gibt auch sehr verschiedene Menschengruppen. Ich hätte darüber mehr wissen wollen."

Marcel Broodthaers, 11. 2. 1975

CB: Cinema Broodthaers / Bruce Jenkins

*Dann, wenn die Sonne hart mit Doppelstrahlen trifft
Die Dächer und die Flur, die Stadt und grüne Trift -
Da üß ich mich allein in meinem Spiegelfechten;
In allen Ecken spür ich, ob sie Reime brächten;
Auf Worten stolpernd wie auf einem Straßendam
Greif manchen Vers ich auf, der lang durch Träume schwamm.*
Charles Baudelaire, 'Les fleurs du mal'

An einem kleinen Schreibtisch sitzend, auf einem Hof nach Art seines Musée d'Art Moderne - der hier für den Augenblick gleichsam als Museum ohne Wände substituiert - schreibt Marcel Broodthaers mit Feder und Tinte. Während er seine Arbeit fortsetzt, beginnt es zu regnen, auf den Autor und seinen Text. Broodthaers setzt mit versteinertem Miene seine Schreibtätigkeit fort, trotz der Tatsache, daß das Wasser seine Bemühungen allmählich in etwas verwandelt, das dem Werk eines Malers nahekommt. Die Schreibung wird beendet mit einer Unterschrift, die das Unwetter zu überleben vermag, die Leinwand wird schwarz, und es erscheint ein Titel: 'PROJECT POUR UN TEXTE.'

Wie bei seinem ersten Kunstwerk, 'Pense-Bête' (1964) - einer Skulpturmontage von gebündelten und in Gips gefaßten Exemplaren des letzten Lyrikbandes von Broodthaers - dient LA PLUIE (PROJET POUR UN TEXTE) als Metapher für Broodthaers' ästhetisch-materiellen Übergang vom literarischen zum visuellen Künstler. In 'Pense-Bête' vereitelt er die Kunst des Lesens; in LA PLUIE die Kunst des Schreibens. Und in beiden Fällen liefert die Verweigerung eines Kunstwerkes den Grund für die Schaffung eines anderen: eingepipste Bücher werden zur Skulptur, ein vom Regen verwaschener Text wird zum Film.

Solche Grenzüberschreitungen, nicht minder Allegorie denn Biographie, stellen Broodthaers in eine - sowohl reale als auch imaginierte - Geschichte des radikalen Kunstschaffens. Den Dadaisten dienten solche Bestrebungen als Exempel, um die abstrakten Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen niederzureißen. Von ihren Ideen zwar inspiriert, bevorzugte Broodthaers jedoch die Gesellschaft anderer. Zwei dieser Kompatrioten grüßte er mit einem 1972 entstandenen Satz Druckgraphiken, die das (apokryphe) Schaffen Baudelaire's, des Malers, und René Magrittes, des Schriftstellers, würdigen. LA PLUIE, mit seinem schiefen Porträt 'Marcel Broodthaers', des Cinéasten, ist die filmische Niederschrift einer weiteren, scheinbar kontrafaktischen Biographie. Man zuckt zusammen ("ceci n'est pas une pipe"), und dann siegt die Logik der Assoziationen spielerisch über deren anfängliche Widersinnigkeit.

Marcel Broodthaers hatte schon früher mit Film zu arbeiten begonnen, mehr als zehn Jahre bevor die Produktion von LA PLUIE, und ein Halbdutzend Jahre bevor 'Pense-Bête' seine Entwicklung zum visuellen Künstler signalisierten. Seine Laufbahn als Filmmacher umspannte fast zwanzig Jahre und brachte an die fünfzig Projekte hervor. Er arbeitete mit 16 mm und 35 mm (und gelegentlich mit Super-8), er schuf Dokumentarfilme, Trickfilme und kurze Spielfilme und führte seine Werke vielerorts vor. Ein Cinéphiler zeit seines Lebens, versah Broodthaers auch seine bescheidensten Produktionen mit Zitaten aus klassischen Filmhandlungen. Insbesondere machte er Anspielungen auf Filme von Charlie Chaplin und Buster Keaton, Jean Vigo und Jean Renoir, wie auch von Orson Welles. Diese Begeisterung für den Film ist evident in LA PLUIE mit seinen vielfachen Verweisen auf optische Gags à la Keystone, auf den großen 'Stoneface' Keaton und die Freilicht-Primitivität der Lumières. Dennoch geht es in Broodthaers' Filmen, bei allem Reichtum an filmischen Zitaten, hauptsächlich um seine eigenen künstlerischen Unternehmungen, und sie enthalten häufig Material aus seinen Büchern und Multiples, seinen Objekten und Ausstellungen. Es entstanden nicht nur Filme aus seinen Galerie-Ausstellungen, sondern bei seinen Ausstellungen Ibrahi-

ma Sane, wurden oft Film-Installationen und Sondervorführungen veranstaltet.

Die Filme sind, trotz ihrer Vorrangstellung in Broodthaers' künstlerischer Produktion, das bislang am wenigsten anerkannte und dokumentierte Element seines Schaffens. Diese relative Unbekanntheit ist zum Teil durch den Inhalt bedingt (er negierte das filmische Sujet in einem selbst für das Kunstkino jener Zeit extremen Maß); zum Teil aber auch durch die ungewöhnlichen Vorführbedingungen, die er praktizierte (ortsspezifische Installationen, einmalige Vorführungen oder gelegentlich eine Darbietung im Vorprogramm eines kommerziellen Kinos); und, wohl am bezeichnendsten, durch seine Ablehnung des Etiketts 'Experimentalfilm'. Zusammengenommen bewirkten diese Faktoren, daß Broodthaers' Werk bei jeder Art von Filmpublikum nur beschränkte Anerkennung fand. Selten gelangten die Filme in das Vertriebsnetz der Avantgardekinos, Filmclubs und Kooperativen, sondern sie wurden meist von Museen und Galerien ausgestellt und angekauft, die weder über die Räume noch die Technik verfügten, um sie vorzuführen. Diese unzugänglichen Filme konnte man eher in ihren Büchsen hinter den Glasscheiben einer Vitrine als auf eine Leinwand projiziert sehen.

Broodthaers seinerseits verwahrte sich anscheinend nicht nur gegen das Prädikat 'experimentell', sondern auch gegen die Charakterisierung der Filme als Derivate seiner visuellen Kunst.

"In der Werbung für dieses Programm (von Filmen, im Dezember 1972 in Brüssel) gab es Worte wie 'wichtiges Element seiner visuellen Kunst' oder, an anderer Stelle, 'Experimentalfilme'. Dies sind, so scheint mir, keine passenden Bezeichnungen für die Filme, die ich zeigen möchte. Es ist keine kinematographische Kunst... es ist nicht mehr und nicht weniger als etwas, worüber man sprechen kann, wie über ein Bild von Meissonnier oder Mondrian ... es sind (nur) Filme."¹

Auch wenn es '(nur) Filme' waren, verstand Broodthaers das Kino bei all seinen Arbeiten tatsächlich primär als ästhetisches Behältnis für jene kulturellen Materialien, die die Voraussetzungen seiner künstlerischen Interventionen bildeten; der Film war daher eine Vorwegnahme und Antizipation seiner Aneignung anderer Formen von Schauspiel und Zauberei im neunzehnten Jahrhundert: des Museums, des Bestiariums, des botanischen Gartens.²

Insofern diese, neue Kontexte herstellenden Erfindungen ihrerseits wieder Material für Filme abgeben, wäre das Kino tatsächlich als Broodthaers' vorrangiges Medium aufzufassen - eine Aufhebung jener impliziten Marginalität, die dem Kino in der Kunst, und besonders in Broodthaers' künstlerischem Programm eigen ist. Wir dürfen also (Walter Benjamins berühmte Formel abwandeln) nicht fragen, ob seine Filme Kunst waren, sondern, inwieweit Broodthaers' Filme die Form seiner übrigen Kunstwerke selbst unwiderruflich veränderten.³

"Unter allen Künsten ist der Film für uns die wichtigste."

W.I. Lenin

Von Broodthaers als 'Übung eines sentimental Lesers'⁴ bezeichnet, ist 1957/58 LA CLEF DE L'HORLOGE (Un poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters) entstanden, eine kinematographische Studie über eine Reihe von Montagen aus der ersten großen - von der Kestner-Gesellschaft veranstalteten - Ausstellung der Werke Schwitters', die im Herbst 1956 nach Brüssel kam. Bei seinem ersten Film arbeitete Broodthaers mit geborgtem Gerät, überaltertem Schwarz-Weiß-Material und mit Unterstützung der Museumsdiener sowie eines Elektrikers (Guy Hekkers) vom Palais des Beaux Arts, wo er außerhalb der Öffnungszeiten drehen durfte. Das Ergebnis ist ein komplexer Kunst-Dokumentarfilm, der nicht nur von Schwitters' Werk handelt, sondern zugleich von den Veränderungen in Deutung und Wahrnehmung, die beim Filmmachen eintreten.

In LA CLEF D'HORLOGE setzt Broodthaers die Montagen Schwitters' in bewegte Bilder um - unter Einsatz dessen, was Walter Benjamin als Möglichkeiten der Erfindung der Kamera beschrieb: "ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Drehen und Dehnen und Raffens des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern."⁵

Durch Montage, Kamerabewegung und sogar durch die Bewegung des Gegenstandes (wenn Broodthaers die Speichen des zerbrochenen Rades dreht, das an Schwitters' 'Bild mit Drehrad' befestigt ist), belebt der Film die Bild- und Skulpturelemente der Collagen, und verdoppelt die Wirkung von Schwitters' ursprünglichen Zusammenstellungen.

Broodthaers Kamera verfolgt anfangs die einzelnen Bewegungsbahnen der Komponenten jeder Montage und klärt die formalen Beziehungen zwischen den heterogenen Materialien. In seiner Darstellung des 'Neuen Merzbildes' nutzt er zum Beispiel Kamera und Schnitt-Techniken, um die gestalterischen Dualismen zu beleuchten, die dieses berühmte Bild beherrschen ("Dada und Konstruktivismus, Anekdotisches und Abstraktes, Umweltbezogenes und Eigenständiges").⁶ Broodthaers variiert Entfernungen, Richtung und Tempo der Kamera, er läßt Bilder abwechselnd positiv oder negativ erscheinen und kontrastiert aufrechte Kompositionen mit umgekehrten. Ein andermal greift er Details der Komposition heraus und vergrößert sie, um symbolische Beziehungen einzufangen - zum Beispiel die riesigen Nahaufnahmen in 'Das Sternbild', mit denen die dunklen Bezüge dieses Bildes zu den stellaren Konstellationen aufgezeigt werden sollen. Und schließlich, auf dem kinetischen Höhepunkt, wirft LA CLEF DE L'HORLOGE Material aus multiplen Montagen zusammen und verwandelt die Leinwand in bewegte Mega-Merz-Kompositionen.

Broodthaers baut LA CLEF DE L'HORLOGE nicht nur als Dialog zwischen der Kamera und der Fläche des Bildes auf, sondern auch zwischen Ton und Bild - und vor allem zwischen einem Erzähler und seiner Gefährtin. So schreibt Broodthaers:

"Vollenden konnte ich den Film dank eines Liebesgedichts, das in meinem Film die Aufgabe des traditionellen Kontrapunkts erfüllt... Ich wollte einen fiktionalen Film machen, dessen Elemente aus Teilen des Merz-Kunstwerkes von Schwitters bestehen und die den Dokumentarfilm um den Geist der Epoche bereichern sollten, von der er handelt."⁷

Broodthaers 'Liebesgedicht' wird vorgetragen als Gespräch im Off zwischen einem Mann und einer Frau, die unsere Blickperspektive auf Schwitters' Montagen teilen. Der Mann (Broodthaers' Stimme) stellt den Künstler und sein Werk in der Art des Dokumentarfilms vor: "Er ist der Schöpfer der Merz-Kunst. Merz ist die zweite Silbe des deutschen Wortes 'Kommerz'."⁸ Seine Stimme ist unterlegt mit blechern tönenden Aufnahmen von Karussellmusik, die im Film immer wieder aufklingt, manchmal unterbrochen durch komisch bildhafte Geräusche wie Knallen und Klirren oder elektronisches Summen. Im Verlauf des Films wird der Dialog weniger objektiv, wobei beschreibende Reaktionen auf formale Aspekte der Montagen ("Sieh, da sind sogar Quadrate") eher lyrischen Deutungen Platz machen:

"Oh, am Ende hatte er genug von all diesen Sternen. Was die Sterne betrifft, weißt Du, kenne ich hauptsächlich die grünen... Man sagt, wir wissen nichts von unserem Glück. Vielleicht ist es wahr... Komm, Lieblich, es wird spät. Gib mir Deine Hand."

Die assoziative Beziehung zwischen Dialog und Bildern wird zunehmend figurativ ("Sieh, der Mond zittert", während Broodthaers die Großaufnahme eines Blechdeckels im Negativ einblendet), bis am Ende das Dichterische ganz an die Stelle des Dokumentarischen tritt, während Broodthaers Liebende von der Natur und den romantisch bewegten Gefühlen sprechen, die sie hervorruft. Der von Schwitters montierte Industrie- und Kulturschrott wird nun als ironische Kulisse für diese Mülleimer-Romanze eingesetzt.

LA CLEF DE L'HORLOGE datiert zwar aus einer Zeit, bevor Broodthaers offiziell als Künstler debütierte; tatsächlich aber setzt dieses Werk die Akzente für Broodthaers' späteres Filmschaffen und viele seiner übrigen Arbeiten. Die Mischform des Films - dokumentarisch und poetisch, würdigend und ironisch - zeigt den Künstler sowohl als Meister der Montage als auch der Demontage. Was Baudelaires soziologische Charakterisierung des modernen Künstlers betrifft, gleicht Broodthaers - wie Schwitters - weniger dem 'flâneur' (personifiziert im modischen Spaziergänger auf Pariser Boulevards) als vielmehr dem Lumpensammler:

"Alles, was die Großstadt wegwarf, alles, was sie verlor, alles, was sie verachtete, alles, was sie mit Füßen trat, das sammelt und katalogisiert er... Er wählt Dinge aus und trifft eine kluge Wahl: wie ein Geizhals, der einen Schatz bewacht, sammelt er den Abfall, der zwischen den Kiefern der Gottheit Industrie die Form nützlicher oder befriedigender Gegenstände annehmen wird."⁹ Solcher Kulturabfall, klug ausgewählt, bildet das Rohmaterial für Broodthaers Kino. (...)

ANALYSE D'UNE PEINTURE(1973) stellt das in einen kunstvoll vergoldeten Rahmen gefaßte Gemälde vor und setzt Bilder an den Wänden der Galerie (und nicht etwa die Photographie des Segelschiffs) als Kontrapunkt ein, um "durch ein einziges Bild einen Rückblick auf die Kunstgeschichte zu vermitteln".¹⁰ (...)

Zwischen 1968 und 1972 schuf Broodthaers nicht weniger als acht Variationen auf Magrittes Thema 'Ceci n'est pas une pipe', ein zukunftsweisendes Werk, von dem er sich persönlich beeinflusst wußte.

"Magritte negiert die ästhetische Natur der Malerei (was ihn nicht hindert, beinahe wider Willen etliche schöne Gemälde zu schaffen). 'Ceci n'est pas une pipe' ist der Titel eines Bildes, so rätselhaft wie das Lächeln der Mona Lisa... Seiner ursprünglichen Absicht noch immer treu, entwickelt er weiterhin eine poetische Sprache, die zu untergraben beabsichtigt, wovon wir abhängig sind."¹¹

Wie Broodthaers in dieser kurzen Hommage andeutet, resultiert die Rätselhaftigkeit von Magrittes Gemälde aus dem entschiedenen Bemühen des Künstlers, zu untergraben, "wovon wir abhängig sind" - nämlich Sprache und Bedeutung. Broodthaers überträgt Magrittes Symbol für diesen Verlust - das widersprüchliche Bild der Pfeife und seine sich selbst negierende Legende - auf eine Reihe komischer Mißgeschicke auf der Suche nach Bedeutung. In den vorläufigen Versionen, LA PIPE (RENÉ MAGRITTE) (1968-1970) und CECI NE SERAIT PAS UNE PIPE (1970) arbeitet Broodthaers mit Animationstechniken, um die Pfeife in der Luft schweben zu lassen - vor der Gartenmauer aus LA PLUIE. Die Pfeife schwebt, weniger aus kunsthistorischen Gründen (des Surrealismus, wie eine Quelle angibt) denn aus semantischen. Wie Michel Foucault in seiner provokanten Analyse des Magritte-Bildes anmerkte: "Die Form steigt wieder auf in den Himmel, aus dem die Komplizenschaft der Buchstaben mit dem Raum sie zeitweilig herabgeholt hatte: frei von jeglicher diskursiven Fessel, kann sie zurückkehren zum Schweben in ihrem ursprünglichen Schweigen."¹² Zwar wiederholt Broodthaers den flachen Raum in Magrittes Illustration, aber er läßt die ursprüngliche rahmensprengende Inschrift fallen und ersetzt sie durch andere, die das Bild in einen neuen Kontext stellen und den Film jenen Korrosionskräften aussetzen, die Magritte auf die Malerei losgelassen hatte. In LA PIPE (FIGURE NOIRE) aus den Jahren 1968-1970 unterteilt Broodthaers zum Beispiel die ganze Sequenz mit dem einen Wort 'Figur' und reduziert mithin die filmische Darstellung auf die Ebene der Illustration. In CECI NE SERAIT PAS UNE PIPE verwendet er das rahmensprengende Mittel der Kennzeichnung von Objekten durch widersprüchliche Bezeichnungen - die Wand ist unterteilt als 'Figure I' und dann als 'Figure II', die Pfeife wird nacheinander als 'Figure III', 'Figure I' und 'Figure II' bezeichnet, und das Schlußbild der

erkalteten Pfeife trägt den Untertitel 'Figure I et II'. Wie in *Le Corbeau et le Renard* läßt Broodthaers Wort und Bild einander durchdringen, beiden ihre Bedeutung verweigernd. Das Ergebnis ist eine Rebus-ähnliche, aller Realität und Signifikanz entkleidete Form. Foucault schilderte dies am besten: "Magritte läßt den alten Darstellungsraum bestehen, doch nur an der Oberfläche, denn er ist nicht mehr als ein glatter Stein, der Abbildungen und Wörter trägt: darunter ist nichts."¹³

Was die Leere im Zentrum der Darstellung ausfüllt, bildet das Sujet für Broodthaers' kunstvolle Aneignung Magrittes. Er entwirft komische Bilder von allerlei Versuchen, eine Quelle von Bedeutung im Kunstwerk zu finden - sei es im Rekurs auf die Gestalt des Künstlers oder, abwechselnd, auf die Prozesse des Unbewußten. In *LA PIPE SATIRE* (1969) schaltet Broodthaers sich selbst in der Rolle des Künstlers ein - maskiert, ohne Hemd, eine Matrosenmütze auf dem Kopf, geheimnisvoll Rauch ausstoßend und schließlich Akkordeon spielend. Der in *LA PIPE SATIRE* porträtierte Künstler ist weder Magritte noch Broodthaers, sondern eine weitere Fiktion, ein Phantom, ein Zitat. Es ist 'Père Jules', der alte, Abfall sammelnde Matrose aus Vigos *L'Atalante* - die maritime Version von Baudelaires Lumpensammler. In einer Art Rekurs auf die Fiktion wird die Bedeutung der Pfeife - durch die Intrigen der Psychoanalyse - als Phallus bestätigt, von Broodthaers dargestellt als Nahaufnahme eines dampfenden Pfeifenkopfes zwischen den Schenkeln einer nackten Frau. Indem er den Film aus seinen bindenden Bezügen löst, läßt Broodthaers das Kino schweben wie Magrittes Pfeife: in einem Meer von Zitaten, anderen Stimmen und anderen Formen.

"Shakespeare, Rembrandt, Beethoven würden Filme machen..."
Abel Gance

1970 präsentierte Marcel Broodthaers einen Film, 'inszeniert' von dem Dichter, Übersetzer und Kritiker Charles Baudelaire. Zur Erläuterung gab er Baudelaires Film den Untertitel *Carte politique du monde* und fügt folgendes Dementi bei:

UN FILM DE CHARLES BAUDELAIRE ist kein Film für Cinéphile. Warum nicht? Weil er im neunzehnten Jahrhundert gedreht wurde. Und weil die Cinéphilen niemals Filme sahen aus einer Zeit, als Muybridge, die Brüder Lumière und Edison noch nicht geboren waren oder ihre ersten Schritte unter den wachsamsten Augen ihrer gewerbefleißigen Mütter und Väter taten.¹⁴

Als ein Stück präkinematographischen Kinos besteht UN FILM DE CHARLES BAUDELAIRE aus einer Menge statischen Materials: aus Wörtern (gedruckten oder gesprochenen), Jahresdaten, Details einer Landkarte, durch Broodthaers' Animationstechnik zu einer imaginären Reise arrangiert. Nach dem ersten aus einer Reihe von Daten, die im Verlauf des Films auftauchen, ist es der 3. Januar 1850, praktisch der Anfang der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und der erste Tag der Reise. Die Daten erscheinen in rascher Folge zwischen Ein-Wort-Texten ('Hai', 'Messer', 'Koch', 'Stille', 'Tod'), während sich die Reise vom Winter in den Frühling und Frühsommer zieht; die Karten illustrieren eine räumliche Bahn von Westeuropa zu den Celebes-Inseln (angrenzend an die berühmten Gewürzinseln, ein Handels-Mekka für Europa seit dem sechzehnten Jahrhundert).

Während des größten Teils der Reise zeigen die wechselnden Bilder der Landkarte hauptsächlich ozeanische Details, die vielleicht dazu dienen, die stets Gefährlichkeit andeutenden Untertitel zu motivieren: 'Hunger', 'Skorbut', 'Tod'. Obwohl die Jahreszahl aus dem Datum getilgt ist, spult sich die Reise chronologisch ab bis Mitte Dezember; von da an kehren die Daten in umgekehrter Reihenfolge wieder, und die Reise verfolgt ihren eigenen Weg zurück. Und auf dieser Rückkehr-Etappe fügt Broodthaers mehrere neue Elemente ein. Ein Schild: 'Musée' (Museum), an früherer Stelle des Films flüchtig erspäht, wird ausführlicher gezeigt, jetzt mitsamt seiner Unterzeile: 'Enfants non admis' ('Kein

Zutritt für Kinder'), und man hört eine Kinderstimme zweimal den Text wiederholen. Der Gong einer zwölf schlagenden Uhr ('Mitternacht'/'Mittag') ist zu hören, und anschließend ihr Ticken - genau an dem Punkt, da die Chronologie der Daten endet. Beim letzten Ticken erscheinen die Initialen des Autors ('C.B. '), und der Film ist zu Ende.

UN FILM DE CHARLES BAUDELAIRE vollzieht eine Reise nach, die Baudelaire tatsächlich im Jahr 1841 nach Indien unternahm, eine schwierige Passage, die einen wichtigen Fundus an Bildern und Erfahrungen für seine späteren Dichtungen liefern sollte. Aber bedingt durch die beschreibenden Texte und die kartographischen Details, gemahnt der Film auch an jene klassischen 'Entdeckungsreisen', die zur Kolonisierung großer Teile der Welt durch die westeuropäischen Mächte führten. Der Katalog der Leiden und Entbehrungen, der sich in dem Film entfaltet, ist in den Dichtungen Baudelaires ebenso allgegenwärtig wie in den Tagebüchern eines Pigafetta, im sechzehnten Jahrhundert Chronist der historischen Reise Magellans um die Welt.¹⁵

Das Museum, auf das der Film immer wieder anspielt - ein Museum für Erwachsene, nicht für Kinder - würde zwangsläufig die Sphären von Geschichte und Kunst, von Eroberung und Dichtung zur Sprache bringen - und von Schmerz und Qual, die alle Bereiche menschlicher Aktivität durchziehen. UN FILM DE CHARLES BAUDELAIRE fungiert zwar selbst als eine Art zeitweiligen Museums (das zur rechten Zeit an die Vergangenheit erinnert), doch er verweist auch auf eine neue Poetik für das Kino, die nicht auf Licht, sondern auf Worten beruht - eine radikale Form, die die Schriften Baudelaires mit dem Apparat der Lumières verbinden würde.

"Die Schätze der Welt liegen dort zuhauf, wie im Haus eines fleißigen Mannes, der sich um die ganze Welt verdient gemacht hat. Ein seltsames Land, den anderen überlegen wie die Kunst der Natur, wo jene durch den Traum neu gestaltet wird, wo sie berichtet, ausgeschmückt und umgestaltet wird. Mögen sie suchen, mögen sie abermals suchen, mögen sie unaufhörlich die Grenzen ihres Glücks hinauschieben, jene Alchimisten der Gartenbaukunst!"

Charles Baudelaire, 'Le Spleen de Paris'

1974 produzierte Broodthaers einen Film und eine gleichzeitige Galerie-Ausstellung, in denen eine weitere Form des neunzehnten Jahrhunderts mit der modernen Kunstpraxis kollidiert. Ähnlich wie die klassischen botanischen und zoologischen Gärten Europas um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, versetzte Broodthaers' Garten in UN JARDIN D'HIVER Elemente aus der Welt der Phänomene in sichere Distanz zum Publikum.¹⁶

Durch Lithographie, Hortikultur, Video und Theater vermittelt, wird Natur als Spektakel vorgeführt für ein Publikum, das von jeder direkten Begegnung mit ihr durch Faktoren der Zeit (den Winterschlaf der Natur) und des Raumes (die Grenzen von Baudelaires 'Pauvre Belgique') getrennt ist.

Die Ausstellung zeigt etwa ein Dutzend im neunzehnten Jahrhundert entstandener Drucke von Säugetieren und Insekten in ihrer heimischen Umwelt, gerahmt und an den Wänden der Galerie aufgehängt oder in einer Vitrine ausgestellt, sowie eine Gruppe von Topfpalmen, mit Stühlen in einem mittleren Kreis aufgestellt und an die Drucke zu beiden Seiten der Galerie angrenzend. Dieses eine Mal in seiner Laufbahn baute Broodthaers Video in die Ausstellung ein. Ein geschlossenes System von Monitor und Kamera war in gegenüberliegenden Ecken der Galerie installiert, um den Zuschauern eine direkte Mitwirkung am Prozeß der verkleinernden Darstellung zu ermöglichen: jeder Betrachter erschien als Bild auf dem winzigen Fernsehschirm.

Der Film betritt den Garten als eine andere Form der Vermittlung, er schafft eine neue Darstellungsebene und eine weitere Reduktion des primären Inhalts der Ausstellung: der Natur. Broodthaers

fügt den Film aktiv in diesen Prozeß ein, indem er etwas konstruiert, was man als Komödie der Verkleinerung bezeichnen könnte.²⁴ Wie in *LA CLEF DE L'HORLOGE* verändert die Kamera radikal den Maßstab der Objekte und Bilder. Hier kontrastieren Broodthaers' Nahaufnahmen von den Drucken an den Galeriewänden (die Einstellung oft so komponiert, daß ein Palmwedel am Rand einbezogen ist) mit Halbtotals, die die tatsächlichen Dimensionen und Positionen der Kunstwerke zeigen. In den Nahaufnahmen eröffnet sich eine phantastische Welt, in der Bienen so groß wie Kamele sind und ein Hühnerhabicht größer erscheint als ein Elefant. Die Totals fungieren als Korrektiv, indem sie die universelle Reduktion der Natur vorführen, die Planierung der Welt auf ein einheitliches Format, das eingerahmt, in Vitrinen verschlossen oder in Blumentöpfe gestellt werden kann.

Ein Jahr nach *UN JARDIN D'HIVER* übertrug Broodthaers seine Kritik der Darstellung auf das Gebiet der Geschichte, als er *THE BATTLE OF WATERLOO*, seinen letzten und ambitioniertesten Film in Angriff nahm - zusammen mit einer Ausstellung im Institute of Contemporary Art in London. Laut Broodthaers war die Ausstellung "ganz als 'Dekor' konzipiert und aus gemieteten Objekten aufgebaut".¹⁸ Die Objekte wurden in zwei Hallen gezeigt: eine repräsentierte das neunzehnte Jahrhundert, die andere das zwanzigste. In der einen versammelte Broodthaers zwei Kanonen auf Astroturf-Teppich, die lebensgroße Figur einer geringelten Schlange, ein Paar reich verzierter, auf kleine Tischchen gestellter Silberleuchter, zwei hölzerne Whiskeyfässer, einen alten Revolver, zwei Thron-ähnliche Samtsessel, eine Gruppe von sechs Topfpalmen sowie rote Hummer und Krabben aus Plastik. In der zweiten Halle standen in der Mitte ein weißer Gartentisch mit Sonnenschirm und vier gepolsterte Stühle, und an der Wand zu beiden Seiten der Tür, die zur ersten Halle führte, waren etwa zwanzig Sturmgewehre in Gewehrständen. Auf dem Tisch lag ein teilweise zusammengesetztes Laubsäge-Puzzle von einem Gemälde der Schlacht von Waterloo.

Die beiden Hallen von 'Décor' (so der Titel der Ausstellung) werden zum Hauptschauplatz in Broodthaers' Proto-Erzählung *THE BATTLE OF WATERLOO* (1975). Die Produktion findet statt am 14. Juni 1975 - in England das Datum der Fahnenparade (Trooping of the Colour) und beinahe auf den Tag genau 160 Jahre nach Napoleons Niederlage bei Waterloo. Draußen vor dem Museum läuft die alljährliche Truppenparade ab. Broodthaers stellt Aufnahmen von paradiierenden Truppenteilen (gedreht vom Dach des ICA) neben Vorgänge im Innern der Galerien. Wie in *Le Corbeau et le Renard* setzt er in der dem neunzehnten Jahrhundert gewidmeten Halle Trickfilm-Techniken ein (Rauchfähnchen steigen aus einer Kanone auf, ein Hummer und eine Krabbe tanzen umher), während er in der anderen Halle das Fragment eines fiktionalen Films inszeniert. In dieser Szene sitzt eine junge Frau am Tisch und komplettiert das Puzzle. In Nahaufnahmen (begleitet von Musik der Militärparade und aus Wagners 'Tristan und Isolde') untersucht sie die abschließenden Teile und versucht, sich einen besseren Überblick über die tatsächliche Schlacht zu verschaffen. Während draußen die Parade vorangeht, beginnt die Frau das Puzzle auseinanderzunehmen, sie löst Teile aus der dramatischen Mitte, untersucht ein jedes und wirft es dann zurück auf den Tisch. Es werden die Exerziermanöver der Truppeneinheiten gezeigt, während die Frau ganze Abschnitte des Puzzles auseinanderreißt. In der Schlußsequenz des Films fährt Broodthaers' Kamera an den Deckel des Puzzle-Kastens heran, um Napoleon in Nahaufnahme einzufangen, und dann kommt ein Schnitt zur ikonenhaften Silhouette des Kaisers, wie sie das Etikett einer Kognacflasche ziert, und die Krabben versammeln sich auf den Thronsitzen.

THE BATTLE OF WATERLOO ist Broodthaers' am deutlichsten politischer Film, und zugleich kinematographisch sein konventionellster. Politische Inhalte dringen in die Ausstellung ein,

ähnlich wie ausgemusterte Geschützmunition und Standbilder für ehemalige Kriegshelden sich auf Marktplätzen und in Parks breit machen. Der Garten aus *UN JARDIN D'HIVER* ist ersetzt durch Relikte des Krieges und der Aggression, die die Funktion haben, die beiden Galerien zeitlich und räumlich zu trennen: die dem neunzehnten Jahrhundert gewidmete Halle porträtiert die imperiale Hegemonie Westeuropas, die Halle des zwanzigsten Jahrhunderts gehört jener Supermacht der Gartenmöbel und Waffensysteme - den Vereinigten Staaten.

Filmisch stellt Broodthaers der pittoresken Szene napoleonischer Dekors einen kargen, Studio-ähnlichen Raum entgegen, der nicht nur auf die Zeit des amerikanischen Imperialismus (die Vietnam-Ära) verweist, sondern auch auf das zwanzigste Jahrhundert als Epoche des Films. Er baut auch filmische Zitate in beide Galerien ein - die eine gleicht annähernd der Requisitionskammer für Abel Gances *Napoleon*, die andere zitiert direkt eine Szene aus Welles' *Citizen Kane*. Jene berühmte Szene, in der die Langeweile des Lebens auf Kanes Xanadu sich in Susan Alexanders Puzzle-Spielerei kristallisiert, wurde von Broodthaers in einer Weise bearbeitet, daß sie die beiden Hallen der Ausstellung miteinander verbindet und uns zurückführt zur zentralen Figur seiner Untersuchungen.

Die Journalisten, die in Welles' Film das heterogene Porträt Kanes zusammensetzten, haben offenbar auch die Maxime für Broodthaers Projekt vorgeschrieben: "Es genügt nicht, uns zu sagen, was ein Mann getan hat; man muß uns auch sagen, wer er war."¹⁹ Und ähnlich wie die Journalisten sucht Broodthaers dieses Wissen schließlich in Objekten und Artefakten, er versammelt eine Lagerhalle voll von Relikten, deren Schweigen aber insgeheim dazu beiträgt, den Zugang zur Vergangenheit zu beschränken. Wie Thompson, der Chef-Reporter, gegen Ende von *Kane* feststellt: "Ich glaube nicht, daß ein Wort das Leben eines Mannes erklären kann. Nein, ich glaube, Rosebud ist nur ein Stück in einem Puzzle, ein fehlendes Stück."²⁰ In *THE BATTLE OF WATERLOO* scheint es auch Broodthaers nicht zu gelingen, ein kohärentes Porträt dessen zusammenzufügen, "wer er (Napoleon) war"; und er entscheidet sich am Ende dafür, ein Bild dessen zu zeigen, was er geworden ist - eine imperiale Gestalt, eingemeindet in das Imperium der Zeichen: die Gallionsfigur auf der Cognacflasche.

"In meiner Naivität glaubte ich tatsächlich, ich könnte die Wahl eines Berufes bis zu meinem Ableben hinausschieben."

Marcel Broodthaers

Im Nadelstreifenanzug und rauchend wie ein Detektiv in einem amerikanischen 'film noir', so sitzt Marcel Broodthaers vor einem großen Schaukasten und befragt die Wachsfigur darin: "Falls Du eine Aussage zu machen hast, bitte tu es. Falls Du ein Geheimnis hast, sag es mir... Gib mir ein Zeichen. Falls Du Einwände hast, so werde ich sie, das verspreche ich Dir, erfüllen... Ziehst Du es vor zu träumen?"

Während diese Fragen unbeantwortet bleiben, beginnt eine Dokumentar-Erzählung mit einer biographischen Skizze des britischen Philosophen Jeremy Bentham (dessen wächserne Überreste im Londoner University College ruhen), randvoll mit Fakten aus dessen Leben, Erläuterungen seiner Theorien und Berichten von seinen Träumen. Broodthaers gibt das Fragen auf, wendet sich seiner Zeitung zu und geht schließlich hinaus auf die Straße; zu Chopin-Klängen spaziert er den Bürgersteig entlang, nur um den erstarrten Gesichtern von Schaufensterpuppen zu begegnen. Andere 'Figuren' tauchen auf: Währungssymbole für Pfund Sterling, Dollars, Deutsche Mark; Poststempel des University College und Briefmarken. Takte von Beethoven sind vom Soundtrack zu hören, und noch mehr Mannequins sind zu sehen, bis ein letztes Bild der Straße, rückwärts durch die Schaufenster gesehen, das Objekt ihres starren Blicks simuliert.

FIGURES OF WAX (1974) bietet eine späte, allegorische Reflexion auf Broodthaers' Arbeiten mit dem Film. Wie in LA PLUIE tritt Broodthaers selbst als Protagonist auf und beweist eine ganz keatonische Beharrlichkeit angesichts des Schweigens. Wie Keaton in *Sherlock Junior*, sieht sich Broodthaers in eine widersinnige Handlung gestellt, die von ihm - in einem bestechenden optischen Gag - eine Unterhaltung mit einem Toten verlangt. Wie der Regen, der das Schreiben in LA PLUIE vereitelt, verhindert das Wachs hier den filmischen Diskurs. Wachs, eine Substanz, die jegliche Form annehmen kann, die visuelle Eindrücke und Geräusche bewahren und übermitteln und auch das menschliche Gesicht nachahmen kann - Wachs, das Plastik des neunzehnten Jahrhunderts, verweigert die Antwort auf Broodthaers' Beschwörungen: es bleibt starr und stumm gegenüber seinem Medium, das auf Bewegung und Geräusch angelegt ist.

Räumlich zwar präsent, ist Bentham in einer anderen Zeitlichkeit erstarrt - einer, die Broodthaers' Kamera lediglich in einer weiteren, verdinglichten zeitlichen Schicht einfangen kann. Als fürchte er, selbst im Gespräch mit dem Toten verdinglicht zu werden, flieht Broodthaers vor der Figur Benthams und aus dem Film. Während er auf die Straße hinausläuft, ist er wieder nur in flüchtigem Detail zu sehen - seine braunen Schuhe schreiten über den Bürgersteig, seine falkenschärpen Augen begegnen den starren Blicken der Mannequins. Vom Film Abschied nehmend, erscheint Broodthaers als peripathetische Gestalt, losgelöst von den materiellen Zwängen des Schreibens, Malens, Filmemachens, stets spielend im Reich des 'reinen Diskurs'. Er entwirft ein Kino, das nicht mehr auf Illusionen fußt. Sein Kino beginnt mit dem Wort, ein Kino, das sich auf die diskursive Natur der Aktualität konzentriert - ein Kino des sentimentalischen Lesers, ein Cinéma Broodthaers.

Anmerkungen

¹ Zitiert in Michael G. Compton, 'Marcel Broodthaers 1924-1976'. 'A Programme of Films by Marcel Broodthaers', exh. cat. (London: The Tate Gallery, 1977)

² Diese Überlegungen zu der Art, wie Broodthaers bei der Aneignung kultureller Formen des neunzehnten Jahrhunderts den Film einsetzte, sind angeregt durch Ideen von Bill Nichols: 'The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems', Screen, Vol. 29 (Winter 1988), S. 22-46

³ Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', Frankfurt/M. 1963

⁴ Marcel Broodthaers, unveröffentlichte Notizen zu LA CLEF DE L'HORLOGE, im Marcel Broodthaers Archiv, Sammlung Maria Gilissen.

⁵ Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', Frankfurt/M. 1963, S. 42

⁶ John Elderfield, 'Kurt Schwitters', London, Thames and Hudson, 1985), S. 196

⁷ Marcel Broodthaers, 'LA CLEF DE L'HORLOGE', in 1958 exprmntl film, exh. cat. (Knokke le Zoute, Belgium: The International Festival of Independent Film, 1958), S. 34.

⁸ Alle Zitate aus dem Film stammen aus einem Transkript des Voice-Over-Gesprächs für LA CLEF DE L'HORLOGE', im Archiv Broodthaers.

⁹ Zitiert nach Elderfield, 'Kurt Schwitters', S. 168

¹⁰ 'Interview with Marcel Broodthaers on his film ANALYSIS OF A PAINTING, By B.H.D. Buchloh and Michael Oppitz', Pressemappe zur Ausstellung 'Peintures Littéraires' (Galerie Zwirner, Köln, September 1973), im Archiv Broodthaers.

¹¹ Marcel Broodthaers, 'Gare au défi! Pop Art, Jime Dine, and the Influence of René Magritte', übers. Paul Schmidt, 'October', No. 42, (Herbst 1987), S. 34

¹² Michel Foucault, 'Ceci n'est pas une pipe', übers. Richard Howard, 'October', No.1 (Frühjahr 1976), S. 10. Broodthaers war

offenbar wohlvertraut mit Foucaults Essay und plante, laut einem Postskriptum zur Vorankündigung für *A Voyage on the North Sea*, eine eigene Ausgabe von Foucaults Text zu veröffentlichen.

¹³ Ibid., S.20

¹⁴ Marcel Broodthaers, unveröffentlichte Notizen zu UN FILM DE CHARLES BAUDELAIRE, im Archiv Broodthaers.

¹⁵ Siehe Antonio Pigafetta, 'Magellans Voyage', Vol.I, übers. R.A. Skelton (New Haven and London: Yale University Press, 1969), besonders S. 57-65, wo berichtet wird, wie die Expedition durch die Magellan-Straße in den Pazifischen Ozean vorstößt.

¹⁶ Zur historischen Analyse, siehe Nichols, 'The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems', S.34

¹⁷ Diese Form des visuellen Humors war eine bevorzugte Technik von Georges Méliès, dem ersten Meister des Trickfilms: siehe Paul Hammond, 'Marvelous Méliès' (London: Gordon Fraser Gallery, 1974), besonders S. 49-50. Zum Vergleich mit Broodthaers' Werk, siehe seinen zwergenformatigen 'Atlas à la conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires' (Brüssel: Lebeer Hossmann, 1975).

¹⁸ Marcel Broodthaers, Notiz zur Ausstellung 'Décor'. 'October' no. 42 (Herbst 1987), S. 197

¹⁹ 'RKO Cutting Continuity of the Orson Welles Production, Citizen Kane', 'The Citizen Kane Book' (Boston: Atlantic Monthly Press Book - Little, Brown and Company, 1971), S.322

²⁰ Ibid., S. 420

In Bildern denken

Karl Ruhrberg über Marcel Broodthaers

Man erfährt von Marcel Broodthaers aus Büchern und Katalogen relativ wenig Biografisches. Man weiß, daß er französisch sprechender Belgier flämischer Herkunft war, 1924 in der Nähe von Brüssel geboren wurde, daß er rund zehn Jahre als Poet und kaum länger, nämlich knapp 12 Jahre als bildender Künstler aktiv war. Kurz vor seinem Tode hörte man ihn in Andeutungen sagen, das sei nun wohl genug¹, und in Zukunft werde er womöglich schweigen. (...)

Broodthaers hatte einen Horror vor Wiederholungen, vor der Vermarktung, vor der Korruption von Kunst und Künstlern durch Produktionszwänge, Anpassungsstrategien und Unterwerfung unter die Gesetze der kommerzialisierten Kulturindustrie. Kunst als Ware, aber auch Kunst als Dienstgrad politischer Ideologien war für ihn - siehe den fiktiven Brief von Jacques Offenbach alias Marcel Broodthaers an Richard Wagner alias Joseph Beuys² - in-diskutabel. Freiheit und Unabhängigkeit der künstlerischen Formulierungen blieben für ihn ohne Rücksicht auf die jeweiligen, in seinem Fall gewiß nicht immer bequemen Lebensumstände unumstößliches Gesetz. (...)

Es war, abgesehen von der schweren Erkrankung, die seine letzten Jahre überschattete, immer klar, daß der Künstler von dem Augenblick an schweigen würde, an dem er zu der Überzeugung gekommen wäre, er habe gesagt und in Bildern gezeigt, was zu sagen und zu zeigen war. Seit der zweiten Hälfte der 60er Jahre, in der Broodthaers ins Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit trat, hat man wenig Künstler von vergleichbarer Intelligenz und adäquater Integrität gesehen. Im Zeitalter der immer mehr anschwellenden Massenhaftigkeit von Kunst zu Unterhaltung und ihrer drohenden Totalkapitalisierung muß man sie ohnehin mit der Lupe suchen. Im Gegensatz zu älteren Kollegen ist Broodthaers lange Wege und Umwege gegangen, immer auf der Suche nach dem seinen künstlerisch-intellektuellen Absichten entsprechenden Ausdrucksmittel zwischen Poesie und Kunst, das er schließlich in der für ihn typischen Bildsprache fand. Anregungen von Duchamp und Magritte aufnehmend und weiterführend, werden Reflexion und Anschauung, Figur und Welle, Bildliches

und Konzeptionelles, Dadaistisches und Surreales, Phantastisches und Konkretes von Broodthaers auf höchst eigenständige, unverwechselbare Weise ausbalanciert und zur bildnerischen Einheit geformt, wie man sie vorher nicht kannte. Diese Arbeiten verweigern sich im Gegensatz zu denen des kritisch bewunderten Joseph Beys, aber auch zu Max Ernst und vor allem Dalí, der Mystik und Magie. Sie behalten in ihren provozierend-paradoxen Verfremdungen der Wirklichkeit - und gerade durch sie - immer den Bezug zur Realität, zum konkreten Leben und zur Gesellschaft, zu Geschichte und Gegenwart, die durch historische Anspielung Tiefenperspektive gewinnt. So gesehen war Broodthaers, dessen Werk sich im übrigen jeder stilistischen Etikettierung entzieht, ein Realist, und er hatte auch nichts dagegen, wenn man ihn unter Verzicht auf doktrinaire Engführung so nannte², er war ein Aufklärer, für den die bildende Kunst Philosophie mit anderen Mitteln bedeutete, ein Sokrates unserer Zeit, der seine Fragen in Bildern stellte. (...)

Marcel Broodthaers war ein Mann ohne Illusionen, voller Zweifel, den Selbstzweifel ausdrücklich eingeschlossen. Er war aber auch ein Künstler, der es sich nie erlaubt hätte, die eigene Verzweiflung in die Welt hinauszuschreien wie ein expressionistischer 'O Mensch!'-Dichter oder dessen malender Kollege. Ebenso wenig gestattete er sich den Rückzug in wirklichkeitsferne Elfenbeintürme oder 'individuelle Mythologien'. Er hatte einen hohen Begriff von der sozialen Verpflichtung des Künstlers, und L'art pour l'art war ihm ein Greuel. Wenn er wirklich einmal bitter wurde, der geistfunkelnde Spottvogel, dann in seinem Urteil über Leute, die er für Scharlatane hielt, die nach seiner wohlbegründeten Meinung das Publikum hinteres Licht führten, zum Schaden für die Glaubwürdigkeit des Künstlers, zumal des zeitgenössischen. Wie Marcel Duchamp, der neben dem väterlichen Freund René Magritte zu seinen großen Anregern gehörte, war Broodthaers ein positiver Verweigerer. Sein Protest und sein Spott richteten sich nicht gegen die Kunst, sondern gegen den Mißbrauch, den man mit ihr treibt, gegen ihre Sentimentalisierung und die dadurch bedingte Verfälschung des kulturellen Erbes Europas, dem Broodthaers sich unlösbar verbunden fühlte. Seine persiflierende Skepsis, seine radikale Kritik, seine entlarvenden Eulenspiegelereien sind daher bei aller peniblen, manchmal schmerzhaften Entschlossenheit nicht nihilistisch und nicht auf aggressive Weise zerstörerisch. Wie der Musiker Mauricio Kagel in seinem Ludwig van-Beethoven vor dem Beethovenkult und vor den falschen Freunden unter seinen Anbetern in Schutz nimmt, so verteidigt Broodthaers mit seinen ironischen Attacken Kunst und Künstler gegen Verfälschung und Korruption. "Seine Ironie reflektiert die Bedeutung, die er dem Subjekt beimaß", hat Michael Compton treffend bemerkt.

Broodthaers lachte gern und manchmal schallend, wenn er über Entwürfe für bessere Welten und deren Aussichten auf Verwirklichung sprach. Doch diesem Lachen saß die Traurigkeit im Nacken, denn der Künstler war auf eine individuell gefärbte, sanft anarchistische Weise ein überzeugter Sozialist. Sozialismus bedeutete für ihn aber nicht ein abstraktes Prinzip, sondern die Möglichkeit eines besseren Lebens in Frieden und Gerechtigkeit. Er machte sich nichts vor, er drückte sich nicht vor der bitteren Erkenntnis, daß ein Sozialismus, der die Menschen befreit, in Geschichte und Gegenwart noch nirgendwo Gestalt angenommen hat, daß es bisher nicht mehr als ein paar gutgemeinte Ansätze oder böse Karikaturen gibt. Er war sich darüber im klaren, daß das Ziel einer Welt ohne Unterdrückte und Unterdrückter in weiter Ferne liegt und daß es - ein sozialistisches Orplid - vielleicht nie erreicht werden wird. Trotzdem wäre er, darin wieder dem bisher letzten großen Utopisten Beuys nahestehend, nicht einen Augenblick lang in Versuchung geraten, die Bemühung, das Unmögliche zu erreichen, aufzugeben. (...)

Kunst war für Broodthaers, wie Pierre Restany angemerkt hat, "eine Funktion der Moral, eine praktische Dimension der Philo-

sophie der Tat. Daher reagierte er natürlich allergisch auf die Probleme von Autorität und Macht." Und, so darf man mit dem Blick auf den Adler ergänzen, auf deren Rangabzeichen.

Joseph Beuys hat diese Haltung in Leben und Werk auf seine visionäre Weise praktiziert. Deren Pathos ging dem Belgier, der mit der Studentenrevolte der späten 60er Jahre leidenschaftlich sympathisierte und in einem Brief an Beuys vom 14. Juli 1968, dem Jahrestag der Französischen Revolution, Rudi Dutschke einen 'Freund' nannte, gleichwohl zu weit. "Magie?" heißt es in dem fingierten Brief Jacques Offenbachs: "Mein lieber Wagner, unsere Beziehung ist schwierig geworden... Welchen Zwecken dienst Du, Wagner? Warum? Wozu? Elende Künstler, die wir sind. Vive la musique!"

Broodthaers war trotz seines ebenso ausgeprägten wie couragierten humanitären Engagements ideologisch nicht zu vereinnahmen, als leidenschaftlicher Aufklärer und unbestechlicher Zweifler war er weniger Revolutionär denn 'Revisionist'. Das entspricht dem evolutionären Charakter seiner künstlerischen Entwicklung. Für seine Bildwelt war nicht ein Stil oder gar der jeweils aktuelle Trend entscheidend, sondern die Art seines künstlerischen Denkens, die insistierende Befragung der Realität und eine radikale Infragestellung überhöhter Symbole ("Wehe dem, der Symbole sieht!")¹ heißt der letzte Satz in Samuel Becketts 'Watt'. (...)

Der Witz, der in den Paradoxien des alle Gattungsgrenzen überschreitenden, das Medium des Films nachdrücklich miteinbeziehenden, vielschichtigen bildnerischen Werks ebenso anspielungsreich zum Ausdruck kommt wie in dem vorerst nur partiell zur Verfügung stehenden literarischen Schaffen, wirft Schwermettschatten. In Broodthaers' Spiritualität mischt sich aphoristisch zugespitzte Klarheit mit merkwürdigen Dunkelheiten. Sein Denken, das Edgar Allan Poe genauso verpflichtet ist wie Baudelaire und Mallarmé, Erasmus und Nietzsche und schließlich auch Novalis, scheut verschlungene, mitunter schwer nachzuvollziehende Wege nicht. Dieses Denken in Bildern, das immer in Frage stellt und sich selbst zugleich die Antworten gibt, das von der Romantik über den Symbolismus, den Surrealismus Magrittescher Prägung und Duchamps Skepsis hinaus in die Problematik der Gegenwart mündet, führt schließlich zum Ursprung zurück. Es lehrt uns, daß eine immer komplizierter werdende Wirklichkeit nicht in der Totale, sondern nur fragmentarisch zu haben und nur dann zu bestehen ist, wenn das Einfache, Elementare wieder gesehen wird, wenn wir es aber nicht so hinnehmen, wie es uns erscheint, sondern immer wieder kritisch überprüfen und unsere Erkenntnisse - auf die Gefahr des Widerrufs hin - stets aufs neue bezweifeln.

Broodthaers hat den Sicherheitspakt mit der Wirklichkeit - oder dem, was wir dafür halten - aufgekündigt. Er hebt die alten Bezugssysteme auf, um neue herzustellen. Der alte Realienstreit bricht bei ihm wieder auf. Was ist wirklich? Bringen die Dinge die Ideen hervor oder die Ideen die Dinge? Wir haben uns vor jedem Schritt neu zu vergewissern, denn wir bewegen uns auf schwankendem Boden. Er war Broodthaers' bevorzugter Aufenthaltsort.

Karl Ruhrberg, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwart, München 1989

¹ Gespräch mit dem Autor in einem Berliner Krankenhaus 1975

² Gespräch mit dem Autor in der Nationalgalerie, Berlin 1975

Biofilmographie

Marcel Broodthaers, geb. 28.1. 1924 in Saint Gilles/Brüssel; gest. 28. 1. 1976 in Köln.

Um 1940 Besuch bei René Magritte; erste Gedichtveröffentlichungen 1945 in der in Brüssel herausgegebenen surrealistischen Wochenzeitschrift 'Le ciel bleu'. Journalistische Beiträge für die gleichfalls in Brüssel erscheinende Zeitschrift 'Le salut public' über Politik, Literatur und Film. Verbindung zum Kreis der belgischen Surrealisten (vor allem zu Paul Nougé). Unterschreibt im Juni 1947 das Pamphlet 'Pas de quartiers dans la révolution!' (das den Begriff 'révolutionnaire surréalisme' bekräftigt) und im Juli desselben Jahres das Pamphlet 'La cause entendue' der revolutionären Surrealisten aus Frankreich und Belgien, das sich gegen Breton wendet. Die einzige Nummer der Zeitschrift 'Le surréalisme révolutionnaire' bringt im April 1948 zwei Gedichte von Marcel Broodthaers. In seiner Eigenschaft als Buchhändler organisiert er im März 1950 den öffentlichen Verkauf von Autographen und bibliophilen Büchern ('Bibliothèques d'Amateurs') in der Galerie Thémis in Brüssel. Veröffentlicht in den Jahren 1954-1956 Gedichte in der Zeitschrift 'Phantomas'; 1957 einen Aufsatz zu Ehren von Marcel Havrenne (Verfasser der Pamphlete des revolutionären Surrealismus). 1957 Veröffentlichung seines ersten Gedichtbands, 'Mon livre d'Ogre', und Produktion seines ersten Films, LA CLEF DE L'HORLOGE, eine Hommage an den Merz-Künstler Kurt Schwitters, die 1958 beim Festival des experimentalen Films in Knokke-le-Zoute (exprmntl) gezeigt wird. 1960 erscheint der Gedichtband 'Minuit', ein Jahr darauf der Band 'La bête noir'. Neben seiner Tätigkeit als Buchhändler arbeitet Marcel Broodthaers auch als Journalist, macht Lesungen und Führungen im Palais des Beaux Arts in Brüssel. 1961 Begegnung mit Maria Gilissen, 1962 Begegnung mit Manzoni; 1962/63 Übersiedlung nach Paris und Tätigkeit als freier Journalist; Rückkehr nach Brüssel. Im Januar 1964 erhält Broodthaers bei der Verleihung des Prix de la Jeune Sculpture eine Auszeichnung. 1964 in Paris Begegnung mit der neuen amerikanischen Kunst; schreibt Ausstellungsrezensionen und veröffentlicht seinen zweiten Gedichtband: 'Pense Bête'. Von 1964-1970 erste Werkphase seiner bildnerischen Tätigkeit unter Verwendung von Muscheln, Eiern, Kohle und anderen Naturalien. 1968 Gründung des 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles' in seinem Haus Rue de la Pepinière, Brüssel. Inszenierung von mehreren Abteilungen des 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles' als Diskussion des Begriffs Museum und seine Funktion. Ab 1968-1972/73 zweite Werkphase und künstlerisch-systematische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunsttheorien und -Institutionen. 1970 Umzug nach Düsseldorf, wo Marcel Broodthaers auch als Korrespondent der 'Ateliers création radiophonique' der ORTF arbeitet; 1972 letzte Abteilung und Abschluß des 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles' als Beitrag auf der Documenta 5 in Kassel. 1973 Umzug nach London; Gruppen- und Einzelausstellungen in ganz Europa. 1974/75 sechsmonatiger Aufenthalt in Berlin im Rahmen des DAAD. In dieser Zeit entsteht BERLIN ODER EIN TRAUM MIT SAHNE. Mit 'Un jardin d'hiver', 1973 im Palais des Beaux Arts in Brüssel aufgestellt, bestätigt und präzisiert Marcel Broodthaers den Begriff 'Décor', der schon von Anfang an in seinem Werk vorkommt.

Von 1972-1975 zahlreiche Einzelausstellungen, in denen Broodthaers seinen Kunst- bzw. Werkbegriff weiter präzisiert.

Am 28. Januar 1976 stirbt Marcel Broodthaers in Köln.

Marcel Broodthaers hinterließ zahlreiche Filmfragmente, Filmsequenzen und unfertige Filme.

Nur wenige seiner Filme hat er selbst photographiert. Kameramann bei der Mehrzahl seiner Filme war Jean Harlez, manchmal auch Paul de Fru. Die Dreharbeiten dauerten gewöhnlich nur

Stunden und höchstens einen Tag; die Montage jedoch nahm Monate in Anspruch. Die meisten seiner Filme wurden in Kunstgalerien gezeigt, doch Broodthaers wandte sich mit seinen Filmen nachdrücklich an ein größeres Publikum, denn so wenig etikettierbar und komplex seine Filme auch sind, so wollte Broodthaers sein Publikum doch durchaus auch unterhalten. Broodthaers vollendete nicht weniger als 33 kurze Filme. Zusammen mit René Magritte und Panamarenko gehört Broodthaers zu den einflußreichsten und bekanntesten Künstlern Belgiens.

Filme (Auswahl):

- 1957 LA CLEF DE L'HORLOGE
1967 *Le Corbeau et le Renard* (nach La Fontaine), Brüssel
7 Minuten, 16 mm, Farbe
1968 *Musée d'Art Moderne - Département des Aigles - Figure*, Brüssel, 12 Minuten, 16 mm, s/w
1968-69 LA PIPE (R. Magritte), drei versch. Fassungen
(5 Minuten, 35 mm und 16 mm, s/w)
1969 LA PLUIE (PROJET POUR UN TEXTE)
1970 MTL (DTH), Brüssel, 5 Minuten, 16 mm, Farbe
UN FILM DE CH. BAUDELAIRE
LA SIGNATURE
1970 *Au-delà de cette limite*, s/w
1971 CRIME À COLOGNE
Le Poisson, Köln, 7,5 Minuten, 35 und 16 mm, s/w
Mademoiselle, Paris, 3 Minuten, 16 mm, Farbe
Tour Eiffel, Paris, 16 mm, Farbe
O-X, Düsseldorf, 3 Minuten, 16 mm, s/w
Histoire d'Amour (Dr. Huysmans), Düsseldorf
5 Minuten, 16 mm, Farbe
1968-1971
Fig.O Fig.1 Fig.2 Fig.A, Düsseldorf, 16 mm
Spezialprojektionsleinwand
Au dela de cette limite, Paris, 7 Min., 16 mm, s/w
1972 *Chère petite soeur*, Brüssel, 5 Min., 16 mm, Farbe
Paris, Paris, 2 Minuten, 16 mm, Farbe
Ah, que la chasse soit le plaisir des rois, Brüssel
8 Minuten, 16 mm, Farbe
The last voyage, London, 4 Minuten, 16 mm, Farbe
Mauretania, London, 16 mm, Farbe
1973 *Un voyage en mer du nord*, London
4 Minuten, 16 mm, Farbe)
1974 UN JARDIN D'HIVER
EAU DE COLOGNE
BERLIN ODER EIN TRAUM MIT SAHNE
FIGURES OF WAX
1974/75 MONSIEUR TESTE
1975 LA BATAILLE DE WATERLOO

Bücher (u.a.):

- 1957 'Mon Livre d'ogre'
1960 'Minuit'
1962 'La bête noire'
1963 'Pense-Bête'
1974 'Racisme Vegetal'
1975 'Sie kämmt ihr goldenes Haar'

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films/Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)
Druck:graficpress