

Wilfried Dickhoff

Magie – Art et Politique

Zur Jetztzeit eines Buchs von Marcel Broodthaers aus dem Jahr 1973

Die Jetztzeit einer Vergangenheit ergreifen, indem man sich einer Erinnerung, zum Beispiel im Augenblick einer Gefahr, bemächtigt, Walter Benjamin nannte es "Tigersprung ins Vergangene"¹, birgt die Chance, daß sich an ihrer Spur Bewußtsein und angesichts von bildender Kunst vor allem Wahrnehmungsbewußtsein bildet, das auch der Kunst heute zugute kommen könnte. Ich möchte deshalb noch einmal² auf die Gegenwärtigkeit des Buchs "Magie – Art et Politique" aufmerksam machen, das Marcel Broodthaers im Jahre 1973 veröffentlichte. Ein kleines Buch, in dem die Aporien der Kunst in ihrem Verhältnis zur Politik eine Form gefunden haben, die diese nicht nur artikuliert, sondern auch *pariert*. Eine souverän formulierte Widerrede, die aus politischer und künstlerischer Verantwortlichkeit heraus eine, in eins konzeptuelle und poetische Form annimmt, eine kritische Poetisierung, eine verantwortliche Form von Kunstbuch, die sowohl den Widersprüchen politischer Kunst als auch den Paradoxien, die die Politik der Kunst ausmachen, auf einem wohlthuend hohen Humorniveau Paroli bietet.

Am 25.9.1972 schrieb Marcel Broodthaers einen Brief an Joseph Beuys, der am 3. Oktober desselben Jahres im Feuilleton der Rheinischen Post (Düsseldorf), unter dem Titel "Politik der Magie?" (Untertitel: "Offener Brief von Broodthaers an Beuys / "Unsere Beziehung ist schwierig geworden"") veröffentlicht wurde. Am 3. Februar 1973 erschien in Paris das Buch "Magie – Art et Politique". Im ersten Teil - "Politique" - ist, neben dem Zeitungsartikel, der Brief in Französisch, Deutsch und Englisch abgedruckt. Broodthaers versagt sich jedoch den Kunstgriff des direkten offenen Briefes und schickt Beuys stattdessen Fragmente eines Briefes von Jacques Offenbach an Richard Wagner, die er behauptet, auf einem Dachboden in Köln

¹ Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", in: W.B., Gesammelte Schriften, I.2, Frankfurt am Main 1974, Seite 701.

² Siehe: Marcel Broodthaers Box, hrsg. von Wilfried Dickhoff, Köln 1994.

gefunden zu haben. Er sendet diesen Brief in handgeschriebener Form, die er als "Unterpfand für die Echtheit des Briefes"³ ausgibt (siehe Seite 9 (Dt.) und 13 (Engl.)).

In Offenbachs Kritik an Wagners Haltung zum Verhältnis von Kunst und Politik spiegelt sich die von Broodthaers an Beuys, höflich elegant zur literarischen Form sublimiert. Eine Definition der Kunst, die die der Politik mit einschließt und eine von der Kunst ausgehende politische Magie annimmt, die im sozialen Feld verändernd wirksam ist, also einen "erweiterten Kunstbegriff" im Sinne Beuys', lehnt er ab. Er sieht darin letztlich eine unverantwortliche Verwischung von Kunst und Politik, wie sie in Richard Wagners als Gesamtkunstwerke geschriebene Musikdramen bereits angelegt war. Seine eigene Haltung sieht er eher in der Nähe des aus Köln stammenden Komponisten Jacques Offenbach, der artistische Operetten der virtuos erotischen Art mit entsprechend tiefer Oberflächenwirkung schuf, und in der Bescheidenheit eines gewissen Hans H., einem Spezialisten der Flötenkomposition, den der Bayernkönig Ludwig II. vom Hof gewiesen hatte, weil er Wagners Opern, vor allem wohl dessen Trockeneismystik, bevorzugte. Broodthaers deutet in diesem Zusammenhang jene fatale Struktur an, die weitgehend alle Versuche, Kunst und Politik wie auch immer vermittelt, in der Einheit einer alle Gestaltungsformen umfassenden gesellschaftsverändernden Praxis kurzzuschließen, verbindet: daß sie genau das reproduzieren, wogegen sie zu opponieren scheinen, daß sie der Macht dienen, die sie sich einbilden durch Formen mit vermeintlich magischer Wirkung zum Guten hin zu verändern, die sie in Wirklichkeit jedoch, wenn auch in dreist anmaßender Naivität meist wider Willen, nur anders dekorieren und beschönigen.

Der zweite Teil des Buchs – "Art" – enthält poetisch formulierte Definitionen von jeweils vier "typischen" Praktiken zweier nicht ganz unverwandter, wenn nicht komplementärer Daseinsformen: "Narziss sein." und "Künstler sein." Broodthaers führt die Komplementarität von Narzissmus und Künstlersein vor Augen, indem er eine lexikalische Form wählt, die ihre Verwandtschaft mit Flauberts "Wörterbuch der Gemeinplätze" als Zugabe von Gegensinn zuspiziert und indem er diese Form mit konzeptuell verfeinerten Sprachbildern unterläuft (siehe Seite 20 (Dt.) und 22 (Engl.)).

Begleitet wird dieses sozio-poetische Sprachbild von Zaubertafeln, deren Prinzip unterhalb ihrer Abbildung angegeben wird: "Die Zaubertafel beruht auf folgendem

³ Marcel Broodthaers, "Magie – Art et Politique", Paris 1973, Seite 7, 9 und 13.

Prinzip: jede Beschriftung wird durch einfaches Herausziehen der Tafel gelöscht. Sie bleibt aber unsichtbar auf einem Film im Innern der Vorrichtung graviert.“ Die Zaubertafeln hat Broodthaers mit seinen Initialen signiert, die von Abbildung zu Abbildung weiter nach oben verschoben erscheinen. Auf der letzten Tafel ist die Signatur auf der Oberfläche verschwunden, auf der zugrundeliegenden Folie aber unsichtbar präsent. In einer Notiz zu seiner Ausstellung “La signature de l’artiste”, in der vor allem Variationen von signierten Zaubertafeln zu sehen waren, verweist Broodthaers darauf, daß Sigmund Freud diese als Gleichnis zur Erläuterung des “Mechanismus Bewußtsein/Unterbewußtsein”⁴ verwendet hat. Ein Hinweis auf Broodthaers’ kritisch poetische Dekonstruktion der Signatur als Zeichen von Autorenschaft (das den Kunstgegenstand als Kunst konstituiert⁵), die er in Form von Signaturkompositionen und Vexierbildern aus Sprachbild und Bildsprache auftauchen und verschwinden läßt, um sie schließlich als Kunstfigur, in eine Blickbewegung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit versetzt, neu zu erfinden, ohne sie, und mit ihr das bürgerliche Künstler-Subjekt, “dessen Rolle der Fabrikation eines Mythos dient”⁶, künstlich wiederzubeleben. ...

“Magie – Art et Politique” geht als für sich stehende Buchform über die Bedeungsmöglichkeiten, die ich andeutete, hinaus. Broodthaers formuliert an der Grenze der Dinge, “da wo die Welt der bildenden Künste und die Poesie sich vielleicht, ich würde nicht unbedingt sagen treffen können, aber an der genauen Grenzlinie, in der sie beide aufgehen”⁷. Wie in nahezu all seinen Arbeiten konterkariert er auch hier wechselseitig die Präsentation von Bedeutung (Text) und die Präsentation von Formen (Bild). Bilder und Wörter erfahren einen ständigen Austausch, ein wechselseitiges Ein- und Ausblenden. Broodthaers versetzt den Text als Bild und das Bild als Text in ein Oszillieren, eine Grenzen auflösende Schwingung, begleitet von der *high definition* eines Distinkten⁸, der präzisen Unterscheidung einer Ausnahme. Eine “Kunst der Zerstreung”⁹ im Hinblick auf die Erfindung eines neuen Alphabets¹⁰? ... Die Räume, die Broodthaers eröffnet, legen Denkbilder von

⁴ Abgebildet in: “Marcel Broodthaers – Le poids d’une oeuvre d’art”, herausgegeben von Wilfried Dickhoff, Köln 1994, Seite 140-141.

⁵ Siehe Marcel Broodthaers, Kunst Heute Nr. 12, herausgegeben von Wilfried Dickhoff, Köln 1994, Seite 104.

⁶ Ebd., Seite 160.

⁷ Ebd., Seite 151.

⁸ Vgl. hierzu: Jean-Luc Nancy, “Am Grund der Bilder”, Zürich-Berlin 2006.

⁹ Ebd., Seite 149.

¹⁰ Siehe ebd.

Leerstellen nahe, Leerstellen in der Signifikantenstruktur. Er inszeniert eine Hermeneutik des Schweigens, in der die Worte und die Formen, das Sagbare und das Unsagbare, das Sichtbare und das Unsichtbare distinkte Beziehungen eingehen. All dies geschieht, und das ist entscheidend, denn hier scheiden sich die Geister, im Hinblick auf die Konstruktion einer abstrakten Form¹¹, die in sich trägt, worum es geht, in der Kunst und im wirklichen Leben. Im Fall von "Magie – Art et Politique" wird ein Buch zu einer abstrakten Form. Einschreibungen von Bedeutung, von Erzählerischem und von kritisch analytischem Denken und die nackte Präsenz von Sichtbarkeiten und Denkbildern, die jedem Sinn widerstehen, nehmen die abstrakte Form einer Abweichung an, zum Beispiel "die Abweichung, die das Material der Repräsentation hinzufügt"¹².

Marcel Broodthaers war sich Mitte der 70er Jahre darüber im klaren, daß die Immanenz des Spektakels Ausmaße einer Totalität angenommen hat, die nicht mehr überschreitbar ist und der die Stereotypen der Subversion und die Konventionen der Destruktion nicht mehr gewachsen sind. Er arbeitete in dem Bewußtsein, daß die künstlerische Tätigkeit, vom Augenblick ihrer Rezeption und Zirkulation im Kunstbetrieb an, der "Gipfel der Inauthentizität"¹³ ist, der er mit einer Kunst als "authentische Form der Infragestellung von Kunst"¹⁴ antwortete. Solche Formen bestimmter Negation zeichneten sich für Broodthaers dadurch aus, daß sie auch und vor allem "auf der Ebene des Werkes ... in sich selbst die Negation der Situation enthalten, in der sie sich befinden"¹⁵. Weder Maler noch Geiger¹⁶, hat er zu seinem "Gebrauch Instrumente hergestellt, "um die Mode in der Kunst zu begreifen, ihr zu folgen und schließlich eine Definition von Mode zu suchen"¹⁷. Dabei fand er unter anderem die Modestruktur der Kunst, die ewige Wiederkehr des Neuen, innerhalb derer er seine kritisch poetische Praxis als "schuldig innerhalb der 'Kunst als Sprache' und unschuldig innerhalb der Sprache als Kunst"¹⁸ empfand. In seinem 'Musée d'Art Moderne', das er als ein Museum des Sinns verstanden wissen wollte, hat er, eine institutionskritisch vermittelte Gegenwärtigkeit des beredten Schweigens der Lyrik Stéphane Mallarmés vor Augen führend, unter anderem einen Hohlspiegel "des

¹¹ Siehe ebd., Seite 121.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., Seite 127.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., Seite 92.

¹⁶ Siehe ebd., Seite 124.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., Seite 119.

Gegensinns“¹⁹ aufgehangen, in der Hoffnung, daß der Betrachter das Risiko auf sich nimmt – einen Augenblick lang – sich nicht mehr so wohl in seinem Sinn zu fühlen“²⁰. Die Frage, „ob die Kunst anders und anderswo existiert als auf der Ebene der Negation“²¹, bleibt bei Broodthaers allerdings immer offen, d.h. zu erforschen. So geschehen in dieser Buchform, in der die Paradoxien politischer Kunst und der Politik der Kunst weder harmonisiert noch beschönigt, sondern unversöhnt ausgetragen werden und in der die Inhalte, die Fragwürdigkeit einer Kunst als Politik der Magie (Teil 1) sowie konstitutive Aspekte einer der Kunst eigenen Politik (Teil 2), nicht nur zu Wort und Bild kommen sondern auch poetisch überschritten werden. Eine abstrakte Buchform, eine verantwortliche Form, die ihre Inhalte als Substanz in sich trägt, ohne sie zu illustrieren oder zu repräsentieren. „Magie – Art et Politique“ ist eine nicht gleichgültige immanente Transzendenz, der in eins Fluchtlinien skeptisch kunst- und institutionskritischer Negation und Züge poetisch wie poetologisch insistierender, nichtaffirmativer Bejahung eingeschrieben sind.

Jeden direkten Bezug zwischen Kunst und Botschaft lehnte Broodthaers ab, besonders „wenn diese Botschaft eine politische ist“²². Aber gerade weil er die wesentliche Gleichgültigkeit der Kunst gegenüber dem wirklichen Leben und deren Politiken in Rechnung stellte, verhielt er sich auch politisch und kunstpolitisch äußerst reflektiert und verantwortlich. So bestand er bei seiner letzten Ausstellung in Paris – „L’Angelus de Daumier“ – darauf, „eine Wahl zu manifestieren“²³. Als symbolische Geste der Solidarität mit den Demokraten in Spanien, ließ Broodthaers die Eröffnung seiner Ausstellung eine halbe Stunde früher als üblich unterbrechen. Das Aussetzen einer Kunstveranstaltung, eine Leerstelle im Kunstbetrieb im Namen eines politisch Realen. Eine schöne, bescheidene, der Unmöglichkeit einer politischen Stimme im Kontext „Kunst“ angemessene politische Note.

Die großartigen Räume, die Broodthaers am Ende seines Lebens unter dem Namen „Décor“ inszenierte, atmen eine weitergehende distinkte „Po#étique“. Die explizit „Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers“ betitelte Ausstellung im ICA London 1975 hat eine überraschende Direktheit. Das Thema – die Beziehung zwischen Krieg und Komfort – hat Broodthaers ausdrücklich benannt. Objekte, bei denen er selbst

¹⁹ Ebd., Seite 129.

²⁰ Ebd., Seite 124.

²¹ Ebd., Seite 129.

²² Ebd., Seite 122.

²³ Ebd., Seite 164.

Hand angelegt hat, zeigt er hier nicht, stattdessen zwei Raumkompositionen, bestehend aus Leihgaben. Die beiden Räume, "Salle XIXth Siècle" und "Salle XXth Siècle", repräsentieren das Verhältnis zwischen Krieg und (nicht nur seiner) Einrichtung jeweils für das 19. und 20. Jahrhundert. Er verstand diese Manifestation als die Eroberung eines Raums²⁴. Das Wort Installation lehnte er weitgehend ab. Seine Arbeit integrierte sich nicht, sie paßte sich weder ein noch an. Stattdessen besetzte sie einen Raum mit einer für sich stehenden und sich von der Situation, in der sie sich befindet, kritisch absetzenden Form. In dieser sah Broodthaers allerdings nicht mehr ein nur für sich stehendes Kunstwerk, sondern ein "Dekor" in einem Kunst als Kunst überschreitenden Sinne. Die Raumkompositionen zum Verhältnis von Krieg und Komfort verwandte er als Kulisse für seinen letzten Film, "The Battle of Waterloo", einer anderen folgenreichen Eroberung ... Aber mehr noch, mit dem "Esprit "décor"", den Broodthaers seinen späten Sälen mitgab, verfolgte er das Ziel: "de restituer à l'object ou à la peinture une fonction réelle. Le décor n'étant pas une fin en soi."²⁵

"Décor" ist eine Restitution des Objekts oder der Malerei in einer realen Funktion, der Versuch, "nützliche Objekte"²⁶ herzustellen und der Kunst damit ein neues Realitätsgewicht, eine Funktion des Realen zurückzugeben. Diese kann nur in einem "Dekor" bestehen, der von der Funktion des Designs, dieser Beschönigung des Kapitals, dem ökonomischen Regisseur allen Redens und Schweigens, befreit wäre und der Einrichtung anderer, gerechterer Verhältnisse diene ... oder nicht? Eine Kunst, die sich einem solchen "Geist von Dekor" verschreibt, ist eine Kunst des Unmöglichen, schwankend zwischen ihrem Wunsch nach Selbstabschaffung und ihrem Insistieren auf der sozialen Funktion ihrer a-sozialen Autonomie. "Décor" ist ein Austragen dieser widersprüchlichen Fluchtlinien, eine Form von Raumeroberung, die die zerrissene Kommunikation, zwischen einer *Entwerkung* und einer Form, in der diese sich faßt, poetisch *pariert* ... eine immanente Transzendenz der schönsten Art.

²⁴ Der Begriff "Raumeroberung" erscheint zum Beispiel im Titel des Buchs, das Marcel Broodthaers kurz vor seinem Tode fertigstellte. Siehe: "Marcel Broodthaers: La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires (Die Eroberung des Raums. Atlas zum Gebrauch für Künstler und Militärs.", Brüssel 1975.

²⁵ Marcel Broodthaers: "Notes sur le sujet", in: L'Angelus de Daumier, Paris 1975.

²⁶ Marcel Broodthaers, Kunst Heute Nr. 12, herausgegeben von Wilfried Dickhoff, Köln 1994, Seite 120.