



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Funktionen von Sprache und Schrift in der bildenden
Kunst am Beispiel von Marcel Broodthaers“

Verfasserin

Mag.phil. Ana Maria Surugiu

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl
Studienblatt:

lt. A 315

Studienrichtung
Studienblatt:

lt. Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

„FUNKTIONEN VON SPRACHE UND SCHRIFT IN DER BILDENDEN
KUNST AM BEISPIEL VON MARCEL BROODTHAERS“

1. EINLEITUNG	1
2. DIE AUSSTELLUNG BROODTHAERS'	3
3. MALLARMÉS POETIK	7
3.1. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard	10
4. DIE EDITION	13
4.1. Mallarmé und die Publikationsbranche	13
4.2. Noli me legere bei Broodthaers	15
4.3. Formale Strukturen neu interpretiert	17
5. DIE KULTURELLEN BEZÜGE DER AUSSTELLUNG	19
6. DER WÜRFELWURF IM SIGNIFIKANTEN	22
6.1. Lettres volées à l'alphabet	25
6.2. Das Subjekt bei Broodthaers	28
7. SPRACHE UND ZUFALL	32
7.1. Broodthaers und seine Zeitgenossen	35
7.2. Die Bürokratisierung des Ästhetischen	38
8. RAUM BEI MALLARMÉ UND BROODTHAERS	42
8.1. Broodthaers und die Reaktivierung der Fläche	44
8.2. Das Zerfallene Kalligramm	47
8.3. Quatre pipes alphabet	51
8.4. Zwei Ausgangspunkte für die Ausstellung	53
8.4.1. Magritte und das Mysterium	53
8.4.2. Mallarmé und der literarische Raum	54
9. DIE AUSSTELLUNG EINE KONSTELLATION	58

10. ANHANG	61
10.1. Bibliographie	61
10.2. Abbildungen	71
10.3. Abbildungsnachweis	79
10.4. Abstract	82
10.5. Lebenslauf	83

1. EINLEITUNG

Die Zusammenführung von Bild und Text ist in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts ein sehr präsenes Phänomen. Zahlreicher als in anderen Epochen, entstehen hybridhafte Wort-Bildverschmelzungen, die das Wirkungspotential des Bildlichen erweitern und auch das Rezeptionsverhalten der BetrachterInnen verändern. Das Wort, als von außen hinzutretendes Element wird auf Leinwände collagiert, es wird als skripturales Zeichen in die Fläche von Gemälden eingelassen, seine physische Präsenz wird einem Vergleich mit jener anderer Materialien ausgesetzt, sein Zeichencharakter hervorgehoben. Über der Mitte des 20. Jahrhunderts treten verstärkt Schriftstücke an die Seite von künstlerischen Objekten oder ersetzen diese gänzlich. In dieser Zeit der ausgehenden 1960er Jahre wird auch Marcel Broodthaers als Künstler tätig. Sein Werk wurde für die Analyse der Funktionen von Sprache und Schrift in der bildenden Kunst herangezogen, weil es die Fähigkeit besitzt, Synthesen verschiedener Potentiale der Sprache zu erschaffen.

Im Laufe dieser Arbeit soll das Festhalten an der Frage nach der Rolle der Sprache und Schrift durch das Werk Marcel Broodthaers' leiten. Wie nutzt Broodthaers Sprache? Was teilt er den Betrachtern seiner Kunst darüber mit? Ist sein Einsatz von Sprache anderen Künstlern anzunähern?

Broodthaers durchläuft eine Metamorphose vom Dichter, über das Kunstwerk zum Künstler. Er wird von Piero Manzoni über ein Schriftstück zum lebenden Kunstwerk¹ und über den fast rituellen Akt des Eingipsens/Begrabens seines letzten Gedichtbandes zum Künstler. Allein an diesen Übergängen wird klar, dass Broodthaers' Sein und Schaffen sich nicht von Text, Schrift und Sprache trennen lassen. In den beiden Sphären seiner Tätigkeit lässt sich eine Konstante verfolgen: die immerwährende Auseinandersetzung mit dem Wort, seiner Verwendung, seiner Potentiale und seines Scheiterns. Innerhalb der bildenden Kunst kann ein Durchexerzieren der Möglichkeiten von Sprache verfolgt werden, das sich in gleicher Weise nicht hätte realisieren lassen, hätte Broodthaers die Fläche der Papierseite nicht in den Raum überführt. Die Sprache ist bei Broodthaers ein Rohstoff, dessen Zustände auf verschiedene Weisen überprüft

¹ Ausst. Kat. Galerie Nationale du Jeu de Paume 1991, S. 47.

werden: Sprache als Ausdrucksmittel des Subjekts, Sprache und Weltbezug, Materialität der Sprache. Oftmals befasst er sich in einem Werk mit mehreren Teilaspekten. Gemeinsam ist ihnen das Hinterfragen der aufgestellten Grenzen zwischen Literatur und bildenden Künsten.²

Über die Analyse eines der wichtigsten Werke, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* von 1969, werde ich versuchen, die Arbeitsweisen Broodthaers zu ergründen und seine Schwerpunkte festzumachen.

Broodthaers sagt ein Mal: „As for the notion of establishing some direct relationship between literature and the visual arts, I'm afraid I've begun by choosing Mallarmé's *Le coup de Dés* as a subject!!!“³ Im Laufe der vorliegenden Arbeit wird gefragt, worin diese von Broodthaers benannte, direkte Beziehung zwischen der Literatur und den Bildenden Künsten am Beispiel des Kunstwerkes *Un coup de dés* besteht? Auf jeden Fall ist diese Beziehung, obwohl als direkte bezeichnet, keine eindeutige, denn es ist nicht Broodthaers Intention seine Werke in das Korsett einer einzig korrekten inhaltlichen Auslegung zu stecken.

Die Arbeit, die hier im Vordergrund steht, wird als eines der Hauptwerke Broodthaers bezeichnet. Damit sie ihre volle Wirkung entfalten kann, sollte sie nicht losgelöst von Mallarmés Gedicht und der Ausstellung vorgestellt werden, in deren Rahmen sie zum ersten Mal dem Publikum vorgeführt wurde.

² Da im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf die historischen Entwicklungen, die zu der Aufstellung dieser Grenzen beigetragen haben, nicht eingegangen werden kann, sei an dieser Stelle mit einem Zitat von Frederik Leen in einer äußerst komprimierten Weise darauf verwiesen, welche Aspekte hier gemeint sind: „Die Rivalität zwischen dem Wort (geschriebener und gesprochener Sprache) einerseits und dem Bild andererseits ist eine alte, immer wieder auftauchende Problematik. Die Argumente der Diskussion speisen sich aus den jeweiligen Beschränkungen dieser beiden völlig verschiedenen Kommunikationsmittel. Die Konkurrenz wird unter drei verschiedenen Formen spürbar: Aggression (Ikonoklasmus), Emulation (Ekphrasis) und Assimilation (ut pictura poesis). Jeder der Kampfschauplätze geht zurück auf den Unmut des Wortes über die unmittelbare und stichhaltige Überzeugungskraft des Bildes.“ Leen 1998, S. 34.

³ Marcel Broodthaers, Brief an Catalano, London, 8 Juli, 1973, zit. n. Pelzer 1987, S. 157.

2. DIE AUSSTELLUNG BROODTHAERS'

Die Ausstellung fand vom 3. bis zum 20. Dezember 1969 statt (Abb. 1). Zur Vernissage am 2. Dezember wurde mit einer Karte eingeladen, die auf Vorder- und Rückseite das Portrait des französischen Dichters Stéphane Mallarmé abbildete. Auf einer der Seiten wurde rechts neben dem Bild die Adresse des Empfängers eingetragen, auf der anderen Seite befanden sich – links neben der Fotografie – die zur Ausstellung relevanten Daten (Abb. 2). Es wurde zur *Exposition littéraire autour de Mallarmé* in die *Deblioudebliou/S* eingeladen.⁴

Am Abend der Vernissage wurde vor Ort auch ein vom Künstler verfasster Brief verteilt, der weitere Informationen zur Ausstellung beinhaltete (Abb. 4). Der Text benennt zuerst technische Details der Werkherstellung und gibt anschließend Hinweise auf Magritte und Lacan, die jeweils wichtige Impulse für die Werkgenese geliefert haben sollen. Abschließend wird ein Vortrag von Pierre Verstraeten zum gleichen Thema in Kunstraum A 37 90 89 erwähnt.

Im Zentrum der Ausstellung steht die Bearbeitung des Gedichts von Mallarmé. Als Gedichtband wurde *Un coup de dés* 1914 bei Gallimard herausgegeben.⁵ Ein Exemplar dieser Ausgabe – die Nummer 35 aus dem Besitz des Herrn Duboseq, wie uns Broodthaers im offenen Brief unterrichtet – bildet die Grundlage der künstlerischen Auseinandersetzung. Broodthaers hat die räumliche Verteilung der Verse auf den Buchseiten exakt übernommen und sie sowohl auf Aluminiumplatten (Abb. 5) als auch auf durchsichtigem, für technische Zeichnungen geeignetes Papier (Abb. 6) übertragen. Die Worte, aus denen sich die Verse zusammensetzen, hat er dabei aber ausgelöscht. Während die Passagen des Originals, die in Kursivschrift verfasst wurden, noch dadurch angedeutet werden, dass die darübergelegten Streifen schräg beginnen und abschließen,

⁴ Diese Bezeichnung des Ausstellungsortes konnte von den Gästen nicht verstanden werden, da sie den Schriftzug nicht als die ausgeschriebene Version der englisch ausgesprochenen Initialen der Wide White Space Galerie erkannten. Anny De Decker interpretiert sowohl die Verwendung der englischen Initialen als auch die Auswahl der im Französischen benannten Schriftart „anglaise“ als Hinweise Broodthaers' auf das Interesse Mallarmés für die englische Sprache. Vgl. Ausst. Kat Galerie Nationale du Jeu de Paume 1991, S. 141.

⁵ Zuvor war das Gedicht schon 1899, ein Jahr nach Mallarmés Tod herausgegeben worden. Diese Ausgabe hatte aber die letzten Notizen und Ausbesserungen Mallarmés nicht beachtet und hat dem vom Dichter gewünschten Layout deshalb nicht entsprochen.

sind andere typographische Elemente des Gedichts von Mallarmé unter den dargebotenen schwarzen Balken verschwunden.

„Die fünf Schriftgrößen, die Mallarmé verwendet hat, werden zweifellos durch die unterschiedliche Dichte der Zeilen in Broodthaers's Bild wiedergegeben. Aber Mallarmé hat noch viele andere typografische Unterscheidungsmerkmale eingesetzt. Um das Verräumlichungsvermögen der Wörter selber zu verstärken, hat er als Schriftart die gewöhnliche Didot anstelle der von den Ästheten verwendeten Garamond benutzt. Er hat Groß und Kleinschreibung, Antiqua und Kursivschrift benutzt, um die ‚Motive‘ der Idee zu unterscheiden, und bestimmte Abschnitte eingerückt, damit die Wörter, die im Geist einen Reim bilden, direkt untereinander standen.“⁶

Um dem Betrachter die originale Fassung des Gedichts vor Augen zu führen, war das Pate stehende Exemplar der Ausgabe von 1914 ebenfalls in der *Exposition autour de Mallarmé* präsent (Abb.7).

Im Verständnis Broodthaers' bildeten die Platten und die Papierausgaben seines *Coup de dés* eine gemeinsame Edition, die lediglich auf unterschiedlichen Trägermaterialien übertragen wurde. Im offenen Brief ist vermerkt, dass die Originalausgabe des Mallarmé'schen Gedichts 1914 ebenfalls auf zwei unterschiedlichen Papiertypen herausgegeben wurde: „Système de supports correspondant au papier Monval et au vélin d'Arches de l'édition originale“⁷. Das Verhältnis war 10 Ausgaben auf Aluminium (nummeriert mit I-X) und 90 auf Papier (nummeriert mit 1-90). Im Unterschied zu den Texten Mallarmés impliziert diese Verteilung im Falle des *Coup de dés* von Broodthaers eine jeweils andere Präsentationsweise innerhalb der Ausstellung. Die 12 Aluminiumplatten wurden auf schräge, an Leseplatte erinnernde Flächen nebeneinander aufgelegt. Um sie zu betrachten, musste man entlang ihrer Aufstellung einige Schritte zurücklegen. Ein auf Papier gedrucktes Exemplar wurde dem Publikum in Buchform zum Durchblättern vorgelegt.

Die durchsichtige Beschaffenheit des Papiers ermöglichte es dabei, die räumliche Struktur des Gedichts auch in Überlagerung mehrere Seiten zu betrachten. Wollte man dies verhindern, war dem Buch ein weißer Karton beigelegt, den man hinter eine Seite schieben konnte, um diese ohne Interferenzen mit dem Rest betrachten zu können.

Neben dem Original Mallarmés, den Aluminiumplatten und dem Buch mit den durchsichtigen Seiten, hat Broodthaers für die Ausstellung eine „édition catalogue“ herausgegeben (Abb. 8). Im Unterschied zu der schon erwähnten Ausgabe ahmte der Umschlag des Kataloges jenen der Mallarmé'schen Ausgabe mit einigen Veränderungen nach. Der Name Mallarmé wurde durch Broodthaers ersetzt, der

⁶ Rancière 2008, S. 27.

⁷ Transkription der Passage aus dem Brief nach der Abbildung desselben bei Leen 2010, S. 22.

Untertitel *Poème* durch *Image* und die Initialen NRF (La Nouvelle Revue Française) durch die Namen der beiden veröffentlichenden Galerien, die Wide White Space aus Antwerpen und die Galerie Michael Werner aus Köln. An den Anfang des Katalogs setzte Broodthaers den Schriftzug „*exemplaire catalogue*“⁸, danach folgte ein Vorwort. Dieses bestand darin, die Verse des Gedichts von Mallarmé, ihrer revolutionären freien räumlichen Verteilung auf der Buchseite beraubt, schlicht einander folgend wiederzugeben. Der Rest des „Katalogs“ beschränkte sich darauf, das von den Aluminiumplatten schon bekannte *Bild* des Gedichts wiederzugeben. Innerhalb des Ausstellungsaufbaus wurde der in 300 Stück aufgelegte Katalog den BesucherInnen zum Kauf angeboten.

Der Raum der Galerie wurde für die *Exposition autour de Mallarmé* in schwarz-weiß gehalten. Der Boden wurde schwarz gemalt und sollte in einer ersten Konzeption der Ausstellung in weißer Kreide mit dem Text von Mallarmés Gedicht beschrieben werden. Dies wurde jedoch nicht umgesetzt.

Neben den Büchern befanden sich im Raum auch weitere Elemente. An der Stirnwand wurden vier Plastikschilder in zwei Reihen übereinander aufgehängt, auf denen jeweils eine Pfeife und Buchstaben abgebildet waren. Auf den beiden Oberen war in Großbuchstaben und auf horizontalen Reihen aufgeteilt das gesamte Alphabet abgebildet. In der letzten Reihe des zweiten oberen Schildes erscheinen die ersten sechs Buchstaben des Alphabets ein zweites Mal, dabei werden die Buchstaben durch Satzzeichen voneinander getrennt. Während die Pfeifen auf den oberen Schildern von den Buchstaben eingefasst werden, befinden sich die beiden Unteren quasi in Freiheit auf dem weißen Hintergrund, dennoch rücken sie nicht von der Position im Zentrum des jeweiligen Schildes ab. Gemeinsam ist allen Vieren, dass jeweils ein Buchstabe in den Pfeifenkopf gerutscht zu sein scheint.

An der Wand neben dem Pult mit der Originalausgabe von 1914 und dem Buch aus transparentem Papier waren anfänglich drei in einem sehr dunklen Blauton gehaltene Hemden und eine Anzugsjacke aufgehängt (Abb.3). Im Laufe der Planung wurde die Jacke entfernt. Auf die Hemden trug Broodthaers mit Kreide den Text des Gedichts von Mallarmé auf. Die Holzbügel, auf denen die Hemden aufgehängt waren, trugen ebenfalls Aufschriften. Diese lauteten *un coup de dés, ombre* und *voile*.

Auf einem schwarzen Sockel war ebenfalls temporär, dieses Mal jedoch auch für das Publikum der Vernissage wahrnehmbar, ein Kassettenrekorder angebracht. Das Band,

⁸ Ausst. Kat „, 1991, S. 141.

das abgespielt wurde, gab, von Broodthaers vorgetragen, die Lektüre des Gedichts von Mallarmé wieder, auf „sechs oder sieben verschiedene Arten.“⁹

Anschließend an die Vernissage nahm Broodthaers an, der im offenen Brief angekündigten Lesung und der Debatte von Pierre Verstraeten teil. Verstraeten war Philosophieprofessor und im Vorfeld dazu aufgerufen worden, der Bearbeitung von Mallarmés Werk durch Broodthaers vehement entgegenzutreten. So weiß Anny de Decker, dass Broodthaers während der Diskussion, die ihm entgegengebrachte Kritik entwaffnen konnte.¹⁰

Im Folgenden soll auf die Frage nach einer „direct relationship between literature and the visual arts“ eingegangen werden. Die Struktur der Ausstellung besteht aus Elementen, die allesamt – sei es direkt, also formal, oder indirekt, über Verweise – einen Bezug zur Literatur, oder breiter formuliert, zur Textproduktion herstellen. Verschiedene semantische Schichten verlaufen ineinander.

Die Hinweise auf eine Verbindung zwischen bildender und sprachlicher Kunst verdichten sich vor allem, wenn der Fokus auf die Ausgabe des *Coup de dés* von Broodthaers gelegt wird. Diese ist ein *Image* eines Textes. Ein Bild, das einerseits in einem Galerieraum als Objekt, in Form von Aluminiumplatten, betrachtet werden kann, aber gleichzeitig auch ein Bild, das als Buch erscheint und demnach in einer offensichtlichen Assoziation gelesen werden will. Es kann gelesen werden, indem der/die LeserIn seine Struktur in einer Überlagerung der transparenten Seiten als eine Art Palimpsest wahrnimmt, oder aber indem einzelne Ausschnitte vom Rest isoliert werden. Was aber soll in diesem Bild gelesen werden? Schrift gibt es auf ihm jedenfalls keine. Und doch versteht sich dieses künstlerische Position nicht, wie man vielleicht versucht ist zu glauben, als verspätete Akteurin eines modernistischen Diskurses rund um die Reinheit der Gattungen. Hier wird die Schrift nicht ausgelöscht, um damit die Autonomie der bildenden Kunst von der Literatur zu postulieren. Auch geht es nicht nur um die Literatur als Gattung, sondern um die verschriftete Sprache im Allgemeinen. Diese wird ausgestrichen und zum Schweigen verurteilt, aber nur um in der Stille umso lauter die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Dass Sprache in diesem Kunstwerk gerade aus ihrer Absenz Bedeutung entfalten kann, verdeutlicht sich, wenn man auf Einzelheiten der Ausstellung genauer eingeht. Diese Betrachtungen müssen

⁹ Ausst. Kat. Galerie Nationale du Jeu de Paume 1991, S. 141.

¹⁰ Ausst. Kat. Galerie Nationale du Jeu de Paume 1991, S.141.

aufgeschoben werden, um im Vorfeld Einblicke in Mallarmés Poetik zu geben und die Besonderheiten seines Gedichts *Un coup de dés* anzusprechen.

3. MALLARMÉS POETIK

Der französische Dichter Stéphane Mallarmé wird und wurde schon seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, innerhalb der Literaturwissenschaften als eine der wichtigsten Persönlichkeiten der modernen Epoche bezeichnet. Marcel Broodthaers erweitert diese Rolle der Galionsfigur Mallarmé, indem er ihn als den Begründer der zeitgenössischen Kunst ansieht.¹¹ Im Folgenden wird der Versuch unternommen wichtige Merkmale der Mallarmé'schen Dichtung aufzuzeigen um nachvollziehen zu können, warum gerade diesem Dichter eine solch wichtige Rolle für die Nachwelt zuerkannt wurde.

Mallarmé schreibt sich mit seinem Oeuvre in die Moderne ein. Moderne Dichtung zeichnet sich dadurch aus, dass sie mit den bis zu ihr tradierten Konventionen der Literaturproduktion brechen möchte. In einer sich schnell wandelnden Welt suchten moderne Dichter und Schriftsteller nach einem ihrer Zeit adäquaten Ausdruck. Das in vergangenen Epochen hochgehaltene Ideal des transzendentalen Schönen wird sukzessive verworfen und von einer Ästhetik abgelöst, in der das Neue und das Veränderliche zu dominanten Faktoren werden.

Mallarmé, der hauptberuflich Gymnasiallehrer war, beschäftigte sich Zeit seines Lebens mit den Wesenszügen dichterischer Produktion. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit bezog er auch theoretisch Stellung zu Fragen der Literatur. Er gehört zu den ersten Dichtern der Moderne, die sich mit den formalen Voraussetzungen der Dichtung auseinandersetzen und diese zu einem grundlegenden Bestandteil der lyrischen Produktion werden lassen, sodass sich sein lyrisches Werk als „Dichtung über das Dichten“¹² bezeichnen lässt. Mallarmé hat ein relativ schmales Oeuvre hinterlassen. Aufgrund seiner raffinierten theoretischen Überlegungen hat er über Jahre hinweg an einzelnen Gedichten geschrieben. Das Gedicht, das hier von Interesse ist, zählt zu den Werken der sogenannten Reifezeit. Wenn hier von Mallarmés Poetik die Rede sein wird,

¹¹ Broodthaers zit. n. Hildebrandt-Schat 2012, S. 244.

¹² Friedrich 2006, S. 103.

dann sei darauf hingewiesen, dass vordergründig die Poetik der letzten Schaffensphase gemeint ist.

Mallarmé strebte danach, zu einer *idealen* Dichtung zu gelangen. Diese sollte etwas „Tastendes und Indirektes“ haben, etwas das zu einem „engagierte[n] Lesen“ führe, „dessen Lebendigkeit aus der Dialektik von Entzug und Begehren gespeist“¹³ wäre.

Hugo Friedrich geht in seiner Auseinandersetzung mit der Lyrik Mallarmés vor allem auf das ontologische Schema ein, das dieser eingeschrieben ist.¹⁴ In der Poesie des französischen Dichters ist, laut Friedrich, eine Auseinandersetzung mit dem Konzept des Absoluten erfahrbar. Was das Absolute bei Mallarmé bedeutet, lässt sich vor allem dann erfassen, wenn man danach fragt, was es *nicht* ist. Die Realität, die wahrnehmbare Welt mit all ihren Dingen und den Sphären des menschlichen Fühlens und Erlebens wird bei Mallarmé vom Absoluten geschieden. Mallarmé verbindet die Realität mit „Zufälligkeit, Enge und Unwürde“¹⁵ und strebt danach sich dieser zu entziehen.

Für diese Flucht dient ihm Sprache als Vehikel. Die Entfernung von der Realwelt führt somit zu einem Rückzug in das Wort. Nur über die Sprache kann der Dichter Zugang zum Absoluten erlangen. Die gesprochene Sprache hat als Zweck die Vermittlung der Objekte, die sie bezeichnet. Die Worte haben in ihr, laut Mallarmé, die Rolle von Tauschzeichen. Um uns zu verständigen würde es im Alltag also oft ausreichen: „de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie“¹⁶ Voraussetzung für die Begegnung der Sprache mit dem Absoluten, die nur in der Dichtung möglich ist¹⁷, wird somit die Entleerung der Sprache von allen alltäglich gebräuchlichen und eindeutigen semantischen Schichten. Mallarmé wünscht eine offene Sprache, die polysemisch ist und den Dichter in eine Position der Freiheit versetzen kann, Freiheit von der Eingefasstheit in die umgebende Welt. „Mallarmé ist, wie die meisten der modernen Lyriker, von der alten Überzeugung durchdrungen, daß im Wort Potenzen liegen, die mehr vermögen als der Gedanke.“¹⁸

Damit das Wort seine Wirkkraft entfalten kann, muss es vom Wirklichen getrennt werden. Mallarmé kann seinem Verlangen nach einer Sprache, die dem Absoluten nahe käme, nur gerecht werden, wenn er eine Zerstörung des Wirklichen herbeiführt.

¹³ Hauck 2011, S. 316.

¹⁴ Friedrich 2006, S. 122 ff.

¹⁵ Friedrich 2006, S. 113.

¹⁶ Mallarmé zit. n. Blanchot 1949, S. 37.

¹⁷ Friedrich 2006, S. 95.

¹⁸ Friedrich 2006, S. 106.

„Le mot n’a de sens que s’il nous débarrasse de l’objet qu’il nomme: il doit nous en épargner la présence ou ,le concret rappel’. Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait disparaître, elle rend l’objet absent, elle l’annihile.“¹⁹

Mallarmé setzt einen Mechanismus ein, der Verzicht auf die gewöhnlichen Dinge bedeutet. Dieser Verzicht besteht jedoch nicht darin, dass Dinge nicht mehr in seine Lyrik aufscheinen, sondern dass sie als „absolute Wesenheiten“²⁰ und nicht mehr aufgrund des in ihnen eingeschriebenen Wortsinns verwendet werden.

Hinter einem derartigen Umgang mit dem Wort, wird der Versuch erkannt, eine grundlegende Erschwernis der Dichtung zu überwinden, die Tatsache, dass sich die linguistischen Zeichen zu ihren Bedeutungen arbiträr verhalten. Mallarmé ist sich dieses Defizits einer realen Verankerung des Wortes in der Welt bewusst, und versucht nicht nur so zu schreiben, als würden die Worte zum ersten Mal die Dinge benennen, sondern als wären die Worte deckungsgleich mit ihren *Ideen*, ihren Konzepten, mit dem ursprünglichen Nichts, aus denen sich die Dinge geformt haben.²¹ Worte verhalten sich bei Mallarmé nicht eindeutig zu den Dingen, seine Poesie „setzt eine kontemplative Distanz zu den Gegenständen voraus, ein Innehalten vor deren Fremdheit.“²²

Die Abwesenheit des Dings, die sich im Wort bemerkbar macht, ermöglicht Mallarmé die Setzung der Sprache gegen die Materialität und Semantik des bezeichneten Objektes. Die Realität wird somit unterlaufen und die Hüllen, der aus den realen Situation befreiten Dinge, können bei Mallarmé „bis auf den Grund mit Geheimnis gefüllt werden.“²³ Es vernichtet die Dinge, sodass sie, „weil sie nichts mehr mit der empirischen Welt zu tun haben, um so endgültiger in der Sprache da sind.“²⁴ Die Worte werden zu abstrakten Begriffen, weil sie von allem Wirklichen befreit werden, weil sie nur mehr das in ihnen Abwesende bezeichnen. Und in dieser Situation kommt es zu einem Paradox. Die Wörter, die nur mehr in der Sprache da sind, sind dem Schweigen näher als dem verbalen Austausch.

„Quand on a découvert dans le langage un pouvoir exceptionnel d’absence et de contestation, la tentation vient de considérer l’absence même de langage comme enveloppée dans son essence et le silence comme la possibilité ultime de la parole.“²⁵

¹⁹ Blanchot 1949, S. 37.

²⁰ Friedrich 2006, S. 100.

²¹ Crăciun 2002, S. 32.

²² Hauck 2011, S. 316.

²³ Friedrich 2006, S. 97.

²⁴ Friedrich 2006, S. 100.

²⁵ Blanchot 1949, S. 41.

Das System der lyrischen Produktion, ihr Fokus auf Metrik, fixen Formen und Musikalität erlaubt Mallarmé, im Abwenden von allem Faktischen, Halt zu finden im Bezugssystem der Lyrik.²⁶ Doch da wo sich die Worte einem schweigenden Sprechen hingeben, entfaltet sich die Materialität, der im Wortsinn entronnen wurde, über die Hervorhebung formaler Charakteristika der Schrift. Die Setzung der Worte auf der Seite kann nicht willkürlich geschehen, die Typographie wird genau studiert, die Papierseite wird nun als Ort und Ausdruck der Stille verstanden.

„[...] voici que le silence, pour s’exprimer, fait appel à quelque chose de matériel, se rend présent d’une manière qui ruine l’orgueilleux édifice élevé sur le vide et lui, l’absence même, n’a, pour s’introduire dans le monde des valeurs signifiées et abstraites, d’autre ressource que se réaliser comme une chose.“²⁷

Diese dezidierte Absenz der Dinge in der Sprache, wird von dem größtmöglichen Entzug alles Menschlichen aus seiner Poesie begleitet. „Die Enthumanisierung zerstört das Dreieck Autor-Werk-LeserIn und trennt das Werk von beiden menschlichen Bezügen.“²⁸ Der Dichter ist aus dem Werk herausgenommen, die menschliche Sphäre des Handelns mit all ihren Einschränkungen stellt sich als irrelevant für seinen schöpferischen Prozess heraus.

„Il [le langage] est une sorte de conscience sans sujet, qui, séparée de l’être, est détachement, contestation, pouvoir infini de créer le vide et de se situer dans un manque. Mais c’est aussi une conscience incarnée, réduite à la forme matérielle des mots, à leur sonorité, à leur vie de donant à croire que cette réalité nous ouvre on ne sait quelle voie vers le fond obscur des choses.“²⁹

3.1. UN COUP DE DÉS JAMAIS N’ABOLIRA LE HASARD

„*Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard* est une ‚explication orphique‘ de l’univers, une histoire transposée, poétique du Tout dans son apparition et sa chute.“³⁰ Auf nur einigen Seiten schafft es Mallarmés Gedicht seinen LeserInnen den Eindruck zu vermitteln, es sei eine Orphische Erklärung des Universums. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird nicht ausführlich auf die Thematik des Gedichts eingegangen werden, das für die *Exposition autour de Mallarmé* andere Aspekte des Gedichts relevant sind.

Es wird vermutet, dass die Arbeit an dem 1895 vollendeten Gedicht *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (Ein Würfelwurf niemals je auslöschen wird den Zufall)

²⁶ Friedrich 2006, S. 115

²⁷ Blanchot 1949, S. 44.

²⁸ Friedrich 2006, S. 119.

²⁹ Blanchot 1949, S. 48.

³⁰ Creen Cohn 1951, S. 31.

schon Mitte der 1860er Jahre begonnen wurde.³¹ Es wurde zum ersten Mal 1897 in der Zeitschrift *Cosmopolis* veröffentlicht. Dem Gedicht wurde ein Vorwort vorangestellt, das der LeserInnenschaft angesichts des ungewöhnlichen Gebildes, das ihr präsentiert wurde, Anhaltspunkte für die Lektüre lieferte. Das Ungewöhnliche des Gedichts bestand in der Verwendung von freien Versen, der Wahl eines semantisch nicht eindeutigen Wortmaterials sowie dem Aufbrechen von syntaktischen Strukturen hinaus, vor allem in den typographischen Elementen und der Mise-en-page. Mallarmés Gedicht bringt Abwechslung in das Versgefüge, indem die Schriftgrößen variieren, einige Passagen in Großbuchstaben und andere in Kursivschrift geschrieben sind. Die Verse sind von der konventionellen Bindung an Strophen freigesetzt und verteilen sich auf den Seiten der Zeitschrift. Die Veröffentlichung innerhalb der Zeitschrift ermöglichte es jedoch nicht, ein wichtiges Element des *Coup de dés* zu verwirklichen. In seiner Konzeption ist das Gedicht so angelegt, dass der Falz des Buches als strukturierendes Mittel aktiv eingesetzt wird. Die Verse nähern sich dieser sonst abgrenzenden Linie an und lassen sie zu einer verbindenden werden. Diese Annäherung legt es nahe, einzelne Verse mit Worten von der gegenüberliegenden Seite zu ergänzen und bricht mit der Lesekonvention, der nach zwei Seiten nur nacheinander gelesen werden können. Insgesamt ermöglicht diese Mise-en-page mehrere Varianten der Lektüre.

„Bei Joubert wie bei Mallarmé finden wir den Wunsch, an die Stelle des gewöhnlichen Lesens, das von Teil zu Teil fortschreitet, das Schauspiel einer simultanen Rede treten zu lassen, mit der alles zugleich gesagt sein soll, ohne Verwirrung, in einem ‚umfassenden, stillen, innigen und zugleich einförmigen Strahlen‘.“³²

In dem Vorwort aus *Cosmopolis* kommt Mallarmé auf ein spezifisches Merkmal seines Gedichts zu sprechen:

„Das ‚Weiß‘ ist tatsächlich von Bedeutung, obwohl es zunächst überrascht; die Versgestaltung verlangt es als eine umgebende Stille, die meist dem Platz entspricht, den ein lyrisches oder aus nur wenigen Zeilen bestehendes Gedicht in der Mitte einnimmt, etwa ein Drittel der Seite: dieses Verhältnis überschreite ich nicht, verteile den Raum nur. Das Papier drängt sich immer dann auf, wenn ein Bild sich von selbst verliert oder zurücktritt, anderen das Kommen überlassend [...].“³³

Den Worten wird die Möglichkeit gegeben, in ihrer Anordnung von der weißen Fläche zu scheinen wie eine Konstellation am Himmel. In *Das Buch Betreffend* schreibt Mallarmé „Du achtest, man schreibt nicht Licht auf dunkles Feld, das Alphabet der Sterne nur kündigt sich so, angedeutet oder unterbrochen; der Mensch verfolgt schwarz

³¹ Leuwers 1998, S. 366.

³² Blanchot 1962, S. 88.

³³ Mallarmé 2011, S. 289.

auf weiß.³⁴ Text am Himmel zum Vorbild für den Dichter. Die schwarze Schrift auf weißem Papier wird in einen Zusammenhang mit kosmischen Elementen eingefügt und dadurch mit Symbolik angereichert. Dies kann als Versuch gelesen werden, der Schrift eine ursprüngliche Wirkkraft zuzuschreiben.

Diese Suche nach der Ursprünglichkeit lässt sich, wie schon angedeutet, vor allem in Mallarmés Umgang mit dem Wort erahnen, zu dessen Erschütterung er innerhalb seiner Lyrik über Abstrahierung beigetragen hat.

„Poesie [bei Mallarmé] ist diese Sprache, die immer erst auf dem Wege ist, Sprache zu werden, immer erst unterwegs zwischen dem Ding und seinem Namen, der Welt und ihrer Begriffswendung. [...] Wenn diese Sprache ein Schweigen ist, so ist sie nicht ein beliebiges Schweigen, nicht das Schweigen, das die Leere zwischen den Worten ist, nicht diese Abwesenheit, sondern das Schweigen dort, wo diese Abwesenheit gegenwärtig wird und mehr sagt, als die Worte zu sagen vermögen: das Schweigen dort, wo ‚alles dereinst wird ausgesprochen sein‘.“³⁵

Diese Bewegung, in der sich die Sprache befindet, führt zu einer semantischen Unschärfe, die auf die Lektüre übertragen wird. Die LeserInnenschaft ist aufgefordert, sich in das Gedicht fallen zu lassen, sich in Analogie zu der formalen Öffnung des Gedichts für Variantenreichtum, der Freiheit von Assoziationsketten hinzugeben. Wenn jedoch die Dichte der formalen Überlegungen rund um *Un coup de dés* bei der Lektüre über den Seiten des Gedichts schimmert, dann erkennt der/die LeserIn dessen Medialität. Das Gedicht scheint zu behaupten „eine Allegorie seiner eigenen Lektüre oder seines eigenen Geschrieben-Werdens zu sein, um sich gleichsam in dieser Selbstrückbezüglichkeit wieder aufzuheben und in die ‚Weiße‘ der Seite zurückzukehren.“³⁶ Das Gedicht führt gewissermaßen zu einem Ursprung zurück: nämlich zu dem Moment bevor Sprache die Dinge bezeichnet hat. Es spielt mit den Mitteln und Hintergründen seiner eigenen Produktion.

Der Begriff des Zufalls lässt sich als das Zentrum des Gedichts erfassen. Er taucht zum ersten Mal im Titel, also zu Beginn, und ein zweites Mal etwas über der Mitte des Gedichts auf und schließlich hallt er, als Beweis dessen, dass er sich nicht aufheben lässt, im letzten Vers des Gedichts wider, in dem es heißt: „Jeder Gedanke wagt eine Würfelwurf.“³⁷

„Der Begriff des Zufalls deutet weniger, wie oft angenommen, auf die Kontingenz des Daseins und der uns umgebenden Welt. Der *hasard* ist eine Chiffre für den Sachverhalt, daß keine

³⁴ Mallarmé, *Das Buch betreffend*, in: Mallarmé 2011, S. 289.

³⁵ Stabel 1976, S. 152.

³⁶ Hauck 2011, S. 320.

³⁷ Mallarmé 2011, S. 265.

notwendige, sondern eben nur eine zufällige Bindung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, zwischen Wort und Ding besteht.“³⁸

Diesem Zufall versucht Mallarmé in seiner Dichtung zu enttrinnen. Seine Gedichte wollen ihm über ihre streng durchgeplante Struktur und ihre Entfernung von der Realwelt Anhalt gebieten. „Der Zufall ist damit zwar nicht besiegt, aber in die Strenge des Wortes einbezogen und zur festen Figur einer Form, in der er sich einschließt, erhoben.“³⁹

4. DIE EDITION

Broodthaers – der sich mit Mallarmé zu befassen begann als ihm René Magritte Mitte der 1940er Jahre *Un coup de dés* nahe legte – ist sich in der Konzeption seiner Ausstellung sicherlich jener Bezüge bewusst, aus deren Geflecht Mallarmés Gedicht sowohl entstanden ist, als auch seine Wirkung entfaltet. Im folgenden Abschnitt soll auf die Textur eingegangen werden, aus der die Edition des *Coup de dés* hervorgegangen ist.

4.1. MALLARMÉ UND DIE PUBLIKATIONSBRANCHE

In dem bisher gegebenen Einblick in die Schaffensprozesse Mallarmés ist ein Aspekt unausgesprochen geblieben. Trotz der Emphase auf die hoch reflexive Ebene des Gedichts, sei erwähnt, dass die Typographie des *Coup de dés* auch eine Anbindung an die Realwelt aufweist. Mallarmé äußerte sich innerhalb seiner Essays und Zeitschriftenartikel sowie in Briefen zu den Einflüssen der kapitalistischen Gesellschaft auf die Literatur und darunter speziell auf die Poesie. In seinem Text *Schaufensterauslagen* zieht Mallarmé Parallelen zwischen den um die Gunst der vorbeigehenden buhlenden Reklameschildern und Schaufenstern und den Zeitschriften, die über ihr marktschreierisches Format das Leseverhalten der Menschen verändern. Die Publikationsbranche wolle, seiner Meinung nach, „das moderne Volks-Poem [...] stiften, zumindest unzählige ‚Tausend und eine Nacht‘“.⁴⁰ Dies führe zu einer „Verpöbelung des heiligen Formats, des Buches“⁴¹, sodass der Buchhandel ein

³⁸ Koban 2002, S. 113.

³⁹ Blanchot 1962, S. 315.

⁴⁰ Mallarmé 2011, S. 297.

⁴¹ Mallarmé 2011, S. 298.

„offenkundige[s] Versagen dem Ausnahmewerk gegenüber“⁴² zeigt. Schließlich zieht er einen Vergleich zwischen dem Literaten und dem Ingenieur, wobei er in Bezug auf die Literatur zu dem Schluss kommt, dass es wohl keinen Sinn macht mit etwas Handel zu treiben „was vielleicht man nicht verkaufen darf, vor allem, wenn es sich nicht verkaufen läßt.“⁴³ Ein erschütterndes Urteil für den Dichter, dessen Bestrebungen darin bestanden, das *ideale Gedicht* und *Le Livre (Das Buch)* zu schreiben. Die Reaktion Mallarmés auf diese Situation: die *ideale Dichtung* weiterhin fernab der Warenwelt aufzubewahren, nicht aber ohne sie den Neuerungen seines Zeitalters anzunähern.

Indem er sich kritisch mit den Einflüssen der Massenmedien auseinandersetzt, verdammt er sie nicht restlos, sondern lässt ihre Errungenschaften in das eigene Werk einfließen. „Advertisment is, as Mallarmé first noticed [...], the first system to accomplish the breakdown between every register at once: between text and image, between object and experience, between performer and receiver.“⁴⁴ Dieses Ineinandergreifen mehrerer Register innerhalb der Werbung spielt wohl keine unwesentliche Rolle für das Entstehen jener theoretischen Überlegungen, die Mallarmé schließlich im *Coup de dés* umsetzt. Ebenso relevant ist, dass Mallarmé die Zeitungsseiten als Raum empfindet, in dem klare Hierarchien herrschten. So spricht er davon, dass innerhalb der Zeitung „ihr traditionelles Feuilleton [...] lange als Erdgeschoß die Masse des ganzen Anzeigeraumes“⁴⁵ stützte. Anna Sigrídur Arnar befasst sich umfassend mit dem demokratischen Potential der Zeitung im Fin de Siècle und betont, dass Mallarmé ihr ein bestimmtes mobilisierendes Charakteristikum zugestand.

„Die vielfältigen Ablenkungen fordern neue Lesegewohnheiten, die einem Anpassungsfähigkeit, Sehschärfe und physische Ausdauer abverlangen. [...] die Augen der Leserinnen müssen einen virtuellen Hindernislauf von Empfindungen und Bewegungen bewältigen. [...] Lesen ist nun keine Sache der Routine oder einer festgelegten Abfolge mehr.“⁴⁶

Diese Eigenschaft der Zeitungsseite wird Mallarmé in die formalen Strukturen seines Gedichts einbetten. Das Layout des Gedichts wird in äußerster Akribie durchexerziert und schließlich in seiner endgültigen Form so angelegt, dass die Verse den Blick binden und gleichzeitig schweifen lassen. In einem Höhepunkt des Gedichts ist die himmlische Konstellation nicht nur semantisch auf der Buchseite enthalten, sondern auch visuell, da neben dem Raum der Seite ein geistiger Raum eröffnet wird, der dem symbolischen

⁴² Mallarmé 2011, S. 299.

⁴³ Mallarmé 2011, S. 299.

⁴⁴ Haidu 2010, S. 60.

⁴⁵ Haidu 2010, S. 296.

⁴⁶ Sigrídur Arnar 2008, S. 15.

Gehalt der Wörter und Bilder Platz bietet. Ohne das Pochen auf die Formalia seines Gedichts, wäre dieses nicht im Stande, alle Bezugsebenen öffnen zu können. Gabriele Mackert erkennt bei Mallarmé eine grundlegende Veränderung der Beziehung von Form und Inhalt: Die Form wird zum Inhalt.⁴⁷

Die Wahrnehmung des Gedichts als Bild ist also schon in der Originalfassung angelegt. Broodthaers ist sich dieser Tatsache sicherlich bewusst gewesen und doch würde man einige Bedeutungsschichten unausgesprochen lassen, brähe man die Suche nach der konzeptuellen Idee hinter dem Bild des *Coup de dés* nach dieser Feststellung ab. Neben Mallarmés formalen Überlegungen gibt Broodthaers' eigenes Schaffen Aufschlüsse über die Genese der Edition.

4.2. NOLI ME LEGERE BEI BROODTHAERS

Das Thema des Ausstreichens von Sprache wird nicht zum ersten Mal in der hier vorgestellten Ausstellung thematisiert. Seinen Übertritt zur Bildenden Kunst realisiert Broodthaers mit einer Arbeit, die zugleich an seine Vergangenheit als Dichter erinnert als auch auf die Reifizierung der Sprachkunst im bildnerischen Kontext verweist. In seiner Ausstellung in der Galerie Saint-Laurent in Brüssel von 1964 konnte man das Werk *Pense-Bête* betrachten (Abb.9). Es bestand aus 50 Gedichtbänden – den letzten verbliebenen Exemplaren der Auflage seines jüngsten Gedichtsbandes – die bis zur Hälfte in einen Klumpen Gips eingelassen worden sind. Zuvor hatte Broodthaers den Text der Gedichte mit bunten Papieren abgeklebt und diese entweder gänzlich oder nur teilweise der Lesbarkeit entzogen. Dieses Untergraben des Gedichts, die Beraubung seiner Sprache, richtet sich auf die Reaktion der LeserInnen.

„[...] keiner war neugierig auf den Text, sie wußten nicht, ob es sich um das Begräbnis eines Stücks Prosa oder Poesie, um Traurigkeit oder Vergnügen handelte. Niemand war von dem Verbotenen ergriffen. Bis dahin lebte ich vom Gesichtspunkt der Kommunikation aus praktisch isoliert, mein Publikum war fiktiv. Plötzlich wurde es real, auf der Ebene, wo es um Raum und Eroberung geht.“⁴⁸

Die erwartete Reaktion, nämlich die Neugierde auf den Inhalt des nun schweigenden Buches, ist nicht eingetreten. Stattdessen freut sich Broodthaers, dass sein zuvor fiktives Publikum nun ein Reales geworden ist, eines das im Raum der Galerie durch die ausgestellten Objekte bezwungen wird, eines das sich einnehmen lässt. Es ist diesem Zitat eine Opposition zwischen seinem Scheitern als Dichter, der ungelesen bleibt, und

⁴⁷ Marckert 2008, S 42.

⁴⁸ Broodthaers, *Dix milles francs de recompense*, zit. n. Dickhoff 1994, S. 125.

seinem Erfolg als Künstler, dessen Arbeiten gesehen werden, zu entnehmen. *Pense-Bête* reflektiert demnach auch die Rolle seines Autors.

„[...] books become, in *Pense-Bête*, the physical manifestation of an author's work, the warranty of his existence as an author, not to mention emblems of the personal mythology that Broodthaers in particular builds around his relation to books.“⁴⁹

Diese Garantie für die eigene Existenz wird in Frage gestellt. Das Werk wird verdinglicht, in eine neue Sphäre überführt und damit der Zweifel ausgesprochen, ob das Oeuvre der vorangegangenen Jahre Bestand haben kann, ob so etwas wie authentischer Ausdruck im Dichterischen existiert.

Dieser Gedanke wird auch in dem Werk *La Pluie (Projet pour un texte)* von 1969 weiter reflektiert (Abb. 10). Dabei handelt es sich um einen Film, der im Garten des Hauses von Broodthaers gedreht worden ist. Diese Arbeit lässt sich in das langjährige Projekt des *Musée d'Art Moderne* eingliedern, denn die Wand vor der Broodthaers sitzt, trägt den entsprechenden Schriftzug. Der Künstler wird gezeigt wie er auf einem Gartenstuhl sitzend, auf einer als Tisch umfunktionierten Holzkiste schreibt. Doch während er schreibt setzt ein strömender Regen ein, der die in Tinte geschriebenen Worte vom Papier schwemmt. Der Schreiber versucht sich der Naturgewalt zu widersetzen und nimmt konsequent das Projekt des Textes in Angriff. Was ihm in diesem Zweikampf gelingt, ist keine Aneinanderreihung von Worten, sondern ein Ineinanderlaufen von Buchstaben, bis sie, vom Wasser vollkommen verflüssigt, aus ihrem Platz in einer Zeile vertrieben werden.

„Der Text verschwindet, aber es entsteht eine neue Schreibweise. Bleibt in Mallarmés Poesie Sprache bruchstückhaft funktionstüchtig, so macht Broodthaers hier aus ihr einen fortwährenden Prozess. Wir erkennen nichts Geschriebenes mehr und doch sind wir mit der Idee einer informativen Textur konfrontiert. So ist *La Pluie* Einschreibung und Auslöschung zugleich.“⁵⁰

Bei den beiden hier erwähnten Arbeiten handelt es sich um Übergänge eines literarischen Projekts in die bildende Kunst. Bei beiden ist zugleich klar, dass das Verschwinden des Textes Implikationen mit sich bringt, die über eine reine Sprachskepsis hinausgehen. Broodthaers will sich der Sprache nicht entledigen, dies beweist er durch sein wiederholtes Rekurren auf Schriftstücke, Bücher, Autoren. Er will ihre Wirkungen testen, indem er Sprache ungewohnten Szenarien aussetzt, indem er umstellt, umschreibt, wegstreicht. In Bezug auf die *Exposition autour de Mallarmé* spricht Gabriele Mackert davon, dass Broodthaers trotz Auslöschung „eben auch den Text in verschiedenen Lektüren und Aggregatzuständen“ präsentiert, und dadurch „die

⁴⁹ Haidu 2010, S. 49.

⁵⁰ Mackert 2008, S. 92.

Mallarmé'sche Idee der Vermeidung einer Erzählung, der Zelebrierung der Bruchstelle und der Möglichkeit des Hin – und Herlesens”⁵¹ verwirklicht. Eher als um die Auslöschung eines berühmten Textes, handelt es sich bei der *Exposition autour de Mallarmé* um die Präsentation neuer Lesarten des Gedichts. Diese Lesarten sind entweder Fortführungen von Mallarmés Gedanken oder Ergänzungen in Broodthaers' Manier.

4.3. FORMALE STRUKTUREN NEU INTERPRETIERT

Jean-Pierre Richard weist in seiner Besprechung des *Coup de dés* auf ein Problem hin, das er als ungelöst betrachtet.

„[...] comment réaliser à la fois, en une œuvre littéraire, la nécessaire instantanéité de toute intention structurale, et la non moins nécessaire temporalité du mouvement par lequel la structure se crée et se développe en nous? Comment réconcilier le besoin d'immédiateté et la nécessité de la médiation ?“

Richard empfindet die Vereinbarkeit von Unmittelbarkeit und Sukzessivität als problematisch: die unmittelbare Wahrnehmung der formalen Überlegungen, die mit der visuellen, räumlichen Erscheinung des Gedichts auf der Papierseite einhergeht, und die für die Rezeption des Inhalts notwendigen Lese- und Reflexionszeit. Diese beiden Aspekte können nicht gleichzeitig auf die LeserInnen wirken. Die Perzeption des einen Aspekts drängt den anderen in den Hintergrund.

Broodthaers löst dieses Problem, indem er die räumliche Ausdehnung hervorhebt. In Bezug auf den Raum der Sprache in Mallarmés Gedicht heißt es:

„Neben ihrer horizontalen und vertikalen Ausdehnung erlangen die Seiten eine imaginäre dritte Dimension, die das materielle Volumen des Buches als Objekt bestätigt und zugleich übersteigt, da der Tiefe dieses Raumes kein Anhalt gegeben ist, an dem sie ermessen werden können.“⁵²

Dieser fehlende Anhalt wird in Broodthaers' Bearbeitung gegeben. Die Überlegung des simultanen Perzeption mehrerer Buchseiten wie sie schon bei Mallarmé angelegt ist, wird bei ihm auf die Spitze getrieben. Wenn Broodthaers sein *Bild* auf transparentes Papier drucken lässt, wird die räumliche Anordnung betont, das Hinter- und Übereinander der Buchseiten. Die visuelle Wahrnehmung des gesamten Gedichtbandes auf einen Blick wird somit ermöglicht. Gleichzeitig wird die von Borgemeister erwähnte Tiefe des Raumes des Buches begrenzt, sie reicht bis zur letzten Seite, nicht weiter.

⁵¹ Mackert 2008, S. 44.

⁵² Borgemeister 2003, S. 112.

Auch die die Sukzessivität des Leseaktes, die Ausdehnung in der Zeit, wird in den Raum überführt. Die Aluminiumplatten sind nebeneinander aufgelegt. Man kann sie nur im Vorbeischreiten, also in einer Bewegung im Raum, ansehen.

„In der Edition auf Aluminium ist die Verräumlichung ins Extreme getrieben. Der literarische Raum bricht nicht an jenen Bedingungen des wirklichen Raumes: kein Dazwischentreten der Seiten in die Lektüre beim Blättern, und kein Falz, der das Volumen des Buches betonte. Statt dessen die reine nicht texturierte Oberfläche, deren matter, metallischer Glanz noch ausgestellt als jenes Weiß der Seite den Raum der Sprache in Szene setzt, im Sinne Mallarmés, sogar durch das Fehlen jeglichen Wortes.“⁵³

Der reale Raum nimmt den Vorstellungsraum, der hier als imaginäre Dimension angesprochen wird, in sich auf, verschweigt ihn aber im Bild des Gedichts. Die Worte können keinen reflexiven Denkvorgang anstoßen, weil sie nicht sichtbar sind.

Die Bücher Broodthaers stellen dennoch die Frage nach dem Verbleiben der Worte. Man kann diese nicht lesen, sie sind versteckt, verschleiert. Die bei Gallimard erschienene Originalfassung verrät die ursprüngliche Form und erinnert daran, dass dort, wo jetzt schwarze Balken zu sehen sind, früher Verse lesbar waren. Doch auch bei Broodthaers verschwinden die Worte nicht, sie sind auf einer Seite zusammengefasst und erscheinen im durchsichtigen Buch und im Katalog.

Ein Vorprojekt zu Broodthaers Arbeit rund um *Un coup de dés* ermöglichte es, eine Station in der Entwicklung des Vorwortes nachzuvollziehen. 1968 hat Broodthaers begonnen das Projekt *album* zu entwickeln (Abb. 11). Es bestand aus 24 Blättern Papier, die mit einem Einband zusammengefasst wurden, der einerseits den schon erwähnten Titel trug, andererseits die Aufschriften *fig. 1*, *fig. 2* bis zu *fig. 8*. Bevor sich Broodthaers für die Abkürzung *fig.* gefolgt von einer Zahl entschieden hatte, schrieb er unter den Titel *fig. a*, *fig. b* etc. um dies später durchzustreichen.

Die Blätter des *albums* geben in der Handschrift des Künstlers Passagen aus dem Vorwort Mallarmés zu der *Cosmopolis*-Veröffentlichung und Verse des Gedichts in vertauschter Reihenfolge und zu Absätzen kompiliert wieder. Frederik Leen schreibt in Bezug auf diese Arbeit:

„Album‘: un titre choisi à bon escient, car un album est en effet un livre ou des feuilles volantes réunies dans une farde, dans lesquels un collectionneur classe, selon l’inspiration du moment, une série de textes ou de fragments de textes, de poèmes, de photos, de cartes postales ou de timbres. C’est exactement ce que fait Broodthaers avec les vers et fragments de vers d’*Un coup de dés*.“⁵⁴

Die Freiheit des Sammlers Broodthaers, Dinge nach seinem eigenen Gutdünken zu arrangieren, wird also in Bezugnahme auf den Titel hervorgestrichen und dem

⁵³ Borgemeister 2003, S. 114.

⁵⁴ Leen 2010, S. 26.

Collectionneur damit zugebilligt, jegliche Struktur aufzubrechen, um sie in eine neuen Anordnung überzuführen.

Neben dieser Emphase auf die Bezeichnung *album* kann an diesem unvollendet gebliebenen Projekt, auch eine für das spätere Bild des *Coup de dés* wichtige Verbindung zu dem Vorwort Mallarmés hergestellt werden. Während im *album* das Vorwort den lyrischen Zeilen gleichgestellt wird, werden in der Version auf transparentem Papier und der Edition des Katalogs aus der *Exposition littéraire autour de Mallarmé* sämtliche Verse des Gedichts zum Vorwort. In der späteren Arbeit scheint Broodthaers zu verstehen, dass der vorangestellte Text vielleicht zu stark auf die Rezeption des Gedichts einwirkt. In *Un coup de dés* befolgt Broodthaers somit den im ersten Satz des Vorwortes formulierten Wunsch Mallarmés: „Mir wäre es lieber, man würde diese Vorbemerkung nicht lesen, oder doch nach dem Überfliegen wieder vergessen“⁵⁵ und verzichtet gänzlich auf die erläuternde Lektüreeanleitung. Stattdessen stellt der belgische Künstler, tautologisch dem Gedicht das Gedicht voran. Dabei bricht er Inhalt und Form auseinander. Wenn die formalen Kriterien in einem Bild festgehalten werden, dann können die davon befreiten Worte wieder nah aneinander rücken. „Il brise l’unité du symbole, disjoint les deux moitiés de la tessère: d’un côté l’idée, relégee en préface, de l’autre la forme, simple surface.“⁵⁶

5. DIE KULTURELLEN BEZÜGE DER AUSSTELLUNG

Broodthaers nimmt innerhalb seines Werkes wiederholt auf andere Schriftsteller und Theoretiker, vor allem auf Vertreter des 19. Jahrhunderts, Bezug. Neben Stéphane Mallarmé begegnet man bei ihm auch Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Edgar Allen Poe, Heinrich Heine, Jeremy Bentham und Ludwig Wittgenstein. Viola Hildebrand-Schat setzt sich in ihrem Buch *Literarische Aneignung und Künstlerische Transformation, Zur Literaturrezeption im Werk von Marcel Broodthaers* detailliert mit den Einflüssen dieser und anderer Denker und Literaten innerhalb einzelner Werke des belgischen Künstlers auseinander. Die Theoretikerin teilt dem verzweigten Verweissystem Broodthaers’ den Begriff des Rhizoms zu:

⁵⁵ Mallarmé 2011, S. 223.

⁵⁶ Roger 2010, S. 743.

„Einen Begriff für diese Verflechtung von Wissen haben Deleuze und Guattari mit dem des Rhizoms geliefert, mit dem sie der herkömmlichen hierarchischen Anordnung von Wissen in einer Baumstruktur die des Wurzelgeflechts entgegensetzten. Dieses Modell läßt Querverweise zu, ein Text kann mit einem anderen zusammengeschnitten werden, wobei wiederum eine Vielzahl von Wurzeln entstehen, die als „Supplementäre Dimension den jeweiligen Texten hinzutreten.“ In ihr setzt sich die geistige Arbeit fort und legt Zusammenhänge heterogener Teile offen, so daß schließlich das Einzelne sich im großen Zusammenhang als Ganzes erschließt, das Oeuvre des Künstlers als opus magnum erkennbar wird.“⁵⁷

Wenn das Gesamtwerk Broodthaers mit diesem Begriff designiert werden kann, dann wird für die Analyse der hier im Mittelpunkt stehenden Ausstellung klar, dass sämtliche in ihr präsentierten Verweise, seien es direkte oder indirekte, ernst genommen werden müssen. Wenn sich Broodthaers wiederholt auf Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts bezieht, dann muss danach gefragt werden, warum gerade dieses Jahrhundert eine so große Faszination auf ihn ausgeübt hat?

Rachel Haidu erkennt in der Auseinandersetzung Broodthaers' mit Mallarmé ein verstärktes Reflektieren über historisch gewachsene Zusammenhänge. Dies geschähe einerseits im Hinblick auf die einzelnen Trägermedien des Gedichts innerhalb der *Exposition littéraire autour de Mallarmé*, deren Neuheit dem traditionellen Medium des Buchs entgegenstünde, es geschähe aber andererseits auch, über das Stellen einer historischen Person in den Mittelpunkt der Ausstellung: „just as all his supports are exactly contemporary, the ‚subject‘ of the exhibition remains obstinately historical.“⁵⁸

Für Haidu ergibt sich aus dieser Sichtweise, dass Broodthaers am Beispiel dieses Ausstellungsaufbaus Implikationen der herrschenden zeitgenössischen kulturellen Praxis reflektiert und sie jenen eines vergangenen Jahrhunderts entgegenstellt. In Broodthaers Ausstellung käme es daher zu einer Übersetzung der Buchform „back into a wordless play of the reading-effects in culture.“⁵⁹

Und doch kann Broodthaers nicht ausschließlich als Medientheoretiker gedacht werden, wenn er immer wieder auf eine Reihe von Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts Bezug nimmt.

„Broodthaers extrahiert Teile gerade aus den Bibliotheken und Archiven, den kodiert-normativen Wissenssystemen, die uns eine Orientierung in der Welt erlauben und die Welt als eine reale, empirisch erfahrbare und kontrollierbare erfassen und fügt sie neu zusammen. [...] Was danach entsteht, ist ein neues Ordnungssystem, das die Frage nach der Sinnhaftigkeit des alten stellt, der Sinnhaftigkeit unseres Wissenssystems überhaupt.“⁶⁰

Die Auslöschung der Worte im *Coup de dés*, beziehungsweise ihr Verschieben in das Vorwort hinterlässt die leeren Formen der Mise-en-page und ermöglicht darüber genau

⁵⁷ Hildebrandt-Schat 2012, S. 19.

⁵⁸ Haidu 2010, S. 84.

⁵⁹ Haidu 2010, S. 84.

⁶⁰ Folie 2003, S. 18.

jene Systeme mitzudenken, in denen die Literatur eingefasst ist. Das Druckwesen und seine Produktion von Waren, den Dialog, den die Literatur mit der sie einschließenden Welt aufnimmt und das Zusammenfallen innerhalb der Werbung von Bild und Wort und ihre simultane Wahrnehmung.

Wenn Mallarmé innerhalb der von Broodthaers konzipierten Ausstellung zur zentralen Figur wird, dann geschieht es als Folge eines kulturellen Diskurses. Broodthaers rezipiert ihn nicht unvermittelt, sondern durch den Filter anderer Lektüren und Analysen. Den BesucherInnen seiner Ausstellung teilt er dies darüber mit, dass er auf verschiedene Etappen der Genese und Rezeption dieses literarischen Werks fokussiert. Sein Weg von der Druckerei (der Hinweis zu den Papieren und Stückzahlen der Gallimardausgabe und die Aluminiumplatten, die an Druckplatten erinnern) zur Originalausgabe, zum Sammlerstück (aus dem Besitz von Hr. Duboseq), zum Bestandteil der posthum erschienenen *Gesammelten Werke* Mallarmés (das Foto Mallarmés von der Karte, ist der 1945 in der Bibliothèque de la Pléiade erschienenen Ausgabe seiner *Gesammelten Werke* entliehen worden⁶¹), zur Inspiration für verschiedene theoretische Überlegungen, (im offenen Brief heißt es „Actuellement beaucoup de références. W. Swennen, J.M.Vlaeminck ... Aussi Lacan.“) wird in der *Exposition autour de Mallarmé* skizziert. Mallarmés *Coup de dés* ist in gesellschaftliche Bedeutungsstrukturen eingefasst, deren Faktoren grundsätzlich zu seiner Bekanntheit beitragen. Der schöpferische Akt des Dichters, der ein Gegenüber, eine/n Rezipienten/in benötigt, ist von Produktions- und Vermittlungsstrukturen abhängig. Die Wiederauflage von Mallarmés Oeuvres in den 1940er, ergänzt durch monographische und biographische Publikationen, lassen ihn bis zur Jahrhundertmitte zu einem Helden der modernen französischen Literatur werden, der aus dem Schulcurriculum ebenso wenig wegzudenken ist, wie aus der Sammlung des Bibliophilen.

Da das 19. Jahrhundert bei Broodthaers nicht nur in der Ausstellung in der Wide White Space Gallery präsent ist, sondern immer wieder thematisiert wird, lässt sich über einen sehr allgemeinen Blick auf diese Zeit, eine weitere Facette seines Zugangs zu dieser Epoche, erschließen. Die europäischen Gesellschaften des ausgehenden 19. Jahrhunderts waren von einer stark beschleunigten Industrialisierung geprägt. Das Leben, das den rasanten mechanischen und technologischen Erneuerungen ausgesetzt war, bot Anlass Althergebrachtes zu hinterfragen. Diese Tendenz wurde durch den Glauben an die Wissenschaften und deren Erkenntnisse verstärkt. Aus dieser

⁶¹ Folie 2003, S. 18.

spannungsgeladenen Atmosphäre heraus konnten Dichter wie Baudelaire und Rimbaud ihren revolutionären poetischen Ausdruck finden. Wenn Broodthaers das 19. Jahrhundert als Quelle benützt, aus der er jene Anleihen bezieht, die er für seine Werke verwerten kann, dann tut er das, weil in der Umbruchsstimmung der letzten Jahrzehnte der vergangenen Epoche so manche Fragestellung seines eigenen Jahrhunderts bereits anklingt.

Die Reaktion Mallarmés auf die ihn umgebende Welt, ist die intensive Suche nach einem reinen Ausdruck in der Sprache, der dem Trugschluss der Repräsentation entfliehen kann.

„Der Name Mallarmé steht exemplarisch für eine radikale Sprachkritik und grundsätzliche Skepsis gegenüber der sprachlichen Repräsentationslogik. Für Mallarmé selbst ist der moderne Lyriker vor allem ein Kritiker. [...] In seinen poetologischen Texten, so scheint es, nimmt er vorweg, was im zwanzigsten Jahrhundert unter dem führenden Einfluß der Linguistik entwickelt und entfaltet wurde.“⁶²

Die sehr breite Rezeption von Mallarmés Werk bestärkt diese These, dass im 19. Jahrhundert schon mit den Themen verfahren wird, die ein halbes Jahrhundert später zu einem vollen Ausdruck finden werden. Mallarmés sprachtheoretische Überlegungen, die sich in seiner reifen Lyrik voll entfalteten, wurden von den sogenannten Poststrukturalisten wieder aufgenommen und aus der Literatur auch in andere Wissenschaftsgebiete überführt.

6. DER WÜRFELWURF IM SIGNIFIKANTEN

Innerhalb der *Exposition littéraire autour de Mallarmé* wird ein prominentes Mitglied der poststrukturalistischen Gruppe direkt zitiert. Broodthaers gibt im offenen Brief eine Passage aus dem, in den *Écrits* Jacques Lacans eingefassten, jedoch schon 1961 veröffentlichten Aufsatz, mit dem Titel *Die Metapher des Subjekts* wieder:

„Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit: à savoir qu’aucun coup de dé dans le signifiant, n’y abolira jamais le hasard, - pour la raison, ajouterons-nous, qu’aucun hasard n’existe qu’en une détermination de langue, et ce sous quelque aspect qu’on le conjugue, d’automatisme ou de rencontre.“⁶³

Warum aber rekurriert Broodthaers hier gerade auf Lacan und nicht auf eine der anderen im Brief erwähnten Persönlichkeiten, bei denen er Referenzen Mallarmés

⁶² Koban 2002, S. 110.

⁶³ Transkription der Passage aus dem Brief nach der Abbildung desselben bei Leen 2010, S. 22.

aufgespürt hatte?⁶⁴ Eine Antwort darauf gibt er in einem Interview mit Freddy de Vree aus 1974:

„[...] l'exemple mallarméen a servi beaucoup maintenant depuis longues années, et chez Lacan le plus heureusement, je crois. [...] Plutôt chez Lacan que chez d'autres, parce que Lacan est parvenu à user du langage mallarméen pour cerner une réalité d'ordre psychoanalytique, d'ordre philosophique. Je ne sais pas très bien situer où se trouve cette vérité, mais on le sent, en tout cas, à la lecture de son livre *Écrits*, n'est-ce pas que le langage mallarméen est..., il est parvenu à s'en servir comme moyen justement de langage pour cerner une réalité qui l'intéresse, lui, Lacan, et ses lecteurs.“⁶⁵

Broodthaers liest bei Lacan eine treue Übernahme der Mallarmé'schen Sprache und eine konsequente Überführung derselben in einen anderen Diskurs, der es schafft sich dieser überzeugend für die eigene Argumentation zu bedienen. Darüber hinaus lässt sich bei einer genaueren Analyse des hier zitierten Textes noch mehr über die Rolle Lacans innerhalb der Ausstellung in der Wide White Space Gallery erfahren.

Die von Broodthaers zitierte Stelle stammt aus einem Aufsatz, der sich wiederum auf einen von Chaim Perelman gehaltenen Vortrag mit dem Titel *Die Idee der Rationalität und die Rechtsordnung* (1960) bezieht. Darin geht Lacan im Besonderen auf den von Perelman verwendeten Begriff der Metapher ein, den Letzterer mit der Analogie gleichsetzte. Lacan erklärt, dass er in seiner Auseinandersetzung mit den Manifestationen des Unbewussten den Versuch unternimmt „eine Theorie der Signifikantenwirkung“⁶⁶ aufzustellen, in die er auch die Rhetorik – eines der Wissenschaftsfelder Perelmans – einschließt. Nachdem Lacan im Hauptteil auf die Beispiele Perelmans für Metaphern eingeht und darauf, dass die Darlegungen Ungenauigkeiten beinhalten, kommt er zu der Frage: „Worauf will ich hinaus wenn nicht darauf, sie [sic] davon zu überzeugen, daß, was das Unbewußte uns zu überprüfen aufgibt, das Gesetz ist, demzufolge das Aussagen sich niemals auf die Aussage irgendeines Diskurses reduzieren läßt?“⁶⁷ Was das Unbewusste als Analyseobjekt vorgibt, lässt sich nie nur auf die Aussage des Diskurses reduzieren, sondern verweist stets auch auf darin latent mitübertragene Bedeutungsschichten. Diese Feststellung dehnt Lacan auch auf den Diskurs der Wissenschaften aus und deklariert, dass dieser ebenfalls „unehrlich“ sei „und um nichts finstere in seinen Intentionen [...] als jede andere Rhetorik.“⁶⁸ Damit deckt er die Unmöglichkeit auf, wahre, unumstößliche Aussagen treffen zu können. Auf den Hinweis, dass der mathematische Diskurs vor

⁶⁴ „Actuellement beaucoup de références. W. Swennen, J. M. Vlaminc... Aussi Lacan.“, Ebenda.

⁶⁵ Broodthaers in einem Interview mit Freddy de Vree von 1974, zit. nach Hildebrand-Schat 2012, S. 209.

⁶⁶ Lacan 1975, S. 56.

⁶⁷ Lacan 1975, S. 59.

⁶⁸ Lacan 1975, S. 59.

allem deshalb geschätzt wird, „weil er nichts bedeutet“,⁶⁹ folgt die von Broodthaers zitierte Passage, die Mallarmés Vers heranzieht, um die von Lacan aufgestellte Theorie zum *signifiant* zu unterstreichen. Ein Würfelwurf im Signifikanten, wird niemals den Zufall aufheben, weil der Zufall „n'existe qu'en une détermination de langue.“⁷⁰

Rachel Haidu interpretiert den Rekurs Broodthaers auf dieses Zitat, indem sie hervorhebt: „there is no concept of the truly aleatory except through structure and therefore language.“⁷¹ Lacan sagt, dass der Zufall nur in der Determination, der Bestimmung der Sprache existiert. Der Zufall geht einher mit der Determination im Zeichen.

Um genauer zu erfassen, was Lacan in diesem Aufsatz über den *signifiant* und seiner Beziehung zum Subjekt sagt, ist ein Exkurs notwendig. Stephan Koban beschäftigt sich unter anderem mit den Einflüssen Mallarmés auf Lacan und geht dabei von dem Vortrag *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* von 1957 aus. Koban präzisiert, dass sich das Zeichenmodell Lacans von jenem älterer Sprachtheorien unterscheidet, indem es versucht der Zweiteilung des Zeichens in Signifikant und Signifikat zu entgehen.⁷² Lacan versuche die Bevorzugung des *signifié* zugunsten des *signifiant* aufzuheben, weil er davon ausginge, dass das Zusammenspiel der beiden nicht funktioniere, weil eine „grundsätzliche Unhaltbarkeit der Vorstellung vom Zeichen als einem Repräsentationsmittel“⁷³ bestünde. Dort wo zuvor angenommen wurde, dass das Zeichen, wenn nicht das im jeweiligen Diskurs individuierte Objekt, dann zumindest einen allgemeinen Begriff davon auszudrücken im Stande war (de Saussure), tritt bei Lacan die Vorstellung von einem „Zeichen, das nichts bezeichnet, etwas also, das bedeutend (*signifiant*) ist, ohne tatsächlich eine Bedeutung (*signifié*) zu haben.“⁷⁴ Bei Lacan wird, so Koban, die Vertikalität der Vorstellung vom Zeichen als Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat von der Horizontalität der Signifikantenkette abgelöst, in der der Signifikant nicht mehr auf das Signifikat, sondern immer nur auf einen anderen Signifikanten verweisen kann. Die Struktur des *signifiant* ist bei Lacan an die Begriffe Metapher und Metonymie gebunden.

„Die Metapher fungiert als Verdichtung und nähert sich einer Sinnstiftung über Ähnlichkeitsbeziehungen mit Hilfe der Überlagerung von Signifikanten an; die Metonymie

⁶⁹ Lacan 1975, S. 59.

⁷⁰ Lacan 1975, S. 59.

⁷¹ Haidu 2010, S. 100.

⁷² Koban 2002, S. 227ff.

⁷³ Koban 2002, S. 228.

⁷⁴ Koban 2002, S. 233.

verweist aufgrund von Kontiguitätsrelationen auf andere Signifikanten und damit auf die Unmöglichkeit eines vollständigen und stabilen Sinns.“⁷⁵

Der Signifikant kann also als stets unvollständig verstanden werden. Der Rekurs auf den Begriff der Metapher gibt ihn als „uneigentliche[n] Ausdruck“⁷⁶ zu erkennen und jener der Metonymie als Teil eines nicht direkt angesprochenen Ganzen. Die Bedeutung einer Aussage kann also niemals als vollständig betrachtet werden, da die Verweissfunktion des Signifikanten sie als unabgeschlossen zu denken gibt. Koban schließt daraus: „Der *signifiant* bedeutet mithin den Mangel an Sinn, seine Materialität bestimmt sich als der Nicht-Sinn.“⁷⁷

Aus diesem sehr knappen Exkurs zum Begriff des Signifikanten bei Lacan, kann erahnt werden, was der Psychoanalytiker meint, wenn er davon spricht, dass es keinen Zufall außerhalb der sprachlichen Determination gibt. Im Würfelwurf des sprachlichen Ausdrucks ist der Zufall in der Arbitrarität der nicht gegebenen Verbindung zwischen *signifiant* und *signifié* präsent und den Verkettungen der Signifikanten untereinander, die von der, in Metapher und Metonymie aufgespaltenen Struktur beherrscht werden.

Was aber veranlasst Broodthaers auf diese spezifische Leseart des Mallarmé'schen Begriffs des Zufalls zuzugreifen? Mit Birgit Pelzer lässt sich der Rekurs Broodthaers auf den Begriff des Signifikanten bei Lacan als konstitutiv für den Aufbau der Ausstellung, aber auch für die allgemeine Praxis des Entwerfens von komplexen Verweissystemen (bei Broodthaers?) lesen.

„Articulated with other signifiers, by whose absence it is structured, the signifier creates the texture of discourse. Broodthaers therefore proceeds by creating relationships. He plots the connections of discourse.“⁷⁸

Dass sich die Bezüge zu der Bedeutung des Signifikanten und dessen Rolle für das Subjekt noch verstärken, zeigt sich daran, dass die von Broodthaers im offenen Brief zitierte Stelle Lacans noch einen Zusatz erfahren hat.

6.1. LETTRES VOLÉES À L'ALPHABET

Broodthaers schließt an Lacans Aussage mit: „Qui de droit: Lettres volées à l'alphabet“⁷⁹ an. Damit verdoppelt er den bei Lacan schon präsenten Ausdruck „qui de droit“, der in diesem Zusammenhang so viel bedeutet wie „an die zuständige Person“,

⁷⁵ Metzler 2008, S. 409.

⁷⁶ Koban 2002, S. 236.

⁷⁷ Koban 2002, S. 237.

⁷⁸ Pelzer 1987, S. 158.

⁷⁹ Transkription der Passage aus dem Brief nach der Abbildung desselben bei Leen 2010, S. 22.

und gibt ein in seinem Zusatz erhaltenes Sprachspiel zu erkennen. Indem er mit der für Schriftstücke geeigneten Adressierung „qui de droit“ beginnt, drängt sich in der/dem LeserIn des folgenden Satzes die Assoziation der „Lettres“, die hier über die Verbindung zum Wort „Alphabet“ eigentlich in ihrer Bedeutung als Buchstaben festgelegt sind, mit Briefen auf. Diesem Hinweis folgend stößt man ein weiteres Mal auf Lacan und zwar auf seine Analyse zur Erzählung *Der entwendete Brief* von Edgar Allan Poe, dessen Titel im Französischen *La lettre volée* lautet, womit deutlich wird, dass Broodthaers ebendiesen Titel paraphrasiert.

Poes Erzählung ist eine Detektivgeschichte, die sich um das Wiederfinden eines entwendeten Briefes dreht. Das Besondere der Handlung besteht darin, dass die Person, der der Brief abhandenkommt (einer sehr einflussreichen Dame, wohl die Königin), um das Aufsehen einer zweiten Person nicht zu erwecken (wohl der König), das wertvolle Dokument auf den Tisch liegen lässt, als würde es sich dabei um ein belangloses Schriftstück handeln. Diese Situation veranlasst eine dritte Person (der Minister D.), die sich der Bedeutung des Briefes gewahr ist, diesen vor den Augen der Dame, unrechtmäßig in ihren Besitz übergehen zu lassen, indem sie ihn durch einen anderen Brief ersetzt. Sowohl Tat als auch deren Urheber sind somit von Beginn der Geschichte bekannt. Worin also besteht die Handlung?

Die Situation rund um die Entwendung des Briefes wiederholt sich mit umgekehrten Vorzeichen. Drei Personen, von denen zwei neu hinzukommen - der Präfekt der Polizei und der hellköpfige Dupin - wiederholen das Spiel um Wissen und Handeln. Dabei gelingt es Dupin, den Brief, den die Polizei bereits achtzehn Monate lang zu entdecken versuchte, ausfindig zu machen. Der Clou der Geschichte besteht darin, dass der Minister das Verhalten der Königin unbewusst, wie Lacan annimmt, nachahmt, und für den Präfekten der Polizei, den Brief in einer relativen Sichtbarkeit aufbewahrt, die aber für den Beamten, der in seinen polizeilichen Verhaltensmustern gefangen ist, zum blinden Fleck wird. Lacan beschreibt die Situation indem er auf die sich unterschiedlich verhaltenden Blicke der involvierten Personen eingeht:

„The first is a glance that sees nothing: the King and the police. The second, a glance which sees that the first sees nothing and deludes itself as to the secrecy of what it hides: the Queen, then the Minister. The third sees that the first two glances leave what should be hidden exposed to whoever would seize it: the Minister and finally Dupin.“⁸⁰

Genauso, wie der Minister mehr wusste als der König und den Brief für seinen Vorteil vom Tisch der Königin entwendet, lässt der wissende Dupin in der zweiten

⁸⁰ Lacan, Seminar on the Purloined Letter, zit. n.: <http://www.lacan.com/purloined.htm>, 08.12.12.

Haupthandlung den Brief aus dem Haus des Ministers verschwinden, nicht aber ohne ihn durch einen anderen zu ersetzen.

Das bemerkenswerte an dieser Geschichte ist, dass der Inhalt des Briefes niemals aufgedeckt wird. Man weiß nur vage, dass dieser die Besitzerin restlos kompromittieren würde. „Der Brief hat also keinen Sinn, kein Signifikat, [...] sondern er stellt nur einen Signifikanten im Sinne Lacans dar: er produziert Ergebnisse, ohne seine Bedeutung zu entlarven.“⁸¹ Der Inhalt ist weniger aussagekräftig, als die Beziehungen, in die die wechselnde Inbesitznahme des Briefes die einzelnen Personen zueinander treten lässt.

Der entwendete Brief, der umherschweifende Signifikant, bewegt sich in den intersubjektiven Strukturen, und teilt einerseits jeder Person eine Rolle zu (etwa Opfer: die Königin und Täter: der Minister D), andererseits teilt er den Involvierten das mit, was sie ihm aus ihrer jeweiligen Standpunkt heraus entnehmen können.

„Er [Lacan] interpretiert Poes *Entwendeten Brief* – unter besonderer Berücksichtigung der Rolle des Briefes – als den Beweis der allgemeinen Feststellung, dass die symbolische Ordnung für das Subjekt konstitutiv ist, und weist auf die Bedeutung der Bewegung eines Signifikanten für die Orientierung des Subjekts hin.“⁸²

Insgesamt kann der Signifikant dem Begriff des Symbols angenähert werden. So wie das Symbol immer nur Stellvertreter für einen durch ihn vermittelten Inhalt ist, bezeichnet der Signifikant das in ihm Abwesende. Der *entwendete Brief*, der als Signifikant gedacht werden kann, ist also sowohl immer da, als auch immer abwesend, weil es seine zeichenhafte Natur so vorsieht.

„For the signifier is a unit in its very uniqueness, being by nature symbol of an absence. Which is why we cannot say of the purloined letter that, like other objects, it must be or not be in a particular place but that unlike them it will be and not be where it is, wherever it goes.“⁸³

An der Art wie der Minister das Original vor der Polizei verbirgt, wird die Geschichte Poes für Lacans Theorie ein weiteres Mal relevant. Der Minister denkt sich eine Verkleidung für das Original aus. Er dreht den Brief um, adressiert ihn in einer „weiblichen Schrift“ an sich selbst und verschließt ihn zuletzt mit einem großen schwarzen Siegel, der jedoch seine eigene Initiale trägt.

„Unter dem Blickwinkel von Lacan wird hier der Brief zum Inbegriff für den gleichzeitig im Ich enthaltenen Anderen. Mit dem Siegel des Ministers versehen, gibt der Brief vor, ein anderer zu sein, als er tatsächlich ist.“⁸⁴

⁸¹ Petropoulou 2005, S. 32f.

⁸² Petropoulou 2005, S. 28.

⁸³ Lacan, Seminar on the Purloined Letter, zit. n.: [http:// www.lacan.com/purloined.htm](http://www.lacan.com/purloined.htm), 08.12.2012.

⁸⁴ Hildebrand-Schat 2012, S. 214.

Der Brief ist immer noch derselbe, er täuscht jedoch etwas anderes vor. Die Mehrdeutigkeit des Signifikanten lässt sich an den formalen Gegebenheiten des Briefbogens und der Doppeldeutigkeit des Wortes „lettre“ ebenso erkennen, wie an dem Fakt, dass das Siegel in diesem Fall mehr verrät, als den Absender des Briefes, er identifiziert diesen mit dem angeblichen Empfänger.⁸⁵

6.2. DAS SUBJEKT BEI BROODTHAERS

In der Betrachtung der Werke Broodthaers' ist deutlich, dass er sich bewusst mit den Zeichentheorien seiner Zeit auseinandergesetzt hatte, dass er sich mit Fragen nach der Arbitrarität von Zeichen, deren Gespaltenheit in *signifiant* und *signifié* befasste, und dass diese ihn auch auf vielfältige Weise fesselten. Wenn Broodthaers in seinem Brief gleich zweifach auf Lacan verweist, dann kann angenommen werden, dass die Zitate relevante Hinweise über die Ausstellung liefern. Es ist anzunehmen, dass Broodthaers die Texte Lacans gelesen hat und demnach mit dessen Gedanken rund um die Bedeutung der Sprache für die Entfaltung des Subjekts und seiner spezifischen Interpretation des Zeichens als bloßer Signifikant vertraut war.

Nach Birgit Pelzer würde sich bei Broodthaers der Rekurs auf Lacan darauf beziehen, dass dieser nach dem Status des Subjektes in der Welt fragt und darüber zu dem Schluss gelangt, dass das Subjekt in seinem Einsatz von Sprache in die außerhalb seiner selbst bestehenden Strukturen eingefasst ist und diesen niemals entinnen kann.

„[...] the important thing is not the accumulation of objects [...], but the play of presence and absence of a given object in relation to some other object. The subject is caught in this relationship of negativity. Broodthaer's work emphasizes such 'necessary absences'. With this language of negation he denies any notion of the synthesis of the subject and positions himself in direct opposition to any theory of an autonomous, strong, reality-adapted ego. His work shows that the subject 'figures poorly in its meaning', that it is caught up for example, in the network of social relations that play out the symbolic representation with which the subject is charged vis-à-vis'.“⁸⁶

Broodthaers gelangt unter Bezugnahme auf sprachtheoretische Überlegungen zu dem für ihn spezifischen Spracheinsatz, der explizit die Absenz des Referenten in der Repräsentation unterstreicht. Wenn er ein Bild vom *Coup de dés* Mallarmés schafft, dann kann das Gedicht in seinem Abbild nur abwesend sein. Die Verse verschwinden hinter schwarzen Balken und doch sind sie in ihrer Abwesenheit weiterhin präsent, sie pulsieren unter der schwarzen Tinte.

⁸⁵ Hildebrand-Schat 2012, S. 214f.

⁸⁶ Pelzer 1987, S. 158f.

Ebenso wie jedes beliebige Ding in der sprachlichen Bezeichnung abwesend ist, verhält es sich auch mit dem sich ausdrückenden Subjekt. „The speaking subject does not coincide with itself. It is represented by words or, more precisely by the signifier.“⁸⁷ Das Subjekt ist also nicht nur Teil einer Struktur, die es formt, es ist gleichzeitig auch von einem Sprachgebrauch abhängig, der ihm den unmittelbaren, wahren Ausdruck verwehrt. Dorothea Zwirner spricht in Bezug auf den Subjektbegriff bei Broodthaers von einer Geschichts- und Kulturgebundenheit, die schließlich zu seinem Zerfall⁸⁸ führt und damit zu einem Ausdruck, der sich durch seine Vielfalt charakterisieren lässt. Das Subjekt Broodthaers nimmt sich nicht als das romantische von höheren Mächten inspirierte Künstlergenie wahr. Er ist aber auch kein modernistisches Künstlersubjekt.⁸⁹ In der Ausstellung in der Wide White Space Gallery wird er zum „homme-orchestre de A à Z“⁹⁰, jemand der in unterschiedlichen Rollen auftritt: als Pressesprecher über die Einladungskarte, als Verfasser der drei Editionen, als Erschaffer des Ausstellungsaufbaus, als Vortragender auf dem Kassettenband, als Buchbinder in dem *Projet de reliure pour Un coup de dés*⁹¹, als Organisator der Diskussion im Forum A 37 90 89, als Kunstkritiker und –theoretiker.⁹² Er ist nicht länger Schöpfer authentischer Werke, sondern jemand der reflektiert und reproduziert. Im Mittelpunkt der *Exposition autour de Mallarmé* stehen Bearbeitungen des Werkes eines anderen Autors. Und weil es unmöglich scheint, noch etwas völlig Selbstständiges, etwas von Vorprägungen Reines zu erschaffen, ist es nun möglich zum Autor des Werkes eines Anderen zu werden, ohne diesen zu plagieren. Thierry Roger spricht in diesem Zusammenhang davon, dass das Verhältnis Original - Kopie in der Arbeit Broodthaers’ eine neue Form annimmt.⁹³ Der Künstler lässt seine Kopie zu einem Original werden, er bringt eine, wie er selbst formuliert „édition originale copiée“⁹⁴ hervor. Konsequenterweise distanziert sich Broodthaers von der Idee des auratischen Kunstwerks, indem er es nicht länger als Einzelstück denkt, sondern von Anfang an als Edition anlegt, als Vielzahl seiner selbst.

⁸⁷ Pelzer 1987, S. 160.

⁸⁸ Zwirner 2001, S. 126f.

⁸⁹ „Broodthaers seems to have distanced himself generally from all the progressivist aspects of the modernist credo, both those stated in the guise of a devotion to contemporaneity and the artistic emblems of a scientific or technological modernity, and those defining themselves through explicitly political perspectives and actions.“, Buchloh 1987, S. 69.

⁹⁰ Roger 2010, S. 726.

⁹¹ Die Besprechung dieses Projektes erfolgt im Kapitel *Sprache und Zufall*.

⁹² Roger 2010, S. 726ff.

⁹³ Roger 2010, S. 730.

⁹⁴ Broodthaers zit. n. Roger 2010, S. 730.

Bei aller Vertauschbarkeit von Rollen und Werken, verschwindet das Motiv des Autors nicht gänzlich aus dem Rahmen der Ausstellung. Ein letztes Festhalten an der Individualität des Künstler-Autors besteht in dem Versuch, den personifizierten Schreibakt zu retten. Die Handschrift, jene mit der der Künstler in Form der Signatur sein Werk bezeichnet und es als authentisches Produkt deklariert und mit Wert auflädt, erscheint im Gefüge der Ausstellung. Broodthaers trägt den Text des Gedichts auf dunklen Untergrund auf: weiß auf dunkelblau. Es ist den Gestirnen am Himmel ähnlich und doch muss, mit Abstand betrachtet, gesagt werden, dass es nicht der Himmel ist, nichts dem Himmel Ähnliches, sondern die Ware, auf die Marcel das Gedicht Stéphanes aufträgt.

Das Gedicht des Anderen, der Typographie entrissen, in der eigenen Handschrift festgehalten. „Le vers n’est très beau que dans un caractère impersonnel, c’est-à-dire typographique: sauf, bien entendu à faire graver, si l’on veut donner à l’édition quelque chose d’immuable et de monumental.“⁹⁵ Während Mallarmé den Vers in eine unpersönliche Schrift festhalten will, führt Broodthaers das Gedicht zurück zur Handschrift, doch es ist nicht der Himmel, sondern die Ware, die den Text aufnimmt. Drei Hemden der texanischen Polizei, drei Kleidungsstücke aus Amerika, dem Land über das Broodthaers in Bezug auf die Pop Art sagt:

„Das amerikanische Leben trägt ein Merkmal – durch seine industrielle Prägung – das in absolut alle Bereiche des privaten Lebens eindringt. In den Vereinigten Staaten passiert nichts auf der Ebene des Individuellen.“⁹⁶

Drei Uniformhemden, die stellvertretend von der Uniformität der Gesellschaft berichten, werden in das Regime der Individualität überführt.

Marcel Broodthaers schreibt auf ein Blatt, das zum Ensemble *Le corbeau et le renard* gehört: „Note: L’homme de lettres manuscrites. L’HOMME DE LETTRES IMPRIMEES. La femme de lettres, le garçon de lettres, la boîte aux lettres etc. ... une famille de lettres.“⁹⁷ Dorothea Zwirner identifiziert diese Zeilen mit dem Menschenbild Broodthaers.⁹⁸ Der Mensch aus Buchstaben, derjenige der im Bewusstsein lebt mit Sprache überzogen zu sein, der „Sprache [...] als konstitutive Macht über die soziale Realität und kulturelle Identität begreift.“⁹⁹ Wenn aber ein solcher Mensch auf eine Ware Text aufträgt, so schreibt er diese nur erneut in das System ein, das sie als ihre

⁹⁵ Mallarmé zit. n. Borgemeister 2003, S. 112.

⁹⁶ Broodthaers in einer Unterhaltung mit Jean-Michel Vlaeminckx, zit. n. Dickhoff 1994, S. 24.

⁹⁷ Transkription des Textes nach der Abbildung f., in: Vandepitte 2010, S. 50.

⁹⁸ Zwirner 2001, S. 114.

⁹⁹ Zwirner 2001, S. 114.

Herkunft in ihrem Innersten schon mitträgt. Die Handschrift schafft es nicht, eine Differenz zwischen der wertproduzierenden Arbeit, die sich in der Ware manifestiert, und der künstlerischen Arbeit herzustellen. Was diese Geste schafft, ist nicht die Errettung des authentischen künstlerischen Ausdrucks, sondern die Erweckung eines analytischen Denkens, das eine Reflexion über die grundlegenden Beschaffenheiten des Lebens in einer von industriellen Arbeitspraktiken und seriell hergestellten Produkten geprägten Welt.

Die Hemden aber sind auf beschriftete Kleiderbügel gehängt. Die Worte *Un coup de dés*, *Ombre* und *Voile*: sie sind alle Mallarmés Dichtung entliehen. Mallarmés Schaffen als Träger der nun industriell gefertigten Kleidungsstücke. Sosehr sie auch in der Gegenwart präsent sein mögen, verweist ihre Stütze auf die Vergangenheit, als Mallarmé der Realität seine Poesie entgegensetzte. Würfelwurf, Schleier und Schatten sie schweben noch symbolträchtig im Raum der Ausstellung und brechen mit der Allgegenwärtigkeit der Ware.

Sowohl der Würfelwurf, als auch der Schatten sind wiederkehrende Motive des Mallarmé'schen Text *Igitur*. Die Anzugsjacke, die zuerst ebenfalls zum Gefüge der *Exposition autour de Mallarmé* gehörte, hing ihrerseits auf einem mit *d'Igitur* beschrifteten Bügel. Das lateinische Wort *igitur* bedeutet so viel wie *daher*, *deshalb*. „Bei Mallarmé bezeichnet Igitur eine unbestimmte Gestalt, die einen geistigen Akt vollbringt, der in seiner Selbstauflösung im Absoluten, im Nichts besteht.“¹⁰⁰ Viola Hildebrand-Schat erkennt im Auftauchen der Anzugsjacke innerhalb der Ausstellung den Marker für die Abwesenheit *Igiturs*. Sein Drang nach Vollkommenheit, nach einem Sein im Nichts, kann bei Broodthaers nur unberücksichtigt bleiben, sodass in der Leere der Jacke nur das Fehlen seines Trägers mittransportiert wird.¹⁰¹

Im Selbstmord versucht *Igitur* dem Zufall Anhalt zu gebieten. Er steigt zu den Gräbern der Ahnen hinab, er wirft die Würfel und als diese in einer Zahl zum Stehen kommen, trinkt er den Tropfen, der ihn vergehen lässt. Es ist die Idee des Übertrittes in den Tod, dem kein Danach folgt, mit dem *Igitur* den Zufall aufheben möchte. Die Bewegung des Würfelwurfs zu Mitternacht soll ihn in den Zufall selbst hinabführen, wo er dessen Innerstes erfassen und eins mit ihm werden kann.¹⁰²

„Es geht um das Ende des Zufalls [...]; es geht um die Verwirklichung der ‚Idee‘, um die Denkbarekeit des letzten Gedankens, Gedankens vom annullierten Zufall. Jedoch die Bedingungen seiner Realisierungen sind – Zufalls-Bedingungen. [...] In einem Akt, in dem der Zufall im Spiel

¹⁰⁰ Hildebrand-Schat 2012, S. 239.

¹⁰¹ Hildebrand-Schat 2012, S. 239.

¹⁰² Blanchot 1955, S. 117.

ist, ist es immer der Zufall, der seine eigene Idee vollendet, indem er sich bestätigt oder sich negiert’.¹⁰³

Igitur bleibt Fragment. Nach der Meinung Blanchots ist es jedoch kein unvollendetes, sondern ein aufgegebenes Projekt.¹⁰⁴ Es führt seinen Schöpfer zu jenem Punkt, in dem er gestehen muss, kein Würfelwurf könnte jemals den Zufall aufheben. Im *Coup de dés* scheitert *LE MAÎTRE* an der Geste des Wurfs. Die Würfel werden nicht geworfen. Sie zeigen nicht „die einzige Zahl die keine andere sein kann“¹⁰⁵, diese erscheint nur mehr am Himmel in Form des Siebengestirns, der Konstellation des Großen Bären und als Schatten ihrer selbst im Ideogramm auf der Buchseite. Hier präsentiert der Zufall sich in einer anderen Form: „La constellation n’est pas en opposition avec le thème du hasard, mais en constitue plutôt un avatar, présent seulement à un autre niveau.“¹⁰⁶

7. SPRACHE UND ZUFALL

Eine andere Arbeit, die sich rund um *Un coup de dés* ansiedeln lässt, ist *Un projet de reliure pour l’édition original du coup de dés* (Abb. 12). Hierbei handelt es sich um ein Registerheft, dessen Einband mit den Beschriftungen *1er plat* und *2ème plat* versehen ist. Neben dem Titel des Projekts sind auch zwei Rechtecke, eher Quader wie stilisierte schmale Buchbände, untereinander angeordnet und. Das obere Rechteck ist mit dem Namen des Künstlers beschrieben, gefolgt von dem unbestimmten Pronomen „UN“ und einer Folge von Strichen. Das zweite Rechteck zeigt 30 Würfel von denen drei ausgestrichen sind. Am unteren Rand des Einbandes hat Broodthaers angemerkt: „L’alphabet est un dé à 26 faces.“ Auf dem zweiten Blick, erkennt man, dass die Zahl 26 zuerst 24 gelautet hat und erst später mit einem Filzstift ausgebessert wurde. Der Zahl 24 entspricht auch die Anzahl der Buchstaben des Registerheftes, denn aus einem Blatt wurden L und M ausgeschnitten.

Mit der Benennung der tatsächlichen Buchstabenmenge des Alphabets, also 26, entsteht eine kleine Bruchstelle, die dazu geeignet ist, eindeutige Korrespondenzen abzuwehren. Das Arbiträre wird hervorgehoben. Wenn hier das Alphabet als Würfel mit 26 Seiten

¹⁰³ Stabel 1976, S. 118.

¹⁰⁴ Blanchot 1955, S. 118.

¹⁰⁵ Mallarmé 2011, S. 250-251.

¹⁰⁶ Roger 2010, S. 442f.

bezeichnet wird, dann werden die Buchstaben mit dem Zufall, der beim Wurf jeweils den weiteren Hergang eines Spiels entscheidet, in Verbindung gebracht. Ebenso wie das Spiel davon geprägt ist, auf welcher Seite der Würfel zum Stillstand kommen wird, ist die Sprache von der Arbitrarität der Buchstabenfolgen bestimmt. Der Würfel Broodthaers bezieht sich also auf den Mallarmé'schen Begriff des Zufalls.

Auf zweifache Weise kann weitergedacht werden: zum einen wird das Alphabet als entleert dargestellt und somit die Beziehung der Sprache zur Welt als eine nicht real Gegebene skizziert. Das Wort ist niemals das Ding, es ist höchstens sein Repräsentant und damit gleichzeitig ein Zeichen dessen Abwesenheit in der Sprache. Zum anderen kann das dem Zufall ausgelieferte Alphabet aus dieser Startposition zum Ursprung allen Sprechens und Schreibens werden.

„Idee essentielle de tout cela, d'ailleurs toute mallarméenne, des VINGT-SIX lettres de l'alphabet lancée, d'où texte, mais pas n'importe comment. Tous les livres du monde sont écrits d'avance dans ce stock stochastique. Et donc, en ce sens, tous les livres sont là. *Par conséquent, on arrête.* Chute des dés, point final, mort. Chaque phrase est un coup de dés (un CDD, contrat à durée déterminée). Mais comme au jeu, on n'arrête pas. Pas de décavés du langage. À minuit, roulette russe.“¹⁰⁷

Nach dem Würfelwurf endet das Spiel nicht. Es hält einen Augenblick inne, um dem Zufall Stimme zu verleihen, seinen Anweisungen zu folgen und zu jenem Punkt zu gelangen, an dem die Würfel erneut aufgehoben werden. Die Buchstaben werden geworfen und kommen in Wörtern zu stehen, die Wörter in Sätze, aber nur für einen Augenblick ist ihr Sinn gegeben.

„Wie häufig geschieht es, daß ein im Gebrauch eindeutiges, klares Wort dunkel wird, sobald man es abwägt. Das liegt daran, daß man die Wörter nur immer in ihrer momentanen Bedeutung verwendet, in dem, was zu ihrem Zusammenhalt hinreicht. Sobald isoliert, starrt man sie an – versucht, sie durch die undeterminierte Gesamtheit ihrer Relationen zu ersetzen – wohingegen in der Komposition diese Gesamtheit determiniert ist.“¹⁰⁸

Im nächsten Moment schon werden die Buchstaben neu gemischt und halten alles offen, sie können, wie es Matei Călinescu in Bezug auf Mallarmé formuliert, als ein Tor zur Unendlichkeit¹⁰⁹ begriffen werden, unendliche Kombinationsmöglichkeiten. Sprache zu verwenden heißt sich auf das Spiel einzulassen. „[...] tout au monde, existe pour aboutir à un livre“¹¹⁰ schreibt Mallarmé. Alles existiert um Wort zu werden, im Spiel der Buchstaben, welches das *Absolute Buch* zur „expansion totale de la lettre“¹¹¹ werden lässt. Das Alphabet dient als Scharnier um jenes „tout au monde“ fassbar zu machen.

¹⁰⁷ David Oster zit. n. Roger 2010, S. 751.

¹⁰⁸ Valéry 1987, S. 481.

¹⁰⁹ Călinescu 1970, S. 115.

¹¹⁰ Mallarmé zit. n. Călinescu 1970, S. 114.

¹¹¹ Mallarmé zit. n. Călinescu 1970, S. 115.

„Tout“ soll nicht gedacht werden in seiner Eindeutigkeit, nicht alle tatsächlichen Dinge sollen im Buch enden, sondern ihre komprimierte Essenz, die im Gedicht ihren Ausdruck findet. Mallarmé glaubt noch an die Möglichkeit im reinen Logos dem Zufall entfliehen zu können und somit das Absolute, das Nichts, das Schöne zu erreichen.

Eine Vorarbeit Mallarmés zum *Livre* stellt *Un coup de dés* dar und die Bearbeitung durch Broodthaers scheint die Verbindung zwischen Zufall und Schreibakt weiterzudenken.

„Cette œuvre au second degré, n'est donc pas un pastiche littéraire au *Coup de dés*, mais ce que l'on pourrait nommer, faute de mieux un pastiche éditorial. Elle ne constitue pas à proprement parler une réécriture, mais, si l'on considère la seule ‚image‘, une ‚dés-écriture‘, en un mot, la grande rature d'une œuvre de littérature.“¹¹²

Das große Ausstreichen eines literarischen Werkes heißt gleichzeitig „dés-écriture“, „Ent-Schriftung“ und in einer wörtlichen Übersetzung aus dem Französischen gleichzeitig „Würfel-Schrift“, somit Zufalls-Schrift. Dem Zufall kann in der Sprache nicht entronnen werden, scheint Broodthaers zu sagen, also geht er einen Schritt weiter und löscht die Sprache aus. Daniel Leuwers zitiert einen Hinweis von Robert Green Cohn und präzisiert:

„Si l'on admet que le mot ‚hasard‘ vient de l'arabe ‚az-zahr‘, qui signifie ‚jeu de dés‘, la phrase de Mallarmé doit être lue ainsi: un coup de dés jamais n'abolira le coup de dés.“¹¹³

Eher als davon auszugehen, wie es Leuwers tut, dass der Würfelwurf den Zufall aufhebt und die etymologische Ableitung des Wortes *hasard* somit zu einem Widerspruch zwischen den beiden Lesearten des Titels - also *hasard* als Zufall oder als Würfel – führt, ist eher das Gegenteil anzunehmen. Mallarmé hat die doppelte Betonung dessen, dass der Würfel den Zufall nicht aufheben kann, bewusst gewählt. Denn, ob der Würfel den Würfel oder den Zufall, der ihm als Eigenart eingeschrieben ist, nicht aufhebt, bildet letzten Endes eine ähnliche Aussage.

An diesem Punkt setzt Broodthaers an und gesteht, dass man sich dem Zufall nicht entziehen kann. Man kann aber die Struktur aufzeigen, die ihn hervorbringt. „Der entscheidende Schritt ist damit die Überwindung der einfachen Gestaltung der Arbitrarität der Sprache hin zu einer kreativen und situativen Permutation des Sinns.“¹¹⁴

Sabine Folie geht davon aus, dass im Zentrum des Interesses von Broodthaers die Realität steht „die Welt der Phänomene – in all ihrer Kontingenz, aber auch in ihrer

¹¹² Roger 2010, S. 731.

¹¹³ Leuwers 1998, S. 367.

¹¹⁴ Mackert 2008, S. 44.

sozialen Relevanz.“¹¹⁵ Sie sieht Broodthaers in der Nachfolge der Nominalisten Duns Scotus und Willem von Occam, deren Verhältnis zur Welt ein Konstatierendes gewesen ist. Wie die beiden Denker des Mittelalters, begegne Broodthaers der Welt mit dem Wissen um die Unmöglichkeit der Erkenntnis von Dingen und dem Bewusstsein, dass diesen nur in Entsprechungen, nahe zu kommen sei.¹¹⁶ Die Essenz der Dinge kann nie erfasst werden, sie kann nur durch Umkreisen über Ähnlichkeitsbeziehungen angedeutet werden. Als Merkmale des Nominalismus lässt sich seine Anerkennung des Zufalls und seine Skepsis hervorheben: „Der Nominalismus ist sprachverliebt, skeptisch und erkennt den Zufall an. Der Zufall macht die deterministische Erkenntnis unmöglich, weil die Welt der Veränderung, dem Zufall eben, unterworfen ist.“¹¹⁷ Dort wo der Zufall anerkannt wird, wo das Wissen um die Unfassbarkeit der Welt präsent ist, findet die Skepsis den Nährboden für eine immerwährende Reflexion über den Status der Dinge, über die Glaubwürdigkeit von Strukturen. Wenn der Zweifel seine Begründung im Zufall findet, kann und muss alles hinterfragt werden.

7.1. BROODTHAERS UND SEINE ZEITGENOSSEN

Die Betrachtung der *Exposition littéraire* lädt auf dem ersten Blick dazu ein, Broodthaers in die Reihe der Minimal- und Konzeptkünstler einzugliedern. Sein Ausstellungsaufbau unterscheidet sich nicht wesentlich von jenen seiner Zeitgenossen. Er ist ein mit nur wenigen Elementen bestückter weißer Raum, in dem keine Leinwände, aber auch keine Skulpturen auf Sockeln ausgestellt sind. Und auch das Herzstück der Ausstellung, die Edition des *Coup de dés*, folgt scheinbar der gleichen Rhetorik.

„Broodthaers’s black bars can be seen to represent the twinning of conceptualism’s investment in language and minimalism’s investment in a purified, syntactic form – one whose negative spaces are so meaningful as its sculptural positivities.“¹¹⁸

Dennoch sind wesentliche Unterschiede zu konstatieren, vor allem im Gebrauch der Sprache. Der Weg der Konzeptkünstler führte von der Distanzierung von modernistischen Arbeitsweisen über die Skepsis gegenüber dem Objekt zu ihrem spezifischen Spracheinsatz. Die Ablehnung der materiellen Form trug zur Betonung der Idee hinter dem Kunstwerk und zur Emphase der Prozessualität des kreativen Aktes bei. Sprache schien die Postulate einer ihrer Zeit gerechten Kunst erfüllen zu können. Sie

¹¹⁵ Folie 2003, S. 16.

¹¹⁶ Folie 2003, S. 18.

¹¹⁷ Folie 2003, S. 18.

¹¹⁸ Haidu 2010, S. 91.

präsentierte sich als ersehnte Befreierin, die das Ausbrechen aus traditionellen Schaffensmustern ermöglichte.

Mit ihr ließ sich das Selbstverständnis eines reflexiven Künstlerbildes realisieren: „Being an artist now means to question the nature of art.“¹¹⁹ Kunst wird zur Theorie der Kunst, sodass es ihr gelingt die Warenform, welche den Gemälden und Skulpturen am Kunstmarkt eingeschrieben war, hinter sich zu lassen.¹²⁰

Im Umgehen des Marktes wollten die Konzeptualisten die Kunst vom kapitalistischen Tauschwertesystem unangetastet wissen und darüber einen möglichst egalitären Zugang zu den Kunstwerken herstellen. In der gleichen Bewegung, entkoppelte die textuelle Hervorhebung des künstlerischen Vorgangs teilweise das Werk vom Künstler, dessen Kunstfertigkeit scheinbar obsolet wurde.

Zusätzlich bot die Sprache die Möglichkeit das Kunstwerk aus dem Ausstellungsraum in das Buch zu versetzen. Als Publikation erscheinend, etwa in Katalogform, wurde die konzeptuelle Idee sowohl von einem institutionellen Rahmen, als auch vom Status des Einzelobjektes – es war nun leicht vervielfältigbar – befreit. Die Arbeiten treten nicht länger als Einzelstücke auf, garantieren den demokratischen Zugang zu ihrer Rezeption und unterwandern erneut den Kunstmarkt, indem sie dessen Durst nach auratischen Zeugnissen künstlerischer Schaffenskraft nicht mehr stillen.

Um all diese Verschiebungen und Neupositionierungen ermöglichen zu können, muss der Schrift jegliche Materialität abgesprochen werden. Sie ist ein Trägermedium, das dienenden Charakter hat. Sie ist Übermittlerin von Inhalten.

Die kurzfristige Eingliederung Broodthaers in die Gruppe der Konzeptkünstler muss auf dem zweiten Blick revidiert werden. Er positioniert sich mit seinem künstlerischen Vorgehen, obwohl formal in der Nähe der Konzeptkunst, letztlich doch in einem Gegensatz zur ihr. So wird es möglich, sich in einer Anlehnung zu distanzieren. Mit kleinen Gesten unterwandert Broodthaers die theoretischen Überlegungen seiner Kollegen. Mit den „often artificially – low numbers“ seiner Editionen stellt er die angebliche demokratische Distributionsform des *multiple* in Frage.¹²¹

Broodthaers steht dem objektiven Spracheinsatz der Konzeptkunst deutlich entgegen, wenn er innerhalb seiner Werke genussvoll verschiedene Einsatzmöglichkeiten der Sprache ausschöpft. Rachel Haidu erkennt gerade in der *Exposition littéraire* eine überzeugende Antwort auf den Spracheinsatz der Konzeptkünstler: „[...] Broodthaers’s

¹¹⁹ Joseph Kosuth zit. n. Krauss 1999, S. 10.

¹²⁰ Krauss 1999, S. 10f.

¹²¹ Buchloh 1987, S. 69.

exhibit is a critique of conceptual and minimalist arts consolidation of language as a ultimate heroic sign system: legible, transparent, permutable, accessible, and even immaterial.”¹²²

Broodthaers opponiert der innerhalb der Konzeptkunst postulierten Losgelöstheit der Sprache von jeglicher Materialität. Die Ausbreitung von Worten im Raum, ihr Erscheinen auf Einladungskarten, offenen Briefen, Plastikschildern, Büchern zeugt von ihrer Körperlichkeit. Nur durch die Bejahung der physischen Präsenz von Schriftstücken können diese schließlich zu Skulpturen à la *Pense-Bête* oder den Objekten der *Exposition littéraire* werden.

„In an exact reverse of the claims of conceptual art, Broodthaers’s visualization of textuality now goes as far as presenting Mallarmés *Un coup de dés* in a special edition of twelve copies in which the spatialized version of the poem has been engraved into anodized aluminium, literally reifying and deliberately commodifying the original poem’s insistence on its linguistic and visual autonomy.“¹²³

Dort wo seine Zeitgenossen der Warenform entfliehen wollen, verweist Broodthaers wiederholt auf sie. Nicht nur die Bearbeitung des *Coup de dés* ruft sie in Erinnerung, auch die Schilder, die *quatre pipes alphabet* tun dies.

„Broodthaers’s suspension of the Industrial Poems between both language- and object-production and their mutual cancellation distanced his work from that critique of the commodity status of the aesthetic object formulated in late ‘60s conceptual art [...]“¹²⁴

Wie Waren in einem industriellen Verfahren hergestellt, unterscheiden sich die Schilder in ihrer Produktion nicht von allen anderen, die als Werbemittel auf Einkaufsstraßen ausgehängt werden. Im Gegensatz zu den Arbeiten der Konzeptkünstler umgehen sie nicht die Warenförmigkeit, sondern stellen sie zur Schau. Dennoch sind gerade die Schilder in Broodthaers Verwendung aufgeladene Flächen, die es ermöglichen, die Produktion von Sprache und von Objekten mitzudenken, sie gegeneinander zu stellen, aber auch gleichzeitig ineinander fließen zu lassen. Seine fortwährende Befragung der Verhältnisse von Bild und Wort als Repräsentanten eines außerhalb ihrer selbst befindlichen Referenten, stellt nicht zuletzt auch die Frage nach deren Beschaffenheit.

Bei seinen Zeitgenossen steht das Konzept im Zentrum. Broodthaers löst diesen Fokus in seinen Werken auf, indem seine konzeptuellen Ideen sich gerade über die Eigenarten der Sprache realisieren lassen. Bei ihm ist Sprachgebrauch ein historisch gewachsener, der dies stets reflexiv aufzeigt. Broodthaers’ Sprache ist nicht rein, sie kann kein Trägermedium sein, weil sie in ihrer rohesten Form, dem Alphabet, bereits so stark

¹²² Haidu 2010, S. 65.

¹²³ Buchloh 1987, S. 98.

¹²⁴ Buchloh 1987, S. 74.

aufgeladen ist, dass sie schon spricht, noch bevor sie das vom Künstler Beabsichtigte sagt.

Die kultur- und sozialgeschichtlich geprägte Sprache wird aber auch von ihrem Sprecher beziehungsweise Schreiber mitgeformt. Der Sprachgebrauch trägt stets auch Spuren seines Autors mit sich.

„And once the ‚materiality‘ or ‚immateriality‘ of language is examined under a historical lens, as Mallarmé’s example encourages, the possibility of releasing the artistic author from a privileged position through the use of language is closed down.“¹²⁵

Bei Broodthaers tritt der Autor wieder auf, wenn auch als ein in mehrere Rollen zerfallenes Subjekt. Und dieses Subjekt spricht direkt zu seinem Publikum.

Im Schaffen des Belgiers existiert noch die von seinen Zeitgenossen in Frage gestellte „dimension of critical negation in artistic practice“¹²⁶. Diese kritische Fähigkeit weist darauf hin, dass Kunst trotz aller Bemühungen den Status des Objektes zu entrinnen – sei es auch in Form einer sich textuell äußernden Theorie – letztlich der Reifizierung nicht entrinnen kann.¹²⁷

7.2. DIE BÜROKRATISIERUNG DES ÄSTHETISCHEN

Dort wo die Konzeptkünstler die Prozessualität anstelle des Kunstwerks stellen, wo sie Vorgänge, Situationen und Informationen katalogisieren, wählt Broodthaers einen anderen Weg. Er setzt der Ästhetisierung der Bürokratie, die Bürokratisierung des Ästhetischen entgegen, wie es Benjamin Buchloh ausdrückt.¹²⁸ Vor allem über sein langjähriges fiktives Museum, *Musée d’art Moderne Département des Aigles* (1968-1972), zeigt er auf, inwiefern die institutionellen Metaerzählungen das ästhetisch Relevante vom Irrelevanten trennen, den Status des Kunstwerkes ausmachen, das Bild vom Künstler definieren, die Rezeptionsbedingungen schaffen und über Publikationen zur Speicherung all dieser Vorgänge im kollektiven Gedächtnis beitragen. Die Bürokratisierung des Ästhetischen erfolgt, indem er seinerseits eine Vielzahl an Schriftstücken schafft, die zwar ebenfalls als Speicherorte dienen, gleichzeitig aber ein kritisches Potential bergen. Erst aus ihrer Camouflage als institutionsinterne Diskurse werden sie wirksam.

¹²⁵ Haidu 2010, S. 85.

¹²⁶ Buchloh 1987, S. 84.

¹²⁷ Buchloh 1987, S. 84.

¹²⁸ Buchloh 1987, S. 91.

Ein solches Vorgehen lässt sich besonders gut an einer Ausstellung veranschaulichen, die auch neues Material für die Besprechung der *Exposition littéraire* vermittelt. Die Rede ist von der Ausstellung in der *MTL Galerie* (Brüssel), die vom 13. März bis zum 10. April 1970 stattfand. Neben den im Raum ausgestellten Exponaten, die als Schriftstücksammlung bezeichnet werden können, gehörten zum Ensemble eine Einladungskarte, die Beschriftung des Galeriefensters, ein Film, das Werk *Le décor de Magritt ..., Si vous collez*, ein Katalog, mehrere Addenda zum Katalog (zwei medizinische Gesundheitsatteste und ein offener Brief), und eine Box mit Arbeiten, die erst Aufnahme in die Ausstellung finden, als es laut Broodthaers auch einen Käufer dafür gibt.¹²⁹

Interessant für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit ist vor allem die Schriftstücksammlung, die in vier mit Buchstaben bezeichnete Teile gegliedert war. Während A, B und C zur Gänze im Ausstellungsraum zu sehen waren, war der Teil D dem Publikum nur teilweise zugänglich. Eine verschlossene Mappe mit 16 Blättern, wie der Katalog informiert, lag im Raum, sie konnte aber nicht aufgeschlagen werden. Die restlichen Teile zeigten Skizzen und Notizen Broodthaers', die sich mit Werken in Verbindung bringen lassen, die vor 1970 realisiert worden sind. Nicht alle Blätter verweisen auf bildnerische Werke, manche erinnern an das poetische Oeuvre Broodthaers', das vor seinem Übertritt zur bildenden Kunst entstand. Die Texte, die auf den Blättern zu lesen sind, eine Mischung aus Maschinen- und Handschrift, erhalten Ausstreichungen und Ergänzungen. Über ihre Beschaffenheit geben sie der Ausstellung einen „informal and open-ended character.“¹³⁰ Broodthaers präsentiert also Stücke seines persönlichen Archivs und bietet Einblicke in seine Arbeitsprozesse. Gerade in dieser selbstreferenziellen Präsentation gelingt, es dem Belgier seine großen Themen erneut aufzunehmen.

Anne Rorimer führt in ihrem Text¹³¹ detailliert aus, wie es Broodthaers anhand einzelner Schriftstücke und Notizen, aber vor allem auch anhand des Katalogs schafft, die Verstrickung seines Werkes mit der kulturellen Tradition wachzurufen, wie es ihm gelingt die Potenzen des Galerieraumes und des Kataloges sowohl für die eigene Ausstellung auszunutzen, als auch gleichzeitig die ihnen eingeschriebenen Mechanismen der Bedeutungsproduktion aufzudecken, wie er mit seinen Konzeptblättern den Status der Kunst hinterfragt, wie er die Erwartungen der

¹²⁹ Ausst. Kat. Galerie Nationale du Jeu de Paume 1991, S. 152.

¹³⁰ Rorimer 1987, S. 103.

¹³¹ Rorimer 1987, S. 101-125.

Betrachtenden und der Kritikerinnen unterwandert, indem er ihnen einzelne Teile der Ausstellung zwar zur Kenntnis bringt, sie aber nicht ausstellt, wie er die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft über die beiden Gesundheitsatteste reflektiert, weil er danach fragt, ob der Schaffende um Kunst hervorzubringen, ein gesunder oder ein kranker Mensch sein muss und schließlich wie er die Werbetaktiken der Kunstbranche aber auch die Beteiligung der Kunst an der Konsumgesellschaft aufdeckt.

Auch in diesem Zusammenhang sind es Texte an denen Broodthaers seine Argumentation vorführt. Dies gelingt ihm vor allem über die Inversionen der gewohnten Rollen dieser Texte. Die Fülle der hier präsentierten Exponate – es sind insgesamt 67 Blätter¹³² – tritt der stillen Auswahl der *Exposition littéraire* entgegen. Doch auch in der früheren Ausstellung hat man es mit einer Vielzahl zu tun, mit der Polyvalenz des einen Werkes, das seinerseits von mehreren Satellitentexten begleitet wird.

Einer von ihnen ist der offene Brief, der selbst wiederum auf weitere Texte verweist. *La lettre ouverte* verleiht dem Wort *lettre* Nachdruck, vor allem weil darin auf unterschiedliche Weise auf weitere Briefe und deren Funktionsmodi hingewiesen wird. Man kann aus dieser Betonung heraus nicht umhin über die besondere Form des offenen Briefes, wie sie bei Broodthaers zwischen 1968-1972 zur Praxis wird, nachzudenken. Sie sprengt die bekannte Art der Kommunikation zwischen zwei an verschiedenen Orten befindliche Personen und gleichzeitig auch die üblicherweise eingehaltene Verschwiegenheit über den Inhalt der Mitteilung. Was aber ermöglicht der offene Brief? Über die Veröffentlichung kann weiterhin in einer personifizierten Weise auf den Inhalt aufmerksam gemacht werden, vor allem wenn dieser Inhalt für das öffentliche Interesse relevant ist. Er begünstigt eine direkte Kommunikation, wie sie zwischen Sender und Empfänger funktioniert und dehnt diese auf einen größeren Kreis von Rezipienten aus: „The open letters, both embodying and practicing Broodthaers conception of language as active exchange and direct communication between subjects, attest to this form their very line of salutation.“¹³³ Broodthaers adressiert seinen offenen Brief an *Chers amis*, an die lieben Freunde und setzt zwischen die/den AusstellungsbesucherIn und sich eine freundschaftliche Beziehung voraus. Diese vorgegebene persönliche Bindung an die/den jeweilige/n LeserIn, scheint jedoch im gleichen Augenblick noch mehr zu sagen. Die in der Grußformel angesprochenen AusstellungsbesucherInnen tragen mit ihrem Habitus der interessierten Connaisseurs' ebenso zur Struktur der Institution Kunst bei,

¹³² Ausst. Kat., Galerie Nationale de Jeu de Paume 1991, S. 152.

¹³³ Buchloh 1987, S. 96.

wie es das Museum oder die Galerie als Orte der Vermittlung tun. Mit diesem Sprechakt in Form eines offenen Briefes stellt der Künstler ein persönliches Verhältnis zu dem Kunstpublikum her. Doch gleichzeitig löst sich das Gesagte von der Person des Sprechers und verhält im Ausstellungsraum.

„Bei den Briefen handelt es sich um sprachliche Interventionen, die die Vorstellung einer verbalen Kontrollierbarkeit der Kunst desavouieren, indem sie das Medium einer Stimme repräsentieren, die sich im Augenblick ihres schriftlichen Niederschlags von ihrem Sprecher trennt und ungebunden, ohne die Festlegung auf eine Botschaft den Diskurs durchquert, um ihn an seinen Begrenzungen zu öffnen.“¹³⁴

Somit reflektiert und kritisiert Broodthaers die diskursiven Praktiken der Kunst.

Broodthaers Werke entwickeln ihre volle Aussagekraft mit der Wahrnehmung aller textbezogenen Überlegungen. Die Schriftstücke bürokratisieren das Ästhetische, im gleichen Zug hinterfragen sie jedoch diese Bürokratisierung. Sie decken nicht nur die Strukturen der Kunstinstitution auf, sondern auch die Funktion der Broodthaers'schen Texte in ihrer Funktion als Aufdeckungsmechanismen.

Die Ausstellung in der Galerie MTL zeigt deutlich, dass Broodthaers letztlich die Strukturen des eigenen Schaffens in Erscheinung treten lässt. Indem er auf die Schritte bis zur Realisierung einzelner Kunstwerke verweist, wird ersichtlich, dass auch die persönliche Geschichte ähnlich den Makrostrukturen des Gesellschaftlichen funktioniert. Sein Werk entspringt einem Geflecht aus historischen, politischen und kulturellen Bezügen. Da er seine Ideensammlung nicht didaktisch aufbereitet, sie nicht etwa chronologisch ordnet, sondern in vier Teile - je einem Buchstaben zugeteilt - präsentiert, ermöglicht er es, die ungleichförmige Entwicklung seines Schaffens nachzuvollziehen.

Nachträglich werden Einblicke in die Entstehungsphasen einzelner Arbeiten gegeben. Besonders ausführlich passiert das im Falle der Edition *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Von den 19 Blättern des Teiles A sind die ersten fünf Vorarbeiten dieses Werks. Rückblickend eröffnen sie neue Bezüge zu der Konzeption der *Exposition littéraire* (Abb.13).¹³⁵

Der Hauptteil des Platzes auf den ersten zwei Blättern nimmt die Wiedergabe der Verse des Gedichts von Mallarmé ein, wie sie später, auf einer Seite zusammengefasst in der

¹³⁴ Borgemeister 2003, S. 205.

¹³⁵ Ihre Auflistung im Katalog lautet:

1. a) „Un coup de dés jamais ...“ t.d, rat. et gr. 27 x21 cm
- b) „Rendu et lavée ...“ t. d., rat. 27 x21 cm
- c) „Un coup de dés ...“ manu. illustré 27 x21 cm
- d) „Négation profonde de l'esprit philosophique“
manu. illustré 27 x21 cm
- e) „D'un compte tota total en formation“ texte dact. et manu, rat.

Edition des *Coup de dés* erscheinen wird. Das fünfte Blatt trägt neben den letzten Verse des Gedichts von Mallarmé auch folgenden handschriftlichen Text:

„Il a été tiré de cette image du poème de Mallarmé UN COUP DE DES JAMAIS N’ABOLIRA LE HASARD le 25 novembre 1969, à Anvers, 10 exemplaires sur aluminium anodisé numérotés de I à X, et 90 exemplaires sur papier mécanographique transparent, numérotés de 1 à 90. Le tout constituant une édition originale copiée sur l’édition du texte du Poème de 1914.“¹³⁶

Bei dieser Passage handelt es sich um einen Nachtrag zu den etwas älteren Notizen. Der Hinweis auf das Datum, an dem die Edition des *Coup de dés* gedruckt wurde, verrät es. Eine bekannte Broodthaers’sche Bruchstelle, mit der er aufzeigt, dass sein persönliches Archiv ein Veränderliches ist, das unentwegt erweitert wird. In ihm wird zensuriert, ausgebessert, hervorgehoben. Da die Notizen dieser fünf Blätter teilweise abrupt abbrechen, ist auch ersichtlich, dass nur eine Auswahl ausgestellt worden ist, dass der Künstler zwar seine Arbeit offenlegt, aber sich gleichzeitig seiner Rolle als Kurator entsinnt, der nicht alles auf einmal ausstellen will.

8. RAUM BEI MALLARMÉ UND BROODTHAERS

Die schon erwähnten Blätter zum *Coup de dés* aus der MTL Ausstellung geben vor allem Aufschluss über die Veränderlichkeit des persönlichen Archivs und den fragmentarischen Charakter der Ausstellung, in der nur ein Teil der Sammlung gezeigt wird.

Die beiden zwei noch nicht erwähnten Blätter sind handschriftliche Notizen. Nur wenige Zeilen verraten etwas, was der Zusammenhang der Ausstellung ausgespart hat.¹³⁷ Interessant ist vor allem die Hervorhebung zweier Aspekte.

Auf dem vierten Blatt schreibt Broodthaers, *Un coup de dés* würde zu einem neuen Kunsttraktat werden, da „celui de Léonarde de Vinci a perdu de son importance car il

¹³⁶ Broodthaers auf dem fünften Blatt, zit. n. Transkription von Roger, Roger 2010, S. 1022f.

¹³⁷ Blatt Drei skizziert am obersten Rand die einzelnen Seiten des Gedichtbandes Mallarmés. Darunter schrieb Broodthaers, dass er als Verleger fungiert und dass es sich um eine unlimitierte Auflage handeln würde. Die Ausstellung war vorerst als audiovisuelles Ensemble gedacht: „projections dias. Système de lecture. [...] son; hauteur et durée en fonction du volume de la typographie ‚musique essentielle (compréhensible)“ Broodthaers auf dem dritten Blatt, zit. n. Transkription von Roger, Roger 2010, S. 1022. Verwirklicht wurde nur eine akustische Komponente, die Tonbandaufnahme mit den verschiedenen Vortragsweisen des Gedichts, die aber nach der Vernissage entfernt wurde. Die Verbindung zwischen Musik und lautlichen Eigenschaften der Sprache - Melodie, Rhythmus und Komposition - waren auch Mallarmé sehr wichtig.

accordait aux Arts Plastiques une place trop grande.“¹³⁸ Broodthaers geht darauf ein, dass die Dimension des Plastischen, wie sie von Leonardo vertreten wurde, überwunden werden muss. Leonardo wollte „die Stelle des Schöpfungsgottes einnehmen und wenn nicht Natur als Ganzes, dann doch die einzelnen Gegenstände in ihrer ‚Existenz‘ aufzeigen.“¹³⁹ Diese auf Mimesis ausgerichtete Auffassung von Kunst als etwas, was das Reale und folglich festhalten kann, soll nun ersetzt werden von dem neuen Traktat, das dem *Coup de dés* eingeschrieben ist.

Broodthaers fragt weiter: „Y a-t-il négociation ou montage entre/ le mot et l’image? entre l’idée et son/ théâtre M.“¹⁴⁰ Welche ist die Beziehung zwischen Wort und Bild, zwischen Idee und ihrem Ausdruck, ist es Verhandlung oder Zusammenstellung? Das Syntagma mit welchem Broodthaers den Ausdruck der Idee als Theater bezeichnet, eröffnet eine Assoziationskette. Wenn das Wort Theater ernstgenommen wird, dann äußert sich bei ihm die Idee in Form eines interaktiven Gefüges, in dem Sprache und Raum ebenso wichtig sind wie Nachahmung und Handlung.

Auf dem dritten Blatt ist zu lesen, Mallarmé sei die Quelle der zeitgenössischen Kunst, er habe den modernen Raum erfunden.¹⁴¹ Etwas weiter unten schreibt Broodthaers, die Gedanken Mallarmés würden zwei Stimmen vereinen: den Raum und das Bild.

In diesem Zusammenhang ist es notwendig erneut auf den offenen Brief zurückzugreifen. Dort ist zu lesen:

„Pourquoi?

Sans doute, Magritte rencontré, il y a longtemps, m’invita à méditer ce poème. Donc, j’oubliai, je méditais, ... aujourd’hui, je fais cette Image. Je dis Adieu. Longue période vécue. Adieu à tous, hommes de lettres décédés. Artistes morts.

Nouveau! Nouveau? Peut-être. Excepté. Une Constellation.“¹⁴²

Broodthaers setzt mit der letzten Zeile einen intertextuellen Bezug zu Mallarmé. Fügt man die Großbuchstaben von den letzten beiden Doppelseiten von Mallarmés *Coup de dés* zu einem Satz, ergibt sich „RIEN N’AURA EU LIEU QUE LE LIEU EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION“¹⁴³. „Bei Broodthaers wird daraus [...] Nouveau! Nouveau? Peut-être. Excepté. Une constellation.“¹⁴⁴ Eine Übersetzung von Mallarmés Versen lautet: „NICHTS WIRD SICH VERWIRKLICHT HABEN ALS

¹³⁸ Broodthaers auf dem dritten Blatt, zit. n. Transkription von Roger, Roger 2010, S. 1023.

¹³⁹ Prange 2001, S.65.

¹⁴⁰ Broodthaers auf dem vierten Blatt, zit. n. Transkription von Roger, Roger 2010, S. 1024.

¹⁴¹ Broodthaers zit. n. Transkription von Roger, Roger 2010, S. 1022f.

¹⁴² Transkription nach der Abbildung des Briefes, in: Leen 2010, S. 22.

¹⁴³ Mallarmé 2011, S 242-245.

¹⁴⁴ Marckert 2008, S 43.

DIE WIRKLICHKEIT VIELLEICHT EINE KONSTELLATION“¹⁴⁵ Doch auch wenn *avoir lieu* mit der Bedeutung von *sich verwirklichen* übersetzt werden kann, so schwingt im französischen Ausdruck, über das Wort *lieu*, was die Übersetzung mit dem Verb *stattfinden* noch im Stande ist anzudeuten, nämlich die Bedeutung als *Stätte/Ort*. Nichts wird einen Ort haben als der Ort. Nichts wird einen Raum haben als der Raum, außer vielleicht eine Konstellation. Broodthaers lässt das Wort *lieu* aus seinem intertextuellen Bezug wegfallen und stellt das Wort *Nouveau* an seiner statt, somit heißt Broodthaers Entlehnung: Neu! Neu? Vielleicht. Ausgeschlossen. Eine Konstellation.

Für sein Gedicht muss Mallarmé einen neuen Raum erschaffen. Einen Raum, in dem sich das Theaterstück seiner Worte entfalten kann. Er benötigt

„die Erschaffung eines leerstehenden Raums [...] worin, da kein Einzelding seine Unendlichkeit durchbricht, alles gleichsam in seiner Nichtigkeit präsent ist, *ein Ort, in dem nichts anderes stattfindet als der Ort*.“¹⁴⁶

Mit diesem Gedanken zu Broodthaers übergehend verschwindet die Idee vom Ort/Raum auch dann nicht, wenn das dafür stehende Wort durch *Nouveau* ersetzt wurde. Was hat es also mit dem Raum auf sich? Die Schriftstücke der Ausstellung in der MTL Galerie verraten, dass ihm schon in der Konzeption der *Exposition littéraire* eine große Bedeutung beigemessen wurde.

8.1. BROODTHAERS UND DIE REAKTIVIERUNG DER FLÄCHE

In einer assoziativ-suggestiven Argumentationsweise versucht Jacques Rancière mit syntagmatischen Entlehnungen aus Mallarmés Poesie festzumachen, was dessen Poetik erreichen möchte.¹⁴⁷

Rancière beschreibt Mallarmés Dichtung als das Beispiel einer Moderne, die er jener, welche die Reinheit der Gattungen in ihren Mittelpunkt stellt, entgegensetzt. Es ist dies eine Moderne, die keinesfalls versucht die unterschiedlichen Medien klar voneinander zu scheiden, sondern eine in der „die Materialitäten selber begannen ohne Vermittlung aufeinander zu fallen.“¹⁴⁸ Somit entdeckt Rancière bei Mallarmé Bestrebungen die Fläche der Papierseite zu aktivieren, sie nicht nur zum Raum werden zu lassen, der den Zeichen Gelegenheit gibt zu Formen zu werden, sondern auch den Formen Gelegenheit

¹⁴⁵ Mallarmé 2011, S. 262-265.

¹⁴⁶ Blanchot 1962, S. 88.

¹⁴⁷ Rancière 2008.

¹⁴⁸ Rancière 2008, S. 28.

gibt, mit den Taten ident zu sein.¹⁴⁹ Innerhalb des *Coup de dés* ist es das Bild der Konstellation, mit dem Mallarmé versucht, eben dieses Grundanliegen zu erreichen. Wenn Rancière neben den Zeichen/Worten und den Formen/Objekten, auch von Taten spricht, so bezieht er sich auf die Gedanken Mallarmés rund um die ihn einschließende Gesellschaft. „Das Leben der Gemeinschaft gehorcht für Mallarmé einem doppelten Gesetz, der Ökonomie und der Ästhetik.“¹⁵⁰ Rancière führt aus, dass im Falle des französischen Dichters der „horizontale Raum des handelsmäßigen, kommunikativen und demokratischen Austausches“¹⁵¹ von einem vertikalen ergänzt wird, einem Raum, der Zugang zu einer höheren Sphäre hat, einem Raum der Essenz, einem Raum der als „kollektiver Himmel“¹⁵² wirken kann. Dieser kollektive Himmel schreibt sich einerseits dort ein, wo Gottes Tod dafür Platz geschaffen hat, andererseits dort, wo Mallarmé dem Warenwert des Kapitalismus, das „Gold des Gedichtes“¹⁵³ entgegengesetzt hat. Mallarmé hat demnach versucht mit seiner Poetik aus der Fläche der Wörter, einen Raum zu aktivieren, der im Stande sei, die Gemeinschaft emanzipatorisch zu initiieren, sie in der Lektüre des Gedichts frei werden zu lassen von der Eingefasstheit in die Warenwelt, in der ihre Taten zu Tauschwerten werden. Um dies zu erreichen benötigt das Gedicht einen radikalen Aufbau, etwas, das mit der Linearität des Ökonomischen bricht und ein Gegenmodell entwirft.

„Damit ein Gedicht eine andere Ökonomie begründen kann, ist es also notwendig, dass ein exemplarisches Gedicht die absolute Differenz gegenüber allem Ähnlichen heraufbeschwört und im Raum die einzige Zahl, die keine andere sein kann, fixiert. Doch der Beweis ergibt sich immer nur, indem er sich sogleich widerlegt. Die einmalige Zahl ist immer eine Zusammenballung des Zufalls.“

Rancière nennt dies „die Politik der ästhetischen Revolution“ und lässt erkennen, dass dieser neue Raum gleichzeitig in einer bestimmten Abhängigkeit zum Leben steht:

„Dass die Wörter zu Formen und dass die Formen zu Taten werden, heißt auch, dass das Leben nicht mehr von seinem Bild getrennt wird, dass das materielle Leben weder von einer künstlerischen Idealität, noch von einer politischen Idealität getrennt wird.“¹⁵⁴

Das Gedicht wird aus seinem Streben nach einer anderen Ordnung in eine instabile Position versetzt. Dem „poetischen Gold“ droht die Ununterscheidbarkeit mit der Münze des alltäglichen Austausches.

¹⁴⁹ Rancière 2008, S. 29ff.

¹⁵⁰ Rancière 2008, S. 30.

¹⁵¹ Rancière 2008, S. 30.

¹⁵² Rancière 2008, S. 31.

¹⁵³ Rancière 2008, S. 30.

¹⁵⁴ Rancière 2008, S. 31.

„Dort wo die Kunst [...] sich selbst beweisen muss, kann sie dies nur tun, indem sie sich mit einer anderen Form von Nicht-Kunst identifiziert. So wird das Gedicht bei Mallarmé zum räumlichen Umriss und Gegenstand der Welt.“¹⁵⁵

Mit diesem Übergang scheint die Poesie aber mit jedem beliebigem Ding verwechselbar zu sein.

In die Nachfolge Mallarmés setzt Rancière die „symbolistische, simultaneistische, futuristische oder dadaistische“¹⁵⁶ Kunst und betont, dass deren Weiterführung der dreigliedrigen Struktur – Zeichen, Formen und Taten – zur Einförmigkeit zerfällt. Die Vorherrschaft der Formen setzt ein, die die Modernen mit den Alten Meistern verbindet: „Die Fläche von Rodtschenko, Apollinaire oder Schwitters sind zu den Flächen geworden, die Clement Greenberg als Wächter der Autonomie der Kunst feiert.“¹⁵⁷

Laut Rancière ist dies der Punkt an dem Broodthaers auf radikaler Weise ansetzt. Der belgische Künstler strebt die Reaktivierung der Fläche an. Dies erfolgt über eine Infragestellung der vormals angenommenen Zusammenführbarkeit von Zeichen, Formen und Taten. Ein zentraler Punkt in Rancières Überlegungen ist, dass die Bestrebungen eine neue Kunst zu erschaffen, zu ihrer Aufnahme in das kapitalistische Tauschwertesystem geführt hat.

„Sie [die Verschmelzung der Elemente] wollte eine Formel einer Kunst definieren, die mit der Schaffung einer neuen Welt gleichzusetzen war: die doppelte Mallarmé'sche Ökonomie oder die einfache Ökonomie der Schaffung der Formen des modernen Lebens nach dem simultaneistischen, konstruktivistischen oder futuristischen Vorbild. Dadurch hat sie die Formel für die zunehmende Gleichsetzung der Kunst mit der Warenwelt geliefert.“¹⁵⁸

Für Rancière besteht der Kern der Auseinandersetzung Broodthaers' mit Mallarmé darin, die in der Fläche geronnenen Elemente aufzubrechen und eine Trennung von Wort und Bild herbeizuführen. Das Ineinander wird zu einem Nebeneinander.

„Broodthaers' Fläche, auf der Wörter und Bilder kombiniert werden, ist insofern eine Fläche der Kunst, als sie ein Raum der Konfrontation ist.“¹⁵⁹ Broodthaers veranschaulicht in seinen Werken die Unvereinbarkeit von Wort und Bild, ihre grundsätzliche Andersartigkeit, die nicht länger verschwiegen werden kann, sondern wiederholt hervorgehoben werden muss.

„Was Broodthaers ablehnt, ist das metaphorische Vermögen, das der Verräumlichung von Wörtern zugeschrieben wird. Also die Idee der Fläche als ein allgemeines Sensorium, in dem die Gedanken

¹⁵⁵ Rancière 2008, S. 31.

¹⁵⁶ Rancière 2008, S. 32.

¹⁵⁷ Rancière 2008, S. 32.

¹⁵⁸ Rancière 2008, S. 32.

¹⁵⁹ Rancière 2008, S. 33.

zu Formen oder die Gegenstände zu Zeichen würden. Das Homogenisierungsvermögen des Mediums.“¹⁶⁰

Rancière schreibt Broodthaers zu, erkannt zu haben, dass jene Aktivierung der Fläche hin zu einem „allgemeinen Sensorium“, die Verschiebung der Dinge in Zeichen, schon längst stattgefunden hat, in „der Umwandlung von Tauschzeichen in Dinge.“¹⁶¹ Dieses Erkenntnis zwingt Broodthaers, nach Rancière, nicht eine Auflösung der Poetik Mallarmés herbeizuführen, sondern in gewisser Weise daran anzuschließen. Der Belgier startet von jenem Punkt, in dem das Gedicht seines Vorgängers an den Alltagsgegenstand derart nah herangetreten war, dass es kaum mehr von ihm zu unterscheiden war. Von dort kann Broodthaers auf das ökonomische System verweisen, das sein Werk ebenso einschließt, wie jedes beliebige industriell gefertigte Handelsobjekt. Es ist eine Bewegung des Ineinanderfallens verschiedener Kategorien – Zeichen, Formen, Taten –, die zu der Ununterscheidbarkeit von Kunst und Ware führt. Da diese Gleichsetzung unvermeidbar ist, besteht Broodthaers Strategie darin, „die ästhetische Banalisierung zu durchkreuzen“¹⁶², die Grenzstellen der Übergänge, des einen ins andere zu akzentuieren.

„Broodthaers will gleichzeitig das Primat der Mallarmé’schen Poetik (die der Ideen-Wörter) und die Reinheit der Demonstration aufrechterhalten. Er siedelt sich daher oberhalb davon an, also an dem Punkt, an dem eine räumliche Anordnung der Idee es ermöglicht, zu sehen, wie die Zeichen zu Bildern und Dingen werden.“¹⁶³

Das was sonst unreflektiert hingenommen wird, – die Bezeichnung des Objektes mit einem Wort, der Übergang des akustischen Phonems in die linguistischen Zeichen auf der Papierseite und somit die Bildwerdung des Wortes, aber auch die Umwandlung des Objektes in seinen Wert – wird bei Broodthaers, laut Rancière, auseinandergehalten. Hierfür benötigt er den Raum, in dem das Wort neben seinem Bild, das Objekt neben das bezeichnende Wort gestellt werden kann. „Kunst ist sehr wohl die Umsetzung einer Idee in den Raum – und nicht in eine Form.“¹⁶⁴

8.2. DAS ZERFALLENE KALLIGRAMM

René Magritte gehört zu den wichtigsten Vorbildern Broodthaers. Trotz kurzer persönlicher Bekannschaft nahmen sie eine Meister-Schüler-Beziehung auf. Die Kunst

¹⁶⁰ Rancière 2008, S. 35.

¹⁶¹ Rancière 2008, S. 35f.

¹⁶² Rancière 2008, S. 37.

¹⁶³ Rancière 2008, S. 37.

¹⁶⁴ Rancière 2008, S. 36.

des belgischen Surrealisten sollte für Broodthaers zu einer entscheidenden Inspirationsquelle werden. Vor allem die Arbeiten, die sich mit der Beziehung zwischen Objekt, Sprache und Bild befassen, sind für die *Exposition autour de Mallarmé* relevant.

Das Zusammenführen von Wörtern und Bildern findet bei Magritte in einem relativ kurzen Intervall, nämlich zwischen 1927 und 1931, statt. Diese Arbeiten entstehen zu einem Zeitpunkt, als die Sprachtheorien von Ferdinand de Saussure und Ludwig Wittgenstein intensiv diskutiert wurden. Man hat sich nicht nur eingehend mit den Relationen zwischen Objekt und Wort auseinandergesetzt, sondern die Konventionen der Sprachverwendung überhaupt systematisch überprüft.

Frederick Leen weist im Hinblick auf Magrittes Arbeiten darauf hin, dass dieser eine bis zu ihm noch wenig behandelte Facette des Problems anspricht:

„[...] in der traditionellen Sprachtheorie kommt man zu diesem Zeitpunkt nicht dazu, das Bild an der Problematik Wort-Objekt zu messen. Bei Saussure wird das Bild [...] als mentaler Gegenstand verwendet. Das gezeichnete Pferd in seinem Beispiel ist die Vorstellung des Dinges ‚Pferd‘, auf das equos verweist. Das war auch so im Sprachunterricht, bei dem Abbildungen von Gegenständen zu deren Benennung eingesetzt wurden.“¹⁶⁵

1929 kumuliert Magritte seine Überlegungen zu dieser Problematik in dem von Zeichnungen begleiteten Text *Les mots et les images*. Darin dekliniert er verschiedene Verhältnisse zwischen Wort und Bild durch. Diese werden durch die Einbeziehung seiner Gedanken zur Wirklichkeit und der Ebene der Vorstellung ergänzt. Er befreit das Bild aus der Rolle des Anschauungsobjektes und emanzipiert es in dem Sezierakt, den er auf seiner Leinwand vorführt. Das Bild ist nicht länger „willkürliches Vehikel im Dienst verabredungsmäßig gefüllter Inhalte“¹⁶⁶, es wird eigenständig. Nicht nur, dass dem Bild zugeschrieben wird, mit dem Wort gleichauf zu sein, gleichzeitig wird dem Wort zugeschrieben, auf der Leinwand, aber auch auf der Papierseite, gewisse Ähnlichkeiten mit dem Bild zu haben.

„Magritte stellt nun implizit den Logozentrismus der damals herrschenden Sprachtheorie in Frage. Denn in seinen Gemälden entkommt das geschriebene Wort nicht seiner ästhetischen Dimension. So verfügt Sprache nicht nur über ein Klangbild, sondern auch über eine visuelle Gestalt. Geschriebener Text funktioniert auch in seiner ästhetischen Beschaffenheit.“¹⁶⁷

Diese Demonstration von Parallelen und Unterschieden geschieht bei Magritte, indem er die gewöhnliche Wahrnehmung hinterfragt. Die Dinge, die auf seinen Gemälden abbildet werden, sind dem Alltag entnommen. *Der Schlüssel der Träume* (Abb. 15)

¹⁶⁵ Leen 1998, S. 32.

¹⁶⁶ Leen 1998, S. 31.

¹⁶⁷ Leen 1998, S. 33.

zeigt Ei, Damenschuh, Melone, Kerze, Glas und Hammer. Zu diesen treten ebenso vertraute Worte hinzu. Unter dem Ei liest man *L'Acacia*, die Akazie, unter der Kerze *le Plafond*, die Zimmerdecke. Diese Mischung schafft es die Betrachtenden zu irritieren.

„Magritte lehnt es ab, die Wirklichkeit des Bildes über die der Erfahrung triumphieren zu lassen. Nur so gelingt es ihm, den Betrachter in jene Ratlosigkeit zu stürzen, wie sie die Auswegslosigkeit seiner Bilder erzeugt. Es geht ihm weder um die Stimmigkeit des Inhalts noch der Form.“¹⁶⁸

Magrittes Arbeiten wehren eindeutige Bezüge zwischen Wort und Bild ab und ermöglichen dadurch ein Hinaustreten aus dem Rahmen der Parallelitäten zwischen Objekt, der Vorstellung davon, dem Wort und dem Bild. Logische Zusammenhänge werden unterwandert und die Möglichkeit die vier Ebenen auf einen Nenner zu bringen als nicht realisierbar dargestellt.

Michel Foucault bespricht in seinem Text *Dies ist keine Peife* zwei Zeichnungen Magrittes und die darin enthaltenen Verschränkungen der abgebildeten Elemente zueinander und zur Realwelt. Im Gegensatz zu Beispielen wie *Der Schlüssel der Träume* wird die Diskrepanz zwischen Abbild und Wort in den beiden Zeichnungen weiter vergrößert. Das Wort wird zu einem Satz erweitert, *Ceci n'est pas une pipe*, der, während er das abgebildete Objekt direkt benennt, *pipe*, sich gleichzeitig aus der Negation, *n'est pas*, nicht affirmativ zu ihm verhält (Abb. 16). Foucault bezeichnet dieses gemeinsame Auftreten von Bild und Satz als „ein von Magritte insgeheim geschaffenes Kaligramm, das dann mit Bedacht wieder aufgelöst worden ist.“¹⁶⁹ Das Kaligramm hat die Eigenart, das von den Worten bezeichnete zugleich, durch die Anordnung der Worte oder Buchstaben auf der Papierseite, in schematischer Form abzubilden. Es ist somit eine doppelte Bezeichnung, oder wie es Foucault ausdrückt, eine Tautologie.¹⁷⁰

„So möchte das Kaligramm die ältesten Gegensätze unserer alphabetischen Zivilisation überspielen: zeigen und nennen; abbilden und sagen; reproduzieren und artikulieren; nachahmen und bezeichnen, schauen und lesen.“¹⁷¹

Laut Foucault trennt Magritte die kalligrafische Verstrickung von Wort und Bild auf, indem er das Bild in den Himmel aufsteigen lässt, wo es in sein ursprüngliches Schweigen einkehrt und den Text nach unten rückt, „wo er dem Bild dient, es benennt, erklärt.“¹⁷² Diese räumliche Verteilung ist verwandt mit Mallarmés Gedanken vom kosmischen Bild der Gestirne, das weiß auf schwarz am Himmel leuchtet, und der

¹⁶⁸ Konersmann 1991, S. 29.

¹⁶⁹ Foucault 2001, S. 11.

¹⁷⁰ Foucault 2001, S. 13.

¹⁷¹ Foucault 2001, S. 13.

¹⁷² Foucault 2001, S. 15.

Schrift, die schwarz auf weiß folgenden Zeichen der Buchseite. Dennoch gibt es eine Unterscheidung: dort wo Mallarmé den Versuch setzt, die Konstellation in sein Gedicht einzuschließen, verfährt Magritte gegenteilig. Die Worte auf dem Bild Magrittes sind nicht Text auf der Buchseite, sondern „Wörter, die Wörter zeichnen [...] Text als Bild.“¹⁷³ Somit verraten die aufgespaltenen Elemente immer noch ihre Herkunft aus dem Kaligramm, also ihre vergangene Einheit, wenn der Text als Bild und in Analogie, das Bild als Text lesbar bleibt. Ihre Präsenz auf einer gemeinsamen Fläche eint sie in der Trennung von einander. Ihre zeichenhafte Erscheinung, die sich in zwei Richtungen entfalten lässt – Zeichen als Wort/ Zeichen als Bild – ist Index der ehemaligen Verschmelzung im Ideogramm.

Es tritt aber eine weitere Ebene hinzu. Mallarmé bezeichnet die Weiße der Seite als konstitutiv für die Entstehung des Gedichtraums. Foucault spricht von dem Streifen zwischen Abbild der Pfeife und Text als Lücke, als Abgrund, der den gemeinsamen Ort der Elemente zum Verschwinden bringt:

„Vielleicht ist es noch zu viel gesagt, wenn man von einer Leere oder einer Lücke spricht: es ist eher das Fehlen eines Raumes, ein Verschwinden des gemeinsamen Ortes zwischen den Zeichen der Schrift und den Linien des Bildes.“¹⁷⁴

Es ist also ein unentwegtes Schwingen zwischen Bejahung von substantiellen Beziehungen der Elemente zueinander und dem Verneinen derselben festzustellen. Der Referent für Bild und Wort, die reale Pfeife, wird dabei aus diesem Geflecht nicht ausgelassen. Alle Signifikanten verraten, dass sie nicht das Signifikat sind, es niemals sein können. Das Bild der Pfeife ist keine Pfeife. Der Satz, der sich auf die Pfeife bezieht, ist keine Pfeife. Das Zusammenspiel von abgebildeter Pfeife und Satz ist keine Pfeife.

In dem Kapitel *Sieben Siegel der Affirmation* geht Foucault auf die Schritte ein, die innerhalb der modernen Kunst, die Affirmation der Ähnlichkeit zwischen Abbild und real existierendem Referenten, wie sie der klassischen Kunst eigen war, aufheben. Er demonstriert es an der zweiten Zeichnung Magrittes (Abb. 17). Diese zeigt die schon bekannte Zusammenstellung der gezeichneten Pfeife und des Satzes, jedoch als Bild im Bild. Als Gemälde steht es auf einer Staffelei in einem Raum, während darüber eine große Pfeife schwebt. Foucault zählt die sieben in der Zeichnung vorkommenden Diskurse auf und öffnet dadurch die Siegel der Affirmation. Dort wo die Ähnlichkeit zwischen dem Referenten und seiner Repräsentation eine real gegebene Verbindung der

¹⁷³ Foucault 2001, S. 17.

¹⁷⁴ Foucault 2001, S. 25.

beiden Elemente annahm, tritt „Magrittes endlose[s] Spiel mit der gereinigten Gleichartigkeit, die niemals den Rahmen des Bildes überschreitet.“¹⁷⁵ Affirmiert wird somit das Trugbild, eine „Affirmation des Elementes im Netz des Gleichartigen.“¹⁷⁶

8.3. QUATRE PIPES ALPHABET

Marcel Broodthaers entscheidet sich nicht zufällig für die Verwendung der Pfeife auf den vier Schildern innerhalb seiner *Exposition*. Die Referenz auf Magritte benötigt er für seine Reflexionen zur Frage der Interaktion von Objekt, Wort und Bild.

„Ich wurde von einem bestimmten Bild Magrittes verfolgt, dem, wo die Worte Gestalt sind. Bei Magritte gibt es einen Widerspruch zwischen dem gemalten Wort und dem gemalten Objekt, eine Subversion des Zeichens der Sprache und der Malerei im Dienst einer Einengung der Bedeutung des Bildgegenstandes.“¹⁷⁷

Dieses Zitat verrät, dass Broodthaers die Überlegung Magrittes aus *Les mots et les images*, „auf einem Gemälde sind die Wörter von derselben Substanz wie Bilder“¹⁷⁸, aber auch die Unvereinbarkeit der beiden Elemente, wie es die subtile Auslegung Foucaults pointiert formuliert, erfasst hat und eine Fortführung der Analyse dieser Verhältnisse anstrebt:

„Magritte, mit ‚Ceci n’est pas une pipe‘, [...] er war doch immer zu sehr Magritte. Das heißt, er war nicht genug ‚Ceci n’est pas une pipe‘. Von dieser Pfeife aus habe ich das Abenteuer versucht.“¹⁷⁹

Worin besteht das Abenteuer der Schilder? Sie gehören zu der Gruppe der von Broodthaers mit dem Titel *Poèmes Industrielles* bezeichneten Werke. Es handelt sich dabei um Schilder, deren Herstellung, wie ihr Titel schon verrät, nur mehr wenig mit künstlerischen Fertigkeiten zu tun hat. Broodthaers bedient sich für ihre Produktion eines einfachen Gussverfahrens, wie es aus der Industrie bekannt ist. Dem Material kommt dabei eine wesentliche semantische Rolle zu:

„Ich glaubte, daß mich Plastik als Material von der Vergangenheit befreien würde, als es dieses Material noch nicht gab. Dieser Gedanke hat mir so gut gefallen, daß ich vergaß, daß dieses Material schon ‚veredelt‘ worden war dadurch, daß es in den Zierleisten und Gesimsen der Galerien und Museen unter der Signatur der Neuen Realisten und des amerikanischen Pop schon erschienen war. Was mich interessierte, war die Abweichung, die das Material der Repräsentation hinzufügt.“¹⁸⁰

¹⁷⁵ Foucault 2001, S. 35.

¹⁷⁶ Foucault 2001, S. 31.

¹⁷⁷ Broodthaers, *Dix mille francs de recompense*, zit. n. Dickhoff 1994, S. 119.

¹⁷⁸ Magritte 1995, S. 79.

¹⁷⁹ Broodthaers, „*Dix mille francs de récompense*“ zit. n. Dickhoff 1994, S. 123.

¹⁸⁰ Broodthaers, „*Dix mille francs de récompense*“ zit. n. Dickhoff 1994, S. 121.

Die Abweichung von der Broodthaers spricht wird durch die Beschaffenheit der Plastikschilder ermöglicht. Sie sind einerseits als Guss in der verlorenen Form ein „doppelsinniges Spiel des Vollen und des Leeren [...], das Broodthaers seit Beginn seiner bildnerischen Tätigkeit mit Muscheln, Eiern, der Schrift und zuletzt einem fiktiven Museum treibt.“¹⁸¹ Andererseits besteht das Bemerkenswerte an dem Resultat dieses Verfahrens darin, dass die Unterscheidung zwischen Untergrund und darauf erscheinenden Elementen, aufgehoben wird:

„The casting process not only allowed for a complete integration of typographic and formal elements in one continuous surface, but also destroyed the redeeming features of that negative white space that the traditional page format and the ground of the collage or montage still had to offer. Thus, erasure of language in these panels results as a ‚natural‘ consequence of their fabrication in a casting process where language appears literally blinded (blind-stamped), and where it acquires the status of the relief at the cost of readability.“¹⁸²

Benjamin Buchloh spricht von dem Auslöschen der Sprache in den Schildern selbst dann, wenn Worte weiterhin darauf erscheinen, weil es auch in seiner Auslegung Magrittes Worte sind, jene, die mit Bildern verwechselt werden können, weil sie die gleiche Substanz haben.

Die Schilder der Ausstellung aber zeigen keine Worte mehr. Sie sind schon zu Buchstaben zerfallen und haben sich in der gewohnten Ordnung des Alphabets aufgereiht. Wo Magritte in seiner Demonstration noch die *mots* heranzieht, haben innerhalb der *Exposition autour de Mallarmé* nur mehr die *lettres* und die sie trennenden Beistriche Bestand. Jeder Buchstabe ist dabei nur Abbild des Phonems und wird durch ein „nicht-lautliches Zeichen“¹⁸³ von seinen Nachbarn getrennt. Dort, wo der Buchstabe keinen Laut mehr hervorbringen kann, weil er in das Regime der Bilder übergegangen ist und er von einem schweigenden Beistrich begleitet wird, da kann er auch in den Pfeifenkopf rutschen, sich dem Liniengeflecht größtmöglich annähern, um mit ihm verwechselt werden.

„Wenn er [Broodthaers] Magritte soziologisiert, dann, um umgekehrt die ‚Soziologie‘ der Bilder auf die Form des Rebus zurückzuweisen. Diese setzt auf ein und dieselbe Fläche Wörter, Bilder und Dinge, um die Art und Weise zu erhellen, in der sie sich ineinander umwandeln. Dies wird kein Bild einer Suppendose oder eines Stars jemals machen. Dazu ist nämlich ein ‚Bild‘ nötig, das nicht ein Duplikat irgendeines Gegenstandes auf der Welt, sondern vielmehr die Umsetzung einer Idee ist.“¹⁸⁴

Selbst wenn Rancière hier das Bild des Gedichts Mallarmés meint, das in der Edition realisiert worden ist, so wird an seinen Worten klar, dass Broodthaers all dies ebenso in

¹⁸¹ Borgemeister 2003, S. 193.

¹⁸² Buchloh 1987, S. 88.

¹⁸³ Borgemeister 2003, S. 209.

¹⁸⁴ Rancière 2008, S. 37.

die *pipes alphabets* einfließen lässt, sodass sich die Schilder als pars pro toto seiner Demonstration lesen lassen.

8.4. ZWEI AUSGANGSPUNKTE FÜR DIE AUSSTELLUNG

Wie gelangt Broodthaers zu dem Punkt, in dem er ein Bild erschafft, das sich als Umsetzung einer Idee verstehen lässt? An dieser Stelle muss ein Schritt zurück gemacht werden. Die Konzeption von Broodthaers' Ausstellung lässt sich als Ensemble erst dann erfassen, wenn hervorgehoben wird, wie er sich in Bezug auf die beiden Vorbilder Mallarmé und Magritte innerhalb der *Exposition littéraire* positioniert.

8.4.1. MAGRITTE UND DAS MYSTERIUM

In der Besprechung des *Zerfallenen Kaligramms*, die Foucault vornimmt, ist eine Facette des Œuvres Magrittes ausgespart geblieben. Dort wo Foucault annimmt, Magritte würde über das Auseinanderbrechen von Bild und Wort entscheidend zum Zerfall der Repräsentation beitragen, wurde ein Anliegen von Magrittes Malerei nicht erwähnt.¹⁸⁵

„Sie [die Kunst] erweckt das Mysterium, ohne daß die Welt nicht existieren würde, ein Mysterium, das nicht mit einer Art Problem, wie schwierig es auch sei, verwechselt werden darf. Ich achte darauf, nur Bilder zu malen, die das Mysterium der Welt erwecken.“¹⁸⁶

Wiederholt spricht Magritte sein Bedürfnis aus, das Mysterium der Welt in seiner Malerei festzuhalten. Dieses Streben macht das Zentrum seiner künstlerischen Tätigkeit aus. Er möchte die Existenz des Mysteriums in seinen Bildern wieder wachrufen, weil die unmittelbaren Eindrücke der sichtbare Welt es zu verschleiern wissen. Nicht die sichtbaren Phänomene der Welt sind als Wirklichkeit zu denken, sondern das hinter ihnen Verborgene. Was Magritte folglich von sich selbst fordert ist „ein denkendes Sehen oder sehendes Denken“¹⁸⁷, das die Oberfläche des Sichtbaren durchbricht und so zu der Essenz dahinter dringt.

„Grundlage dieser Vorstellung von der ideellen Berufung der Malerei ist [...] die platonische Philosophie, die stets dem Unsichtbaren, Wesenhaften die Priorität zugestanden hat gegenüber dem Empirischen, Sichtbaren.“¹⁸⁸

¹⁸⁵ Prange 2001.

¹⁸⁶ Magritte, zit. n. Ollinger-Zinque 1998, S.16.

¹⁸⁷ Prange 2001, S. 44.

¹⁸⁸ Prange 2001, S. 45.

Régine Prange geht in ihrem Text davon aus, dass Foucault Magritte zur Vorhut, die auszieht, um den Repräsentationsanspruch niederzureißen, zählt, obwohl dessen Auffassung von Malerei letztlich, gerade über den Begriff des Mysteriums, noch nicht die Idee des Wahren und Reproduizierungswürdigen abgelegt hatte. Prange führt aus, dass Foucault zu diesem Schluss gelangt, weil er die Unterscheidung zwischen Sprachraum und Bildraum, die sich weniger an der Zeichnung als an dem ausgeführten Gemälde (Abb.14) fassen lässt, nicht trifft. „Der Raum als Träger der anschaulichen und somit singulären Qualität des Bildes ist ja keineswegs verschwunden, wie Foucault behauptet. Bild und Schrift befinden sich in einem Raum.“¹⁸⁹ Die Wahrnehmung von Magrittes Zeichnungen, aber vor allem den ausgeführten Gemälden, kippt zwischen der Fläche der Schrift und dem Raum des Bildes hin und her, so Prange. Hätte Foucault den Bildraum in seiner Analyse mitreflektiert, vor allem in einer historischen Perspektive, hätte er erfasst, dass es Magritte nicht „um die Abwahl der Repräsentationsbehauptung zugunsten des mythischen Spiels der Zeichen, sondern im Gegenteil um die Kritik an der mythischen Konstitution des klassischen Tafelbildes“¹⁹⁰ geht.

Magritte hatte also nicht die Idee der Repräsentation an sich abgelegt. Er hatte sich lediglich des Repräsentationsanspruchs der Naturnachahmung entledigt, weil diese das Wesen der Dinge nicht erfassen kann. In der Weiterentwicklung des Bildraumes betont Magritte dessen „Korrespondenz zum natürlichen Wahrnehmungsraum einerseits, seine Affinität zum Zeichencharakter der Schrift andererseits.“¹⁹¹

Auch wenn laut Prange, Foucault in der Interpretation der beiden Zeichnungen von Magritte zu weit geht, weil er sowohl die Komponente des Mysteriums ausschließt, als auch in seiner eigenen Argumentation in Hinsicht eines Überschreitens des Repräsentationsanspruches, nicht gänzlich auf den Begriff der Wahrheit verzichten kann, bleiben die Schlüsse des französischen Philosophen für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit weiterhin relevant. Denn gerade in Foucaults scheinbar voreiliger Auslassung wird Magritte in der Ausstellung von Broodthaers relevant.

8.4.2. MALLARMÉ UND DER LITERARISCHE RAUM

Wenn weiter oben ausführlich auf die Gedanken Jacques Rancières eingegangen worden ist, dann, weil sie sich in die gleiche Richtung bewegen, wie die Ausführungen

¹⁸⁹ Prange 2001, S. 67.

¹⁹⁰ Prange 2001, S. 70.

¹⁹¹ Prange 2001, S. 84.

Foucaults, weil in beiden Positionen die Rede von einer Trennung von Objekt-Bild-Wort beziehungsweise Zeichen-Formen-Taten ist. Es geschah aber auch, weil Rancière die Verbindung zwischen dem Raum von Mallarmé und jenem von Broodthaers herstellt.

An dieser Stelle sei jedoch gesagt, dass Rancières Ausführungen im Rahmen dieser Arbeit nicht völlig zugestimmt werden kann. Rancière hat ausreichende Gründe aufzuzeigen, dass die Fläche der Kunst bei Broodthaers zu einer Fläche des Aufdeckens und Hinterfragens wird. Dort, wo Mallarmé gehofft hatte, im Absoluten einen befreienden Ausdruck zu finden, ersieht Broodthaers die Unentrinnbarkeit aus gesellschaftlichen Strukturen. Es ist Rancière somit Recht zu geben, wenn er in Bezug auf Broodthaers davon spricht, dass dieser die Elemente voneinander scheidet. Dennoch kann bezweifelt werden, ob er es in kategorischer Weise tut. Vielmehr scheint Broodthaers verschiedene Kombinationsmöglichkeiten von Objekt-Wort-Bild durch zu exerzieren, als strikt die Trennung dieser Elemente zu postulieren. Auch scheint es, als würde Broodthaers die Zusammenführung von Objekt-Wort-Bild eher von Magritte ausgehend und die Verbindung Wort-Raum von Mallarmé ausgehend besprechen.

An dieser Anmerkung schließt eine Zweite an. Rancière hat auch Recht damit, zu zeigen, dass Broodthaers den Übergang des Objekts in den Tauschwert reflektiert. Ob er für die Warenförmigkeit der Kunst gerade das Mallarmé'sche Gedicht als Ausgangspunkt nimmt, ist aber bestreitbar, denn Broodthaers eigenes Jahrhundert bietet dafür geeignetere Beispiele. Mallarmé wird nicht aus seinem Scheitern zum Vorbild für Broodthaers. Es ist nicht Rancières Mallarmé, den er heranzieht, jener, der unwillkürlich zur Banalisierung des Ästhetischen führt, wenn er einen Raum des Austausches erschafft, der sich nicht von jenem der Marktwirtschaft trennen lässt.

Broodthaers zieht Mallarmé heran, weil dieser seinen Worten einen Raum zugesteht, weil er, als er die Worte von der Realwelt entfernt hatte, erfasste, das was in dieser Situation weiterhin Bestand hat, die Materialität der Worte auf der Buchseite und der Raum, der sich um diese herum entfaltet ist.

„*Un coup de dés* ist aus einem Verständnis des literarischen Raumes hervorgegangen, eines so beschaffenen Raums, daß sich in ihm durch neue Bewegungsrelationen neue Relationen des Verstehens anbahnen können. [...] Und zwar handelt es sich um die Tatsache, daß die Sprache ein System unendlich komplexer räumlicher Beziehungen ist, das wir so wenig mit Hilfe des gewöhnlichen geometrischen Raumes wie mit der Räumlichkeit des praktischen Lebens in seiner Ursprungshaftigkeit auffassen können.“¹⁹²

Es ist dieses Geflecht von komplexen räumlichen Beziehungen, denen Broodthaers innerhalb seiner Ausstellung nachspürt.

¹⁹² Blanchot 1962, S. 318.

Der Raum der Sprache ist vielfältig, da Sprache gleichzeitig sie selbst und ein anderes ist. Sie ist Präsenz des Zeichen und Absenz des von ihr Benannten. Sie ist Idee und Materie, somit Vorstellungs- und Realraum. Sie ist Annäherung an die Welt und Distanz von ihr. Sprache ist Bewegung des Geistes und Stillstand des ausformulierten Gedankens.

Mallarmé deckt diese Vielseitigkeit der Sprache bewusst auf und stellt sie der Einförmigkeit gegenüber, die ihr der Alltag, über die Betonung der Rolle der Bedeutungsvermittlerin, zuteilt.

Un coup de dés schafft Raum um die Wörter. Deren Schweigen vergrößert die Stille der weißen Seite, indem es die Abkehr von der Welt betont. Doch diese Abkehr ist gleichzeitig eine Rückkehr in die Materialität. Die Zeichen werden zu Körpern und geraten wie Himmelskörper in Bewegung. Diese Bewegung entsteht aus dem Hinausfallen aus der Welt und dem Hineinfallen in die Form. Es ist eine „apparition-disparition du langage“¹⁹³, die aus dem Begehren entsteht, Schweigen und Vers zugleich zu sein. Das Schweigen, das scheinbar ermöglicht der Kontingenz der Welt zu entfliehen, ruft dennoch nur den Zufall auf den Plan. Mit dem Auftauchen des Zufalls ist deutlich, dass es nicht nur eine Entfaltungsmöglichkeit gibt. Es existiert nicht nur die Bewegung aus der Welt, der Zufall gebietet zumindest eine zweite Möglichkeit, damit das Spiel weitergehen kann. In dieser fortwährenden Bewegung deutet *Un coup de dés* den Zweifel seiner Existenz an. Abgesehen vom Ort/Raum wird nichts stattgefunden haben („RIEN N’AURA EU LIEU QUE LE LIEU EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION“¹⁹⁴).

„Un coup de dés ist nur insoweit, als es die äußerste und erlesene Unwahrscheinlichkeit seiner selbst ausdrückt, die Unwahrscheinlichkeit jener Konstellation, die, begünstigt von dem Vielleicht eines Ausnahmefalls, (ohne andere Rechtfertigung als die Leere des Himmels und die Auflösung des Abgrunds) sich auf ‚irgendeine vakante und überlegene Ebene‘ entwirft: Geburt eines unbekannten Raums, der aber der Raum des Werkes ist.“¹⁹⁵

In einem letzten Versuch, der dem Vielleicht folgt, bricht der *Coup de dés* aus der Seite des Buches aus und verschafft sich Raum und Dauer über den Verweis auf die Konstellation. Die materielle Form des Ortes der Buchseite, der ein Zusammentreffen von Schrift und umgebender Stille ermöglicht, wird erweitert. Die Möglichkeit eines Werdens des Gedichts, sowie dessen Verbleib, scheinen nur in den Höhen des Himmels

¹⁹³ Roger 2010, S. 437.

¹⁹⁴ Mallarmé 2011, S. 242-245.

¹⁹⁵ Blanchot 1962, S. 316.

möglich zu sein, und selbst da nur als Unwahrscheinlichkeit, als unbekannter Raum, der dennoch Raum des Gedichts ist.

In Bezug auf die Poetik Mallarmés wurde bisher darauf hingewiesen, dass dieser ein Streben, das Absolute zu erreichen, eingeschrieben ist. Dieses Streben verbindet Mallarmé ihn gewisser Weise mit Magrittes, der das Mysterium der Welt in seinen Bildern wachrufen will. Dennoch unterscheiden sich diese beiden Positionen wesentlich voneinander. Denn Mallarmés Essenz liegt nicht hinter den sichtbaren Dingen verborgen, sondern ist ein Produkt des lyrischen Werkes.

„Mallarmé verwirft die Substanzidee samt der Idee einer permanenten und wirklich faßbaren Wahrheit. Wenn er vom Essentiellen spricht – mag das nun das Ideal oder der Traum sein – hat es stets Bezug auf etwas, das nur in der anerkannten und zugestanden Irrealität der Fiktion seine Begründung hat.“¹⁹⁶

Es ist die Fiktion, in der die Essenz zu suchen ist. Die Skepsis Mallarmés gegenüber dem Wort und der Zweifel gegenüber dessen Anspruch, die Realität in das Medium der Sprache übersetzen zu können, sind die Faktoren aus denen seine Fiktion entsteht. Fiktion ist bei Mallarmé das, was nicht in der rohen Sprache des Alltages vermittelbar ist. Das Fiktionale bezieht sich hier auf eine Entkoppelung der Sprache von der Lebenswelt. Mallarmés Sprache verweist in eine Irrealität, sie ist suggestiv und assoziativ, gleichzeitig ist sie der einzige Ort an dem Essenz erahnbar wird.

In der *Exposition littéraire* entfernt sich Broodthaers sowohl von Magrittes Begriff des Mysteriums als auch von jenem der Essenz bei Mallarmé. Zwar ist bei ihm die Fiktion immer noch jene, der eine bestimmte Potenz innewohnt, dennoch ist es nicht die Essenz Mallarmés: „Mit Hilfe der Fiktion ist es möglich, die Realität zu erfassen und gleichzeitig das, was sie verbirgt.“¹⁹⁷

Broodthaers Verständnis von Fiktionalität ist ein anderes, als jenes Mallarmés. Die Fiktion bietet die Möglichkeiten, Arrangements von Bedeutungen zu erschaffen. Sie ist aber nicht in eine höhere Sphäre enthoben, in der die Verbindung zu den realen Dingen abgekoppelt worden ist. Fiktion ist bei Broodthaers Instrument der Nachahmung der Realität, eine Nachahmung, die sich selbst und die Realität zugleich als Konstrukt zu erkennen gibt. So kann Fiktion einem Verständnis von Realität nahe kommen. Die Realität verbirgt nicht die Ideen Platons, sondern die Funktionsweisen der Welt als solche. Die Fiktion schafft es, aus ihrem Aufbau heraus, der vom Realen entkoppelt ist, Reflexe auf die Welt zu werfen. Die Wahrheit ist bei Broodthaers nicht hinter der

¹⁹⁶ Blanchot 1962, S. 310.

¹⁹⁷ Broodthaers, „Museum für moderne Kunst – Abteilung die Adler“, 1973 zit. n. Mackert 2003, S. 32.

Aufdringlichkeit der Dinge verborgen. Sie ist den Dingen eingeschrieben, in Form des Netzes an Bezügen, das sie hervorbringt. Er stellt in seinen Kunstwerken eben diese Netze aus.

9. DIE AUSSTELLUNG EINE KONSTELLATION

Mallarmés Werk ist kein Versatzstück der Ausstellung, das leicht durch ein anderes ersetzt werden könnte, es ist aber auch kein Endpunkt. Broodthaers eignet sich *Un coup de dés* an und führt das Gedicht in seine Gegenwart über.

Innerhalb der *Exposition autour de Mallarmé* tut er dies, indem er auf das Bild der Konstellation zurückgreift. Er wandelt den Raum des *Coup de dés* ab. Die Unbestimmtheit der Konstellation, die bei Mallarmé spürbar ist, wird bei Broodthaers aufgehoben. Seine Welt ist eine irdische, weshalb er die Konstellation des Himmels zu sich herabholt, nicht aber ohne das räumliche Potential, das dem Gedicht innewohnt, für seine Auslegungen voll auszuschöpfen. In einer Weiterführung der Überlegungen Foucaults zu Magrittes Zeichnungen, ließe sich sagen, dass Broodthaers das Kalligramm der Konstellation Mallarmés gleich doppelt aufbricht.

Einerseits wird das Kalligramm der Konstellation gespalten, indem der Text des Gedichts in Broodthaers' Bearbeitung des *Coup de dés* hinausgeschoben wird, wodurch die zusammenfallende Ebene von Bild und Wort – wie auch Rancière ausführt – nicht länger erhalten bleibt.

Andererseits wird die Konstellation in den Raum gebreitet, wobei der Himmel zum dunklen Boden wird, auf dessen Fläche die ausgestellten Objekte platziert sind. Anstelle der Sterne leuchten in diesem Raum die Geflechtbeziehungen, aus denen die einzelnen Werke Broodthaers entstanden sind. Im Öffnen des Gedichtbandes Mallarmés arrangiert sich bei Broodthaers die Poesie im Raum.

ABC, von hier beginnt alles Schriftliche. Der Ausgangspunkt des Bildlichen ist die Pfeife. Der Buchstabenkörper und die Umrisszeichnung verraten ihre Verwandtschaft über den Zeichencharakter. Im *Coup de dés* sind die beiden Elemente getrennt, in den Plastikschildern sind sie vereint. Die Bewegung ist aber keine Einförmige. Im Bild des *Coup de dés* ist die Schrift noch präsent, obwohl abwesend. In den *quatre pipes alphabet* sind Buchstaben und Pfeifen von der gleichen Substanz und dennoch distinkt. Gesondert betrachtet, ist jedes Element für sich erfassbar, doch im Zusammentreffen

mit den anderen fällt Alles in Eines und stellt sich sogleich erneut gegen-, neben-miteinander auf. Hier wie da, ist der Zufall, dem nicht entronnen werden kann bestimmend. „Toute Pensée émet un Coup de Dés.“¹⁹⁸

Broodthaers entwickelt die künstlerischen Überlegungen seiner Vorbilder weiter. Er gibt dem Raum der Worte Mallarmés einen anderen Ausdruck, weil er ihn entleert zurücklässt, indem sein Schweigen, in der Ausdehnung der schwarzen Balken betont wird.

Wenn er den kosmischen Raum des Gedichtes in die Proportionen der Galerie eingrenzt, können die Objekte Magrittes die Fläche des Gemäldes verlassen und in den Raum treten, den sie mit ihrer materiell erfahrbaren Gestalt mitbestimmen. Die trägerlosen Hemden hängen an der Wand. Sie erinnern an Magrittes Alltagsgegenstände und sind doch auch Broodthaers Formen, aus Hülle und leerem Kern. Der Text steht nicht mehr wie bei Magritte unter, sondern auf ihnen. Sie werden selbst zu einer Oberfläche umfunktioniert. Die Schriftzeichen schreiben die Hemden sowohl in die Vergangenheit ein, jene des endenden 19. Jahrhunderts, als auch in die Gegenwart der marktwirtschaftlichen Tauschtätigkeit.

Der Schreiber ist seinerseits sowohl Individuum und doch auch, die aus spezifischen Umständen hervorgegangene Gestalt, die sich in einer Vielfalt von Rollen ausdrückt. Er besitzt noch eine Handschrift, sie aber trägt den Text eines Anderen auf. Er produziert keine authentischen Werke, sondern originale Kopien („éditions originales copiées“). Er stellt nicht nur das Werk aus, sondern auch die Konzeption desselben, indem er die vorbereitenden Notizen einem Publikum präsentiert.

Broodthaers' *Un coup de dés, Image*, ist Produkt seiner Zeit und Anklang der Vergangenheit. Es ist französische Hochkultur, die als Messlatte für das eigene belgische Werk fungiert. Selbst ausgelöscht ist das Gedicht noch stark genug, um seine Wirkung und Dominanz zu entfalten.

Nicht zuletzt ist die *Exposition littéraire autour de Mallarmé* Teil eines funktionierenden Kulturbetriebes, dessen Struktur die Präsentation dieser Arbeit erst ermöglicht. In diesem System, verlässt der Autor Broodthaers die Anonymität, die seinem literarischen Werk aneignete und tritt seinem Publikum entgegen. Der Raum der Ausstellung ist nicht nur umgewandelte Mallarmé'sche Konstellation sondern Schauplatz einer Eroberung.¹⁹⁹ Eroberung der BetrachterInnen einerseits und Eroberung

¹⁹⁸ Mallarmé 2011, S. 245.

¹⁹⁹ Broodthaers, „Dix milles francs de recompense“, zit. n. Dickhoff 1994, S. 125.

des Kampfschauplatzes der Kunst andererseits, indem er dezidiert die Grenzen zwischen seinem Werk und jenem der Zeitgenossen zieht.

Mallarmés Orphische Erklärung der Welt ist eine ehrfurchtsvolle Auseinandersetzung mit den Worten und der Tinte, die ihren Körper formt. Broodthaers' *Coup de dés* ist ein leichtfüßiges Spiel mit Beziehungsgeflechten, die sich anhand von Texten in den Raum ausbreiten lassen. Der MAÎTRE wagt den Wurf nicht, nur die Sterne tun es. Broodthaers hingegen hält die Würfel stets lose in der Hand. Sie werden häufig geworfen und fallen in das Alphabet seiner Texte und Objekte.

*Enfin,
Qu'est ce que la peinture?
Eh bien c'est la littérature –
Qu'est-ce que La Littérature alors?
Eh bien c'est la peinture.*²⁰⁰

²⁰⁰ Broodthaers, *Enfin*, Gedicht, Mitte der 1960er Jahre, zit. n. Dickhoff 1994, S. 20.

10. ANHANG

10.1. BIBLIOGRAPHIE

Arnar 2008

Anna Sigríður Arnar, Stéphane Mallarmé über das demokratische Potential der Zeitungen im Fin de Siècle, in: Ausst. Kat 2008, S. 14 - 25.

Barthes 1974

Roland Barthes, Die Lust am Text, Frankfurt am Main 1974.

Barthes 2006

Roland Barthes, Am Nullpunkt der Literatur, Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit, (1. Auflage), Frankfurt am Main 2006.

Blanchot 1949

Maurice Blanchot, La part du feu, Paris 1949.

Blanchot 1955

Maurice Blanchot, L'ESPACE LITTÉRAIRE, Paris 1955.

Blanchot 1962

Maurice Blanchot, Der Gesang der Sirenen, Essays zur modernen Literatur, München 1962.

Borgemeister 2003

Rainer Borgemeister, Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen, Bonn, Berlin 2003.

Buchloh 1987

Benjamin H. D. Buchloh, Open Letters, Industrial Poems, in: October, Vol. 42, Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs, Cambridge 1987, S. 67 - 100.

Calinescu 1970

Matei Calinescu, Conceptul modern de poezie, De la romantism la simbolism, Bukarest 1970.

Chevrier 2011

Jean-François Chevrier, 1967: Limits of the Object, in: Sonsoles Espinós u.a. (Hrsg.), From Revolt to Postmodernity (1962 - 1982), (Ausst. Kat., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2011), Madrid 2011, S. 77-93.

Craciun 2002

Gheorghe Craciun, Aisbergul poeziei moderne, Bukarest 2002.

Dickhoff 1994

Wilfried Dickhoff (Hrsg.), Marcel Broodthaers, Interviews & Dialoge 1946 - 1976, Köln 1994.

Folie 2008

Sabine Folie, Un coup de dés, Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, in: Sabine Folie (Hrsg.), UN COUP DE DÉS, Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, (Ausst. Kat., Generali Foundation, Wien 2008), Wien 2008, S. 52-63.

Folie 2003

Sabine Folie, Marcel Broodthaers – „Eine Kunst ohne Bedeutung“, in: Sabine Folie (Hrsg.), Marcel Broodthaers - politique poetique, (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, 2003), Wien 2003, S. 13 - 26.

Foucault 1976

Michel Foucault und Richard Howard, Ceci n'est pas une pipe, in: October, Vol. 1, Cambridge 1976, S. 6 - 21.

Foucault 2001,

Michel Foucault, Dies ist keine Pfeife, in: Regine Prange, Der Verrat der Bilder: Foucault über Magritte, Freiburg im Breisgau 2001, S. 7-39.

Friedrich 2006

Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, (Neuausgabe) Hamburg 2006.

Gilissen 2003.

Maria Gilissen und Susanne Lange, Marcel Broodthaers, Texte et Photos, Brüssel und Köln 2003.

Glasmeier 2008

Michael Glasmeier, Schriftaltäre und andere Sprachen im Raum, in: Dirck Linck (Hrsg.), Bildtext - Textbild, Freiburg im Breisgau, Wien, 2008, S. 19 - 51.

Gludovatz 2007

Karin Gludovatz, Beyond the Magic Mirror. Or: Marcel Broodthaers discovers a letter, writes to Joseph Beuys, and knows what an author is, in: Matthias Michalka (Hrsg.), The Artist as..., (MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) Wien 2007, S. 125-146.

Greer Cohn 1951

Robert Greer Cohn, L'Œuvre de Mallarmé, Un coup de dés, Paris 1951.

Haidu 2010

Rachel Haidu, The Absence of Work, Marcel Broodthaers, 1964 - 1976, Cambridge 2010.

Hapkemeyer 2002

Andreas Hapkemeyer, Language in Art, Regensburg 2002.

Hauck 2011

Johannes Hauck, Nachwort zu Stéphane Mallarmé, Sämtliche Dichtungen, in: Mallarmé 2011, S. 312 - 330.

Hildebrand-Schat 2012

Viola Hildebrand-Schat, Literarische Aneignung und künstlerische Transformation, Zur Literaturrezeption im Werk von Marcel Broodthaers, München 2012.

Hunt 2010

John Dixon Hunt, Art, word and image, London 2010.

Konersmann 1991

Ralf Konersmann, René Magritte, Die verobtene Reproduktion, Über die Sichtbarkeit des Denkens, Frankfurt am Main 1991.

Koban 2002

Stephan Koban, Mallarmés Schatten: die Poetik Stéphane Mallarmés und deren Rezeption bei Yves Bonnefoy, Ein Gespräch über Dichtung und Sprache, Bonn 2002.

Krauss 2000

Rosalind Krauss, „A Voyage on Art in the Age of the North Sea“, Post Medium Condition, New York 2000.

Lacan 1975

Jaques Lacan, Die Metapher des Subjekts, in: Norbert Haas (Hrsg.), Jaques Lacan, Schriften II, Olten 1975, S. 56 - 59.

Leen 1998

Frederik Leen, Ein Rasiermesser ist ein Rasiermesser, Wort und Bild bei einigen Gemälden René Magrittes, in: Gisèle Ollinger-Zinque (Hrsg.), Magritte: 1898-1998, (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 1998), Stuttgart 1998, S. 25 - 36.

Leen 2010

Frederik Leen, SANS MOTS, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, in: Frederik Leen (Hrsg.), Marcel Broodthaers, La collection des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 15-39.

Leuwers 1998

Daniel Leuwers, Nachwort, in : Stéphane Mallarmé, Poésie et autres textes, Paris 1998, S. 297 - 373.

Mackert 2003

Gabriele Mackert, Realität statt Realismus, Performative Reflexivität auf unsicherem Terrain, in: Sabine Folie (Hrsg.), Marcel Broodthaers - politique poetique, (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2003), Wien 2003, S. 27 - 35.

Mackert 2008

Gabriele Mackert, Modell statt Meisterwerk. Buch statt Bild, Broodthaers' Mallarmé-Konstellation, in: Sabine Folie (Hrsg.), UN COUP DE DÉS, Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, (Ausst. Kat., Generali Foundation, Wien 2008), Wien 2008.

Magritte 1991

René Magritte, Die verbotene Reproduktion über die Sichtbarkeit des Denkens, Frankfurt am Main 1991.

Magritte 1995

René Magritte, Dies ist kein Buch, Polemik und Malerei, (2. Auflage) Hamburg 1995.

Mallarmé 1998

Stéphane Mallarmé, Poésie et autres textes, Paris 1998.

Mallarmé 2003

Stéphane Mallarmé, Quant au Livre, Préface de Lucette Finas, Tours 2003.

Mallarmé 2011

Stéphane Mallarmé, Sämtliche Dichtungen, München 2011.

Maltrovsky 2004

Eva Maltrovsky, Die Lust am Text in der bildenden Kunst, Frankfurt am Main u.a. 2004.

Neuner 2008

Stefan Neuner, Zerfallende Kalligramme. Stationen eines skripto-pikturalen Konflikts zwischen Pablo Picasso und Jasper Johns, in: Dirck Linck (Hrsg.), Bildtext - Textbild , Freiburg im Breisgau, Wien, 2008, S. 215 - 241.

Nobis 1996

Norbert Nobis und Werner Meyer, Marcel Broodthaers, Katalog der Editionen, Grafik und Bücher, Ostfildern-Ruit 1996.

Pelzer 1987

Birgit Pelzer und Richard Miller, Recourse to the Letter, in: October, Vol. 42, Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs, Cambridge 1987, S. 157 - 181.

Prange 2001

Regine Prange, Der Verrat der Bilder: Foucault über Magritte, Freiburg im Breisgau 2001.

Rancière 2008

Jacques Rancière, Der Raum der Wörter, Von Mallarmé zu Broodthaers, in : Ausstellungskatalog 2008, S. 26-38.

Reulecke 2002

Anne-Kathrin Reulecke, Geschriebene Bilder: zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur, München 2002, S. 165 - 198.

Richard 1961

Jean-Pierre Richard, L'Univers Imaginaire de Mallarmé, Paris 1961.

Roger 2010

Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés, Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897 - 2007)*, Paris 2010.

Rorimer 1970

Anne Rorimer, *The Exhibition at the MTL Gallery in Brussels, March 13 – April 10, 1970*, in: *October*, Vol. 42, Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs, Cambridge 1987, S. 101 – 125.

Schneede 1975

Uwe M. Schneede, *René Magritte, Leben und Werk*, (2. Auflage) Köln 1975.

Schreiber 2000

Sylvia Schreiber, *Les mots – les images – les objets. « Poésure » et « peinture » en Belgique de René Magritte à Marcel Broodthaers*, in: Fritz-Peter Kirsch und Arpad Vigh (Hrsg.), *Unité et diversité des écritures francophones, Quels défis pour cette fin de siècle? Actes du Colloque International de l'AEFECO Leipzig, 30 mars – 4 avril 1998*, Leipzig 2000, S. 123 - 138.

Schultz 2007

Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers, Strategy and Dialogue*, Bern 2007.

Schwarz 1987

Dieter Schwarz, „Look! Books in Plaster!“, On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers, in: *October*, Vol. 42, Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs, Cambridge 1987, S.57-66.

Stabel 1976

Rolf Stabel, *Igitur – Mallarmés Erfahrung der Literatur*, in: Hugo Friedrich (Hrsg.), *Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, Band 32*, München 1976.

Tragatschnig 1998

Ulrich Tragatschnig, *Konzeptuelle Kunst, Interpretationsparadigma. Ein Propedeutikum*, Berlin 1998.

Valery 1957a

Valery, Je disais quelquefois a Stéphane Mallarmé..., in: Jean Hytier (Hrsg.), Œvres 1, Paul Valéry, 1871 – 1945, Paris 1957, S. 644 – 680.

Valéry 1957b

Paul Valéry, Sorte de préface, in: Jean Hytier (Hrsg.), Œvres 1, Paul Valéry, 1871 – 1945, Paris 1957, S. 680 – 686.

Valéry 1987

Paul Valéry, Cahiers/Hefte, Band I, Frankfurt am Main, 1987.

Vandepitte 2010

Francisca Vandepitte, Marcel Broodthaers: Le corbeau et le renard. Leçon d'écriture et exercice de lecture, in: Frederik Leen (Hrsg.), Marcel Broodthaers, La collection des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 41-56.

Weiss 1984.

Christina Weiss, Seh-Texte, Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach/noch-konkreten visuellen Texten, Nürnberg 1984.

Willems 2008

Gottfried Willems, Die Künste, ihre Medien und die Fallen der Spezialisierung. Das „Gesamtkunstwerk“ als Gegenstand der Wissenschaft, in: Dirck Linck (Hrsg.), Bildtext - Textbild, Freiburg im Breisgau, Wien, 2008, S. 53 - 71.

Zwirner 1995

Dorothea Zwirner (Hrsg.), Marcel Broodthaers, Correspondances, Korrespondenzen, Zürich u.a. 1995.

Zwirner 2001

Dorothea Zwirner, Beuys und Broodthaers Dialektik der Moderne zwischen „Analytischer Geometrie und dem Glauben an einen unglaublichen Gott“, in: Christian

Posthofer (Hrsg), Vorträge zum finnischen Werk von Marcel Broodthaers, Köln 2001, S. 97-127.

Ausstellungskataloge

Ausst. Kat. Generali Foundation 2008

Sabine Folie (Hrsg.), UN COUP DE DÉS, Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, (Ausst. Kat., Generali Foundation, Wien 2008), Wien 2008.

Ausst. Kat. Galerie Nationale du Jeu de Paume 1991

Catherine David und Véronique Dabin (Hrsg.), Marcel Broodthaers, (Ausst. Kat., Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris und Centro de Arte Reina Sofia, Madrid), Paris 1991.

Ausst. Kat. Galerie Nationale du Jeu de Paume 2003

Daniel Abadie (Hrsg.) René Magritte, (Ausst. Kat., Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 2003), Stuttgart/Zürich 2003.

Ausst. Kat. Kunsthalle Wien 1993

Kunsthalle Wien (Hrsg.), Die Sprache der Kunst, Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, 1993) Wien 2003.

Ausst. Kat. Kunsthalle Wien 2003

Sabine Folie (Hrsg.), Marcel Broodthaers - politique poetique, (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, 2003), Wien 2003

Ausst. Kat. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1998

Gisèle Ollinger-Zinque (Hrsg.), Magritte: 1898 - 1998, (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1998), Stuttgart 1998.

Ausst. Kat. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 2010

Frederik Leen (Hrsg.), Marcel Broodthaers, La collection des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 35.

Nachschlagewerke

Robert 2002

Paul Robert, Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris 2002.

Nünning 2008

Ansgar Nünning, Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze – Personen – Grundbegriffe, (4. Auflage) Stuttgart 2008.

Internetquellen

<http://www.lacan.com/purloined.htm>, letzter Stand: 08. 12. 2012.

<http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/purloine.html>, letzter Stand: 08. 12. 2012.

10.2.ABBILDUNGEN



Abb. 1: Einblick in die *Exposition littéraire autour de Mallarmé*, Wide White Space Gallery, Antwerpen 1969.

*Marcel Broodthaers
à la Delhoudeblieu/S*

*Exposition littéraire
autour de Mallarmé*

Vernissage dinsdag 2 december 1969
Tentoonstelling van 3 tot 20/12/69
Wide White Space
Schildersstraat 2, Antwerpen
Open 14-18 u. - Tel. 03 / 3813 55



Abb. 3: Marcel Broodthaers, Anzugsjacke auf Kleiderbügel mit der Aufschrift *d'Igitur*, 1969.

Abb. 2: Marcel Broodthaers, Vorder- und Rückseite der Einladungskarte zur Ausstellung, 1969.

Antwerpen, 2 décembre '69

Chers amis,

Sur aluminium anodisé, des sillons gravés exactement dans le même ordre et la même dimension que la typographie du texte du poème: Un coup de Dés de Mallarmé. Enfin sur papier mécanographique transparent. Système de supports correspondant au papier Monval et au vélin d'Arches de l'édition originale. (1914) Le travail de copie a été exécuté sur l'exemplaire n° 39 appartenant à Monsieur Dubceq.

Pourquoi?

Sans doute, Magritte rencontré, il y a longtemps, m'invita à méditer ce poème. Donc, j'oubliai, je méditai, ...aujourd'hui, je fais cette image. Je dis Adieu. Longue période vécus. Adieu à tous, hommes de lettres décadés. Artistes morts.

Nouveau! Nouveau? Peut-être. Excepté. Une Constellation.

Un Coup de Dés...

Actuellement beaucoup de références. W. Swennen, J. M. Vlaeminck...

Aussi Lacan. "Ecrits"... Dans une somme mallarméenne. Le dernier alinéa, page 892:

"Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit: à savoir qu'aucun coup de dé dans le signifiant, n'y abolira jamais le hasard, - pour la raison, ajouterons-nous, qu'aucun hasard n'existe qu'en une détermination de langage, et ce sous quelque aspect qu'on le conjugue, d'automatisme ou de rencontre."

Qui de droit: lettres volées à l'alphabet.

Ceci à l'occasion d'une exposition (à voir aussi le poème de Mallarmé écrit sur des chemises de la police de Dallas.) de ces plaques, de ces livres et d'une lecture sur le sujet par Pierre Verstraeten.

Marcel Broodthaers

Exposition - W.W.S. Lecture: A 37 90 89

Abb. 4: Marcel Broodthaers, Der offene Brief aus der *Exposition littéraire autour de Mallarmé*, 1969.



Abb. 5: Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* auf Aluminiumplatten, 1969.

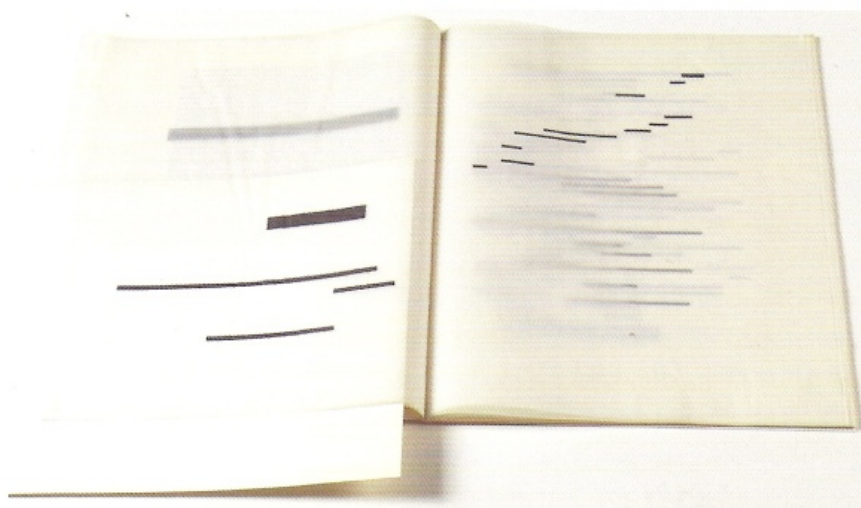


Abb. 6: Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* auf transparentem Papier, 1969.

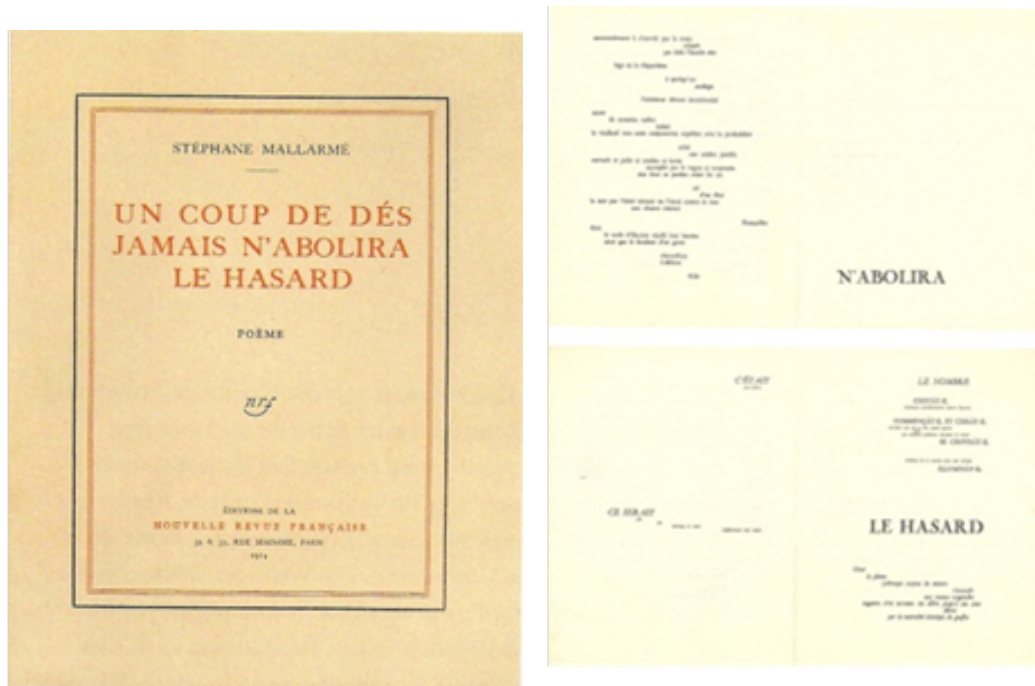
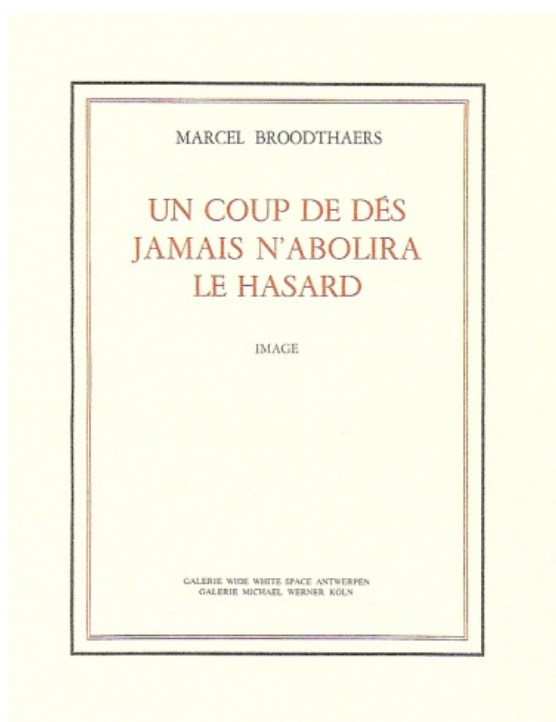


Abb. 7: Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, eine Ausgabe der ersten Alauflage, bei Gallimard 1914 erschienen.

Abb. 8: Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Umschlag eines *exemplaire catalogue*, 1969.



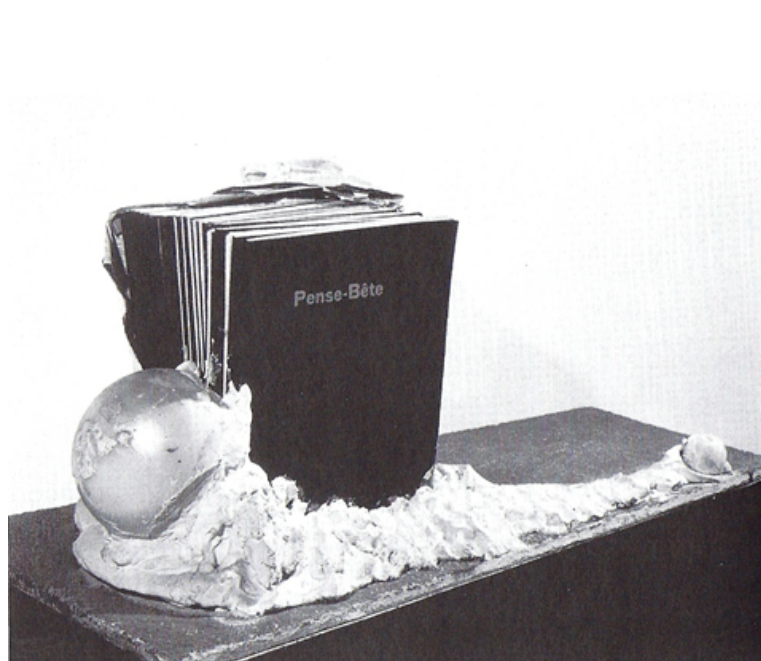


Abb. 9: Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964.

Abb. 10: Marcel Broodthaers, *La Pluie (Projet pour un texte)*, 1969.



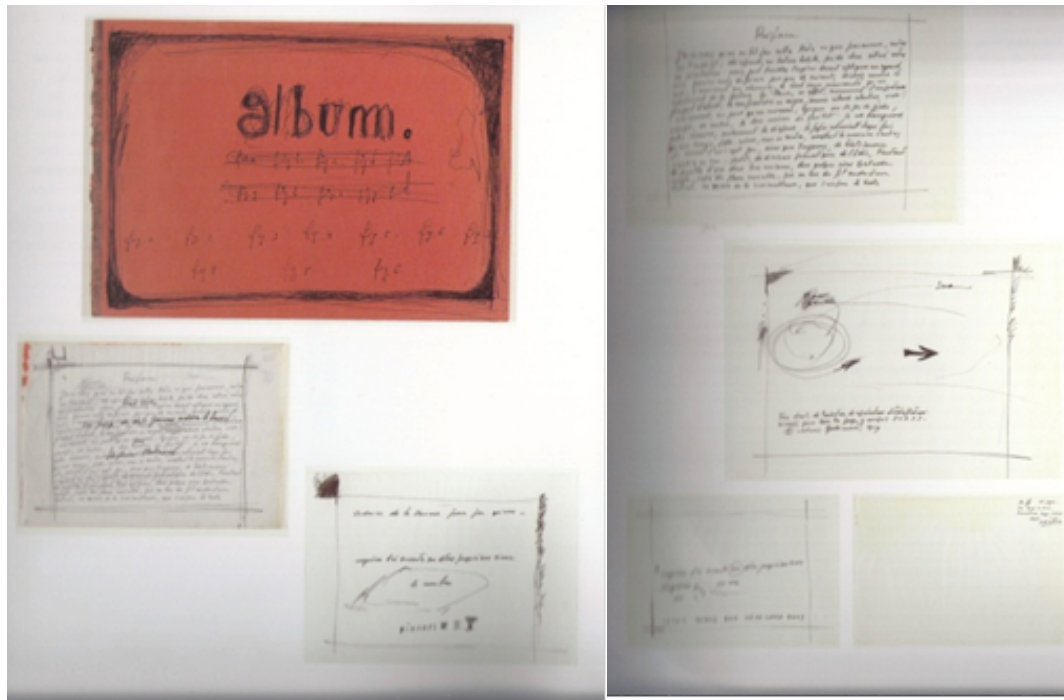
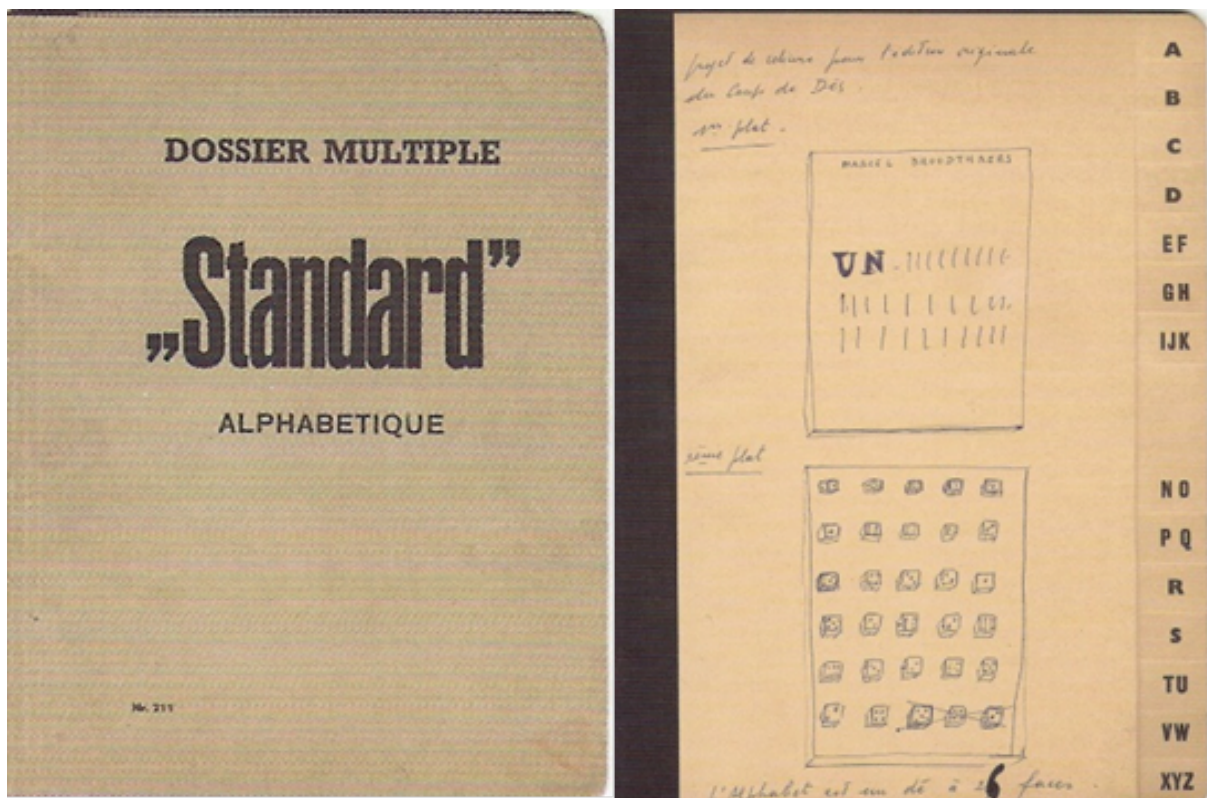


Abb. 11: Marcel Broodthaers, *album*, 1968.

Abb. 12: Marcel Broodthaers, *Projet de reliure pour l'édition originale du coup de dés*, 1968.



[illegible]

1) Le langage des signes :

2) Population des Signes :

3) La structure des Signes :

4) La fonction des Signes :

5) La communication des Signes :

6) La culture des Signes :

7) La philosophie des Signes :

8) La psychologie des Signes :

9) La linguistique des Signes :

10) La sociologie des Signes :

11) La sémiotique des Signes :

12) La théorie des Signes :

13) La pratique des Signes :

14) La pédagogie des Signes :

15) La thérapeutique des Signes :

16) La médecine des Signes :

17) La philosophie des Signes :

18) La psychologie des Signes :

19) La linguistique des Signes :

20) La sociologie des Signes :

21) La sémiotique des Signes :

22) La théorie des Signes :

23) La pratique des Signes :

24) La pédagogie des Signes :

25) La thérapeutique des Signes :

26) La médecine des Signes :

27) La philosophie des Signes :

28) La psychologie des Signes :

29) La linguistique des Signes :

30) La sociologie des Signes :

31) La sémiotique des Signes :

32) La théorie des Signes :

33) La pratique des Signes :

34) La pédagogie des Signes :

35) La thérapeutique des Signes :

36) La médecine des Signes :

37) La philosophie des Signes :

38) La psychologie des Signes :

39) La linguistique des Signes :

40) La sociologie des Signes :

41) La sémiotique des Signes :

42) La théorie des Signes :

43) La pratique des Signes :

44) La pédagogie des Signes :

45) La thérapeutique des Signes :

46) La médecine des Signes :

47) La philosophie des Signes :

48) La psychologie des Signes :

49) La linguistique des Signes :

50) La sociologie des Signes :

51) La sémiotique des Signes :

52) La théorie des Signes :

53) La pratique des Signes :

54) La pédagogie des Signes :

55) La thérapeutique des Signes :

56) La médecine des Signes :

57) La philosophie des Signes :

58) La psychologie des Signes :

59) La linguistique des Signes :

60) La sociologie des Signes :

61) La sémiotique des Signes :

62) La théorie des Signes :

63) La pratique des Signes :

64) La pédagogie des Signes :

65) La thérapeutique des Signes :

66) La médecine des Signes :

67) La philosophie des Signes :

68) La psychologie des Signes :

69) La linguistique des Signes :

70) La sociologie des Signes :

71) La sémiotique des Signes :

72) La théorie des Signes :

73) La pratique des Signes :

74) La pédagogie des Signes :

75) La thérapeutique des Signes :

76) La médecine des Signes :

77) La philosophie des Signes :

78) La psychologie des Signes :

79) La linguistique des Signes :

80) La sociologie des Signes :

81) La sémiotique des Signes :

82) La théorie des Signes :

83) La pratique des Signes :

84) La pédagogie des Signes :

85) La thérapeutique des Signes :

86) La médecine des Signes :

87) La philosophie des Signes :

88) La psychologie des Signes :

89) La linguistique des Signes :

90) La sociologie des Signes :

91) La sémiotique des Signes :

92) La théorie des Signes :

93) La pratique des Signes :

94) La pédagogie des Signes :

95) La thérapeutique des Signes :

96) La médecine des Signes :

97) La philosophie des Signes :

98) La psychologie des Signes :

99) La linguistique des Signes :

100) La sociologie des Signes :

[illegible]

d'un compte total en formation/ veillant/ doutant/ brillant
 et additunt/ avant de s'arrêter/ à quelque point dernier qui le sacre/
 Toute femme fait un Coup de Déd/
 Stéphane Mallarmé.

Il a été tiré de cette image du journalet
 25 novembre 1963 à Annecy
 UN COUP DE DED JAMAIS N'ABOLIRA GE
 HASARD - de Stéphane Mallarmé 10
 exemplaires sur Héliumium anodisé gravés
 numérotés de I à X et 90 exemplaires
 sur papier micrographique transparent
 numérotés de 1 à 90. Le tout accompagné
 d'une édition originale relative aux l'édition originale

Abb. 13:
Marcel Broodthaers, 5 Blätter zu *Un coup de dés* aus der Ausstellung in der MTL Galerie, Brüssel 1970.



Abb. 14: René Magritte, *Der Verrat der Bilder*, 1929.



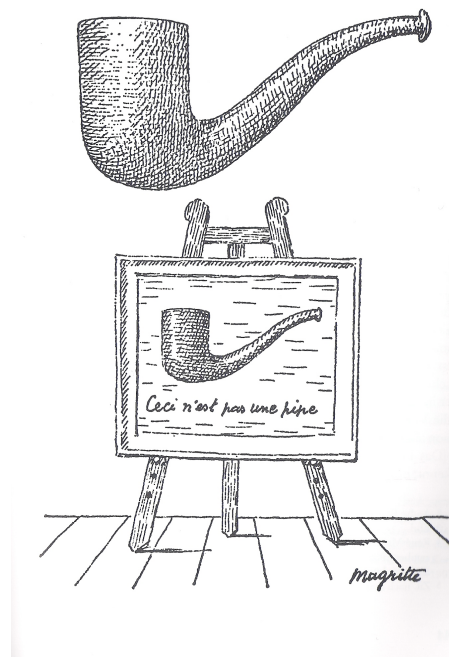
Abb. 15: René Magritte, *Der Schlüssel der Träume*, 1952.

Abb.17: René Magritte, *Morgendämmerung auf der Gegenseite*, keine Jahresangabe.

Abb. 16: René Magritte, *Zeichnung ohne Titel*, keine Jahresangabe.



10.3.



ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Marcel Broodthaers, Einblick in die *Exposition littéraire autour de Mallarmé*, Wide White Space Galery, Antwerpen 1969, in: Frederik Leen (Hrsg.), Marcel Broodthaers, La collection des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 22.

Abb. 2: Marcel Broodthaers, Vorder- und Rückseite der Einladungskarte zur Ausstellung, 1969, in: Frederik Leen (Hrsg.), Marcel Broodthaers, La collection des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 19.

Abb. 3: Marcel Broodthaers, Anzugsjacke auf Kleiderbügel mit Aufschrift *d'Igitur*, in: Catherine David und Véronique Dabin (Hrsg.), Marcel Broodthaers, (Ausst. Kat., Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris und Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1991), Paris 1991, S. 144.

Abb. 4: Marcel Broodthaers, Der offene Brief aus der *Exposition littéraire autour de Mallarmé*, 1969, in: Frederik Leen (Hrsg.), Marcel Broodthaers, La collection des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 22.

Abb. 5: Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image auf Aluminiumplatten, 1969, in: Frederik Leen (Hrsg.), Marcel Broodthaers, La collection des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 32-33.

Abb. 6: Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image auf transparentem Papier, 1969, in: Frederik Leen (Hrsg.), Marcel Broodthaers, La collection des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 35.

Abb. 7: Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, eine Ausgabe der ersten Auflage, bei Gallimard erschienen, 1914, in: Sabine Folie (Hrsg.), UN COUP

DE DÉS, Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, (Ausst. Kat., Generali Foundation, Wien 2008), Wien 2008, S. 67.

Abb. 8: Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Umschlag eines *exemplaire catalogue*, 1969, in: Sabine Folie (Hrsg.), UN COUP DE DÉS, Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, (Ausst. Kat., Generali Foundation, Wien 2008), Wien 2008, S. 69.

Abb. 9: Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964, in: Rachel Haidu, *The Absence of Work, Marcel Broodthaers, 1964 - 1976*, Cambridge 2010, S. 48.

Abb. 10: Marcel Broodthaers, *La Pluie (Projet pour un texte)*, 1969, in: Sabine Folie (Hrsg.), *Marcel Broodthaers - politique poétique*, (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2003), Wien 2003, S. 68.

Abb. 11: Marcel Broodthaers, *album*, 1968, in: Frederik Leen (Hrsg.), *Marcel Broodthaers, La collection des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 24-25.

Abb. 12: Marcel Broodthaers, *Projet de reliure pour l'édition originale du Coup de dés*, 1968, in: Frederik Leen (Hrsg.), *Marcel Broodthaers, La collection des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 2010), Gent/ Kortrijk 2010, S. 29.

Abb. 13: Marcel Broodthaers, 5 Blätter zu *Un coup de dés* aus der Ausstellung in der MTL Galerie, Brüssel 1970, in: Catherine David und Véronique Dabin (Hrsg.), *Marcel Broodthaers*, (Ausst. Kat., Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris und Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1991), Paris 1991, 148-149.

Abb. 14: René Magritte, *Der Verrat der Bilder*, 1935, in: Daniel Abadie (Hrsg.), *René Magritte*, (Ausst. Kat., Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 2003), Stuttgart/Zürich 2003, S. 91.

Abb. 15: René Magritte, Der Schlüssel der Träume, 1952, in: Daniel Abadie (Hrsg.), René Magritte, (Ausst. Kat., Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 2003), Stuttgart/Zürich 2003, S. 18.

Abb. 16: René Magritte, Zeichnung ohne Titel, keine Jahresangabe, in: Régine Prange, Der Verrat der Bilder: Foucault über Magritte, Freiburg im Breisgau 2001, S. 42.

Abb. 17: René Magritte, Morgendämmerung auf der Gegenseite, keine Jahresangabe, in: Régine Prange, Der Verrat der Bilder: Foucault über Magritte, Freiburg im Breisgau 2001, S. 43.

10.4.ABSTRACT

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht die Analyse eines der wichtigsten Werke Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Image von 1969. Broodthaers entwickelt dieses ausgehend von dem Gedicht des französischen Dichters Stéphane Mallarmé. Beginnend bei einer Beschäftigung mit der Poetik Mallarmés und den Besonderheiten seines Gedichtes von 1897, führt der rote Faden des vorliegenden Textes zur Besprechung von Broodthaers *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* und seiner *Exposition littéraire autour de Mallarmé*, in deren Rahmen dieses Werk 1969 erstmals präsentiert worden ist. Die Analyse versucht, die Arbeitsweisen Broodthaers zu ergründen und Schwerpunkte seines Oeuvres zu benennen. Das Festhalten an der Frage nach der Rolle der Sprache und Schrift führt dabei durch sein Werk. Wie nutzt Broodthaers Sprache? Was teilt er den BetrachterInnen seiner Kunst darüber mit? Existiert eine direkte Beziehung zwischen der Literatur und den Bildenden Künsten? Ausgeführt wird, inwiefern, die Beziehungsgeflechte der Arbeit Broodthaers' – ihr Verhältnis zur Alltagswelt, zur Historie, zur Kultur – von Texten begleitet und in ihnen besprochen wird.

10.5. LEBENSLAUF

Name: Ana Maria Surugiu
Geburtsjahr: 1984
Geburtsort: Braşov, Rumänien
Wohnort: Wien

Schulbildung:

Juni 2010: Abschluss der Studienrichtung Rumänisch (Diplomarbeit: „Aspekte des rumänischen Postmodernismus“)
2008: siebenmonatiger Studienaufenthalt an der Babeş-Bolyai Universität Cluj, Rumänien
seit 2003: Studium an der Universität Wien
Studienrichtungen: Rumänisch und Kunstgeschichte
2003: AHS-Matura: Bundesgymnasium Rechte Kremszeile
3500 Krems an der Donau, Sprachlicher Zweig

Forschungsschwerpunkte innerhalb der universitären Ausbildung:

Malerei und Architektur (Schwerpunkte: Barock, Kunst des 20. Jahrhunderts, Gegenwartskunst)
im Bereich der Medienwissenschaften intermediale Bezüge audio-visueller Medien, vor allem Filmtheorie
Internationale und rumänische Literaturwissenschaft, sowie internationale Literaturtheorie mit einem Fokus auf das 20. Jahrhundert
Literaturübersetzung

Sprachkenntnisse:

Muttersprachen: Deutsch, Rumänisch
sehr gute Sprachkenntnisse: Englisch, Französisch
gute Sprachkenntnisse: Italienisch, Latein