

DE

# Marcel Broodthaers Industrielle Gedichte

01.05–13.11.2022

Ein Projekt in Zusammenarbeit mit

**WIELS**

**Kuratiert von**

Charlotte Friling und Dirk Snauwaert

**Ausstellung im MASI kuratiert von**

Francesca Benini

**Ausstellungstexte von**

Charlotte Friling

Francesca Benini

# Wer ist Marcel Broodthaers?

„Broodthaers wird Brotars ausgesprochen: vier Buchstaben in der Schreibweise des Namens, die phonetisch überflüssig sind.“

Marcel Broodthaers ist zweifellos eine der komplexesten und vielseitigsten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Er ist Dichter, bis er beschliesst, Künstler zu werden und fünfzig unverkaufte Exemplare seines letzten Gedichtbandes *Pense-Bête* (1964) in Gips fixiert, um ihn in ein gleichnamiges Kunstwerk zu verwandeln. In seiner neuen Form als Kunstobjekt weckt *Pense-Bête* überraschenderweise viel mehr Interesse als in der Gestalt eines Gedichtbandes.

Schon in seinen ersten Ausstellungen zeigt Broodthaers, dass er ein Künstler mit dem Blick eines „Soziologen“ ist. Mit grossem Scharfsinn macht er sich Gedanken über die Regeln des Kunstsystems und untersucht das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft, zwischen Museum und Sammlung und zwischen Wert und Status des Kunstwerks. Er ist ein wacher Beobachter der Entwicklung der Kulturindustrie und der schon damals umstrittenen Umwandlung des Kunstwerks in ein Konsumobjekt.

Das Projekt, in dem Broodthaers' Überlegungen dieser Art am deutlichsten zum Ausdruck kommen, ist wohl das *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, in dem er die Funktionsweise und die Dynamik der musealen Einrichtungen nachahmt, um sie dem Betrachter zu enthüllen, ohne praktisch je ein Werk auszustellen. In seinem vielseitigen Schaffen untersucht Broodthaers den Einfluss, den die Mechanismen der Kunstwelt, oder allgemeiner der Kommunikation und der Werbung, auf die Entstehung, den Erfolg und den Wert eines Werks haben, und welche Bedeutung diesem Einfluss in der Kunstgeschichte zukommt.

# Die Bedeutung der Sprache

„Und die Sprache dieser Tafeln?“

„Sagen wir Bilderrätsel. Und das Thema eine Spekulation über eine durch die Verwendung dieses Materials verursachte Leseschwierigkeit.“

Auch wenn Broodthaers 1964 im Alter von vierzig Jahren beschliesst, bildender Künstler zu werden und die Poesie hinter sich zu lassen, bedeutet dies keine wirkliche Abkehr vom Wort; in seinen Werken ist deutlich eine Kontinuität zwischen seiner Tätigkeit als Dichter und derjenigen als Künstler erkennbar. Broodthaers setzt sich weiterhin mit der Sprache auseinander, und das sprachliche Element bleibt in seinen Arbeiten immer sehr präsent. Gerade die *Poèmes industriels* (Industrielle Gedichte) sind ein deutliches Beispiel für den hybriden Charakter seiner Werke. In den zwischen 1968 und 1972 entstandenen Serien erhalten Wörter, Buchstaben, Symbole und Satzzeichen einen visuellen Aspekt, und die Relieftchnik des thermogeformten Kunststoffes verleiht ihnen die Körperlichkeit von Objekten. In diesen Werken ahmt der Künstler die Merkmale und die Gestaltung von Hinweis- und Verkehrsschildern nach, doch indem er sie gemäss seiner eigenen poetischen Wort- und Bildsprache komponiert, verlieren diese Instrumente ihre wesentliche Funktion: eine klare Botschaft auszudrücken.

# Die Industrielle Gedichte

„Was mich interessierte, war die Verzerrung der Darstellung, die das Material mit sich brachte.“

Broodthaers lässt seine Tafeln von einer Firma herstellen, die für die Stadt Brüssel die Strassen- und Verkehrsschilder druckt – die möglicherweise das Interesse des Künstlers für das Thermoformverfahren weckten. Diese Technik, die sich in den 1960er Jahren schnell entwickelt hat, besteht darin, Kunststoffplatten bei hoher Temperatur zu erhitzen und sie dann einem Vakuumverfahren zu unterziehen, um sie perfekt in eine Form einzupassen, in der sich das Relief herausbildet. Der industriellen Technik, die auf dem Prinzip der Massenproduktion beruht, stellt der Künstler die manuelle Herstellung eines Originalmodells gegenüber, das aus einer Unterlage besteht, auf der er verschiedene vorgefertigte oder speziell angefertigte Elemente wie Buchstaben, Zeichen und Formen anbringt oder aufklebt. Nach dem Vorgang des Pressens heben sich diese Elemente durch ihr Volumen von der Unterlage ab, und in einigen Fällen werden sie von den Druckern anschließend mit einer anderen Farbe bemalt. Mit diesem Verfahren schafft Broodthaers fast immer gleichzeitig zwei Versionen des Werks, die er als positiv/negativ versteht, auch wenn fast keine Tafel die genaue Umkehrung einer anderen ist.

In der Serie *Industrielle Gedichte* verbindet Broodthaers industrielle Elemente – wie die Wahl des Materials und die Serienproduktion – mit Methoden aus der Welt der Kunst, wobei er jedes Motiv der Tafeln als limitierte Auflage von sieben Exemplaren betrachtet. Doch aufgrund der begrenzten finanziellen Mittel, aber auch, um sich den von ihm selbst befolgten Regeln des Kunstsystems zu widersetzen, produziert der Künstler fast nie die gesamte Auflage eines Motivs in einem Mal. Einige Tafeln sind posthum erschienen, und eine begrenzte Anzahl wurde von Broodthaers als „Fehler“ deklariert, was sowohl dem Prinzip der absoluten Auflage als auch dem des Unikats widerspricht.

Anlässlich dieser Ausstellung konnte man durch den Vergleich einer Vielzahl von Kopien desselben Motivs Abweichungen in Farbe und Komposition entdecken, von denen einige beabsichtigt, andere völlig zufällig sind, und die ihrerseits das Prinzip der Multiples unterlaufen und eine klare Kategorisierung der Werke verunmöglichen. Mit der Herstellung der Tafeln und der Art und Weise, wie er sie konzipiert und präsentiert, gelingt es Broodthaers, die Ambivalenz zwischen dem reproduzierbaren Industrieobjekt und einem originellen und einzigartigen Kunstwerk aufzuzeigen.

# Die ersten Tafeln

**Académie I, Académie II** [Akademie I, Akademie II] ist das erste Motiv einer Reihe von dreiundsechzig Relieftafeln, die Broodthaers zwischen 1968 und 1972 geschaffen hat. Der Titel, unpassend in einer Zeit, die vom Anti-Akademismus in der Kunst und vom sozialen Protest auf der internationalen Bühne geprägt war, gibt den Ton vor und verortet diese Industriellen Gedichte zwischen dem Erbe einer jüngeren Vergangenheit – der sozialen Bewegung vom Mai '68 – und der Entwicklung einer kritischen künstlerischen Praxis im Zeitalter der Werbung und der visuellen Kommunikation.

Die Wörter „Académie I“ und „Académie II“, die sich vom Hintergrund abheben, verweisen in erster Linie auf die Académie française des 18. Jahrhunderts, diejenige von Diderot und Voltaire, und spielen auf die drei wichtigsten Philosophieschulen der Platonischen Akademie an.

**Téléphone** [Telefon] ist das zweite Motiv, das Broodthaers für seine Tafeln entworfen hat. Aufgrund des kaum lesbaren, monochromen Textes und des taktilen Charakters des Reliefs scheint *Téléphone* mehrere unserer Sinne anzusprechen. Das fortlaufende Format des Textes erinnert an den Telegrammstil oder die Brailleschrift.

Der Wiederholungseffekt des auf der Relieftafel sichtbaren „je je je je je je je“ (ich) klingt an sein Gedicht *Ma rhétorique* (meine Rhetorik) von 1961 an und wird später in anderen Texten weiterentwickelt, darunter der in dieser Ausstellung gezeigte offene Brief vom 7. Juni 1968, in dem ebenfalls die Wiederholung des Personalpronomens „Ich“ und der Satz „Je dis je“ (Ich sage ich) vorkommen. Ein weiterer hier ausgestellter offener Brief, den Broodthaers explizit und formal mit dieser Tafel in Verbindung bringt, ist derjenige vom 7. September 1968, in dem er über die bevorstehende Eröffnung seines *Musée* informiert. Am Schluss des Briefs erscheinen, in fast identischer Anordnung wie am unteren Rand der Tafel, die Wörter „Objekt Metall Geist“ – eine Veranschaulichung von Broodthaers' Bestrebens, Poesie und visuelle Kunst zusammenzuführen.

**Le Drapeau noir (tirage illimité)** [Die schwarze Flagge (unlimitierte Auflage)] wurde in zwei Versionen hergestellt: Die erste im Juni 1968 mit dem Namen der Städte, in denen Studentendemonstrationen eine soziopolitische Protestbewegung auslösten, die damals die westliche Welt erschütterte, und

die zweite nach Mai 1969, auf der Broodthaers drei Städtenamen hinzufügte: Prag, Mexico-Stadt und Berkeley, die von der internationalen Ausweitung der Protestbewegung zeugen. Die verschiedenen Elemente der Komposition bilden einen Rebus, dessen bewusst beibehaltene rätselhafte Bedeutung dem Künstler erlaubt, sich von Dogmatismus, Propaganda und totalitären Ideologien zu distanzieren. Der Hinweis „tirage illimité“ (unlimitierte Auflage), der auch in seinem offenen Brief vom 27. Juni 1968 erscheint, verweist auf das Konzept der universellen Zugänglichkeit und seinen Wunsch, die Tafel möge die „Wellenlänge des Gedichts unbegrenzt verbreiten“.

Das Hauptthema der beiden Werke **Multiple (Multiplié) illimité** [unlimitiertes (Multipliziertes) Multiple] und **Multiple (Multiplié) inimitable** [Unnachahmliches (Multipliziertes) Multiple] ist die Reproduzierbarkeit der Kunst durch das Multiple. Ein Multiple ist definitionsgemäss nicht einzigartig, sondern ein Serienprodukt, das „multipliziert“ wird, um die Privilegien, den Seltenheitswert und die Exklusivität zu überwinden. Broodthaers verkompliziert diesen Status noch, indem er seine Tafeln als „unnachahmliche unlimitierte Multiples“ definiert und damit ein Oxymoron einführt, einen Widerspruch zwischen dem Konzept der Nachahmung des authentischen „Originals“ und demjenigen der Kunst als unlimitierte, standardisierte Ware.

# Musée d'Art Moderne, Département des Aigles

Inspiziert vom Kontext der 68er-Unruhen gründete Broodthaers im Anschluss an die Herstellung seiner ersten Industriellen Gedichte ein fiktives Museum, das *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Er kündigte die Eröffnung in seinem offenen Brief vom 7. September 1968 an und weihte es am 27. September mit der ersten Abteilung, der *Section XIXe siècle*, offiziell ein. Sein *Musée*, das sich in seinem Haus in der Rue de la Pépinière 30 in Brüssel befand, war gleichzeitig ein Wohnhaus und ein sozialer Treffpunkt, die Kulisse für ein Projekt, ein Ort der Arbeit, der politischen Diskussionen und Debatten, der Events und der Begegnung mit dem Publikum.

In seinem *Musée d'Art Moderne* machte Broodthaers den komplexen Museumsapparat zu einem gross angelegten Thema. Das Projekt nahm während vier Jahren fast seine ganze Zeit in Anspruch, in der er in sieben Städten in Belgien, Holland und Deutschland zwölf temporäre Abteilungen des Museums einrichtete. Die Abteilungen waren verschiedenen Aspekten gewidmet: historischen Perioden, wie das 17. und 19. Jahrhundert; Kunstformen, wie Volkskunst oder Kino; administrativen Tätigkeiten, wie Dokumentation und Öffentlichkeitsarbeit; und spezifischen Themen, wie der Adler oder das Scheitern des Museums selbst. In den Abteilungen des *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* fehlten Kunstwerke fast gänzlich. An ihrer Stelle waren leere Transportkisten, Briefe, Postkarten, Fotografien, Filme, Dias und direkt auf die Wände und Fenster der verschiedenen Standorte gemalte Inschriften zu sehen. Von 1968 bis 1972 fiel Broodthaers' künstlerische Tätigkeit grösstenteils mit seiner Rolle als selbsternannter Leiter/Kurator dieser Wanderinstitution zusammen.

Von diesem Zeitpunkt an ist der Inhalt der Industriellen Gedichte wie auch der offenen Briefe häufig eng mit dem Museumsprojekt und folglich mit Aspekten der Kunstwelt und ihrer Institutionen verknüpft. Man kann also davon ausgehen, dass sich der Begriff „industriell“ nicht nur auf die Produktion der Tafeln bezieht, sondern auch auf den thematischen Kontext, in dem die Werke angesiedelt sind, nämlich die Kulturindustrie, die gerade zu Broodthaers' Zeit im zeitgenössischen Leben immer mehr Raum einzunehmen begann.

## **Musée d'Art Moderne, Les Aigles, Section XIXe siècle (Les Portes)**

[Museum für moderne Kunst, Die Adler, Abteilung 19. Jahrhundert (Die Türen)]  
ist das einzige Motiv, das Broodthaers in einem so grossen Format ausgeführt



hat – fast so gross wie eine echte Tür. In dem Werk sind zwei einzelne vertikale Tafeln so nebeneinander angeordnet, dass sie eine Fenstertür darstellen. Jede Tafel weist einen Rahmen auf, der durch eine horizontale Sprosse in zwei Hälften geteilt und auf der Seite von einem vertikalen Streifen mit regelmässigen und unregelmässigen Formen begrenzt wird, die die Ziegel und Steine einer Mauer darstellen. Die Rahmen scheinen Glasscheiben einzufassen, durch die oder auf denen in Grossbuchstaben links „Musée d'Art Moderne“ und rechts „Les Aigles Section XIXe siècle“ zu lesen ist. Verschiedene diagonale Streifen in Weiss, Schwarz oder Blau deuten starken Regen an. Drei Tropfen rinnen über das Glas, und unregelmässige Formen, die auf ähnliche Weise in zahlreichen anderen Tafeln auftreten, schweben wie Wolken oder bilden neblige Dämpfe. Waren die Wörter auf den Scheiben dazu bestimmt, von innen gelesen zu werden, so wird der Betrachter durch den von den Tafeln erzeugten optischen Effekt nach draussen versetzt, in den strömenden Regen, von wo aus er den Eingang des *Musée* wie die Verheissung auf Zuflucht betrachtet.

Eine der Tafeln, die sich ganz explizit auf das *Musée* beziehen, ist **Museum, enfants non admis** [Museum, kein Zutritt für Kinder]. In der Mitte der Tafel steht das lateinische Wort „MUSEUM“, geschrieben in vergoldeten Grossbuchstaben, die ihm Würde und Autorität verleihen. Der direkt darunter, kleiner und in roter Farbe geschriebene Hinweis „Kinder nicht zugelassen“ orientiert sich an der Sprache der industriellen Beschilderung oder auch jener der Regelungen und Vorschriften für Benutzer von öffentlichen Einrichtungen. Am unteren Rand der Tafel stehen drei rote Auslassungspunkte vor dem Ende eines Satzes, der dieses Museum in eine unbegrenzte, unbestimmte und unwahrscheinliche Dauer einordnet: „... toute la journée, jusqu'à la fin du temps.“ (den ganzen Tag, bis ans Ende der Zeit). Dieser Ausdruck sowie der Verweis auf museale Funktionen und akademische Formen am oberen Rand der Tafel werden im offenen Brief vom 19. September 1968, der hier ausgestellt ist, wieder aufgegriffen und umformuliert: „On joue ici tous les jours, jusqu'à la fin du monde“ (Man spielt hier jeden Tag, bis am Ende der Welt). Auch in der Gestaltung stellt Broodthaers eine Verbindung zwischen der Tafel und dem Brief her, den er in seinem *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* geschrieben hat.

Die Tafel **Chez votre fournisseur (Le Vinaigre des Aigles)** [Bei Ihrem Lieferanten (Der Essig der Adler)] verweist mit der Figur des Adlers auf Broodthaers' Museum. Es ist ein wiederkehrendes Motiv in seinem visuellen Werk, das, wie der Künstler selbst erklärt hat, auf einer Passage in einem seiner Gedichte vom August 1949 gründet: „O Tristesse envol de canards sauvages / Viol d'oiseaux au grenier des forêts / O mélancolie aigre château des aigles“. Der letzte Vers macht die Symbolik des Adlers deutlich, in der sein *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* verankert ist, als Metapher für Einsamkeit und Melancholie, aber auch für Imperialismus, Krieg und Autorität. Broodthaers beschreibt, wie „aigre château des aigles“ zu „vinaigre des aigles“ und dann zu *Département des Aigles* wurde: „Es ist eine literarische Erinnerung.“

Das Diptychon **Section XVIIe siècle** leitet ein neues Kapitel in der Geschichte von Broodthaers' *Musée* ein, das am 27. September 1969 in Antwerpen eröffnet wurde. Es folgte unmittelbar auf die Schliessung der *Section XIXe siècle* und zeigte ebenfalls leere Transportkisten, auf die Scheiben gemalte Inschriften sowie etwa zwanzig an die Wand geheftete Postkarten mit Reproduktionen von Pieter Paul Rubens Meisterwerken aus dem 17. Jahrhundert.

# Magritte, Mallarmé und andere Modelle

René Magritte ist eines der wichtigsten Vorbilder von Broodthaers, der sich sogar als seinen kritischen Erben betrachtet. In zahlreichen visuellen wie literarischen Werken bezieht er sich ganz klar auf den Meister, wie in der Tafel **Rue René Magritte Straat**, in der neben der Inschrift auch die Wolke oben links an diesen erinnert. Ein anderes für Magritte typisches Element, den Vorhang, erwähnt Broodthaers in seinem offenen Brief vom 27. August 1968: „Eine der unvorhergesehenen Folgen meiner Tätigkeit war die Wiederentdeckung von Magritte. Ich konnte den von den Surrealisten gewobenen *Vorhang lüften*, der die Aktualität seines Werks verhüllt.“ In Anlehnung an Magrittes „Ceci n'est pas une pipe“ stellt Broodthaers humorvoll ein Strassenschild dar, das bei genauerer Betrachtung nur das Abbild eines Strassenschildes ist, und überdies eines Strassenschildes, das es noch gar nicht gibt, da Magritte erst im Jahr zuvor gestorben ist. Ausserdem besteht das kleine, schräge Schild „Rue René Magritte Straat“ aus dem gleichen thermogeformten Kunststoff wie das eigentliche Schild, dessen Technik wiederum an emaillierte Verkehrs- und Werbeschilder erinnert. Damit schafft Broodthaers eine *Mise en abyme*, die durch die Proportionen und die Farbe des Rahmens innerhalb des Rahmens noch verstärkt wird.

In der Mitte der Tafel **Modèle : la pipe** [Modell: die Pfeife] ist der Umriss einer Pfeife dargestellt, die von Rauchwolken in Form von Puzzleteilen umgeben und teilweise überdeckt ist. Die positive Version der Tafel nimmt die Farben der belgischen Nationalflagge auf, während die Brauntöne des Negativs an die Farbe von Tabak erinnern. Die Inschrift „Modèle : la pipe“ unterhalb des Piktogramms ist eine Anspielung auf „Ceci n'est pas une pipe“ in Magrittes berühmtem Gemälde *La trahison des images* (Der Verrat der Bilder, 1928-1929). Broodthaers definiert sowohl Magritte und als auch die Pfeife als „Modelle“, massgebende Vorbilder, von denen sich Zeichen ableiten lassen, sei es als Verweis, Kopie oder Index.

In **Modèle : la virgule** [Modell: das Komma], in einer einzigen Version hergestellt, sehen wir ein Komma über dem Pfeifenkopf und darunter in Grossbuchstaben den Titel. Die Merkmale und die Komposition der Tafel scheinen Magrittes *La trahison des images* mit der Verräumlichung der Sprache und Interpunktion eines anderen von Broodthaers' Vorbildern zu

verbinden: Stéphane Mallarmé. Für Mallarmé – den Dichter der suggestiven Musikalität, der assoziativen Poesie und des Zufalls bei der Strukturierung und Destrukturierung von Bedeutung – bildet das stumme Gegenstück der Sprache die Grundstruktur des Gedichts, die dem Text einen Rhythmus von Anwesenheit und Abwesenheit diktiert. Broodthaers, der dieses Konzept aufgreift und erweitert, hebt das Komma hervor – sei es als dekoratives Zeichen, sei es als zeitliches „Modell“, als Interpunktionszeichen, das den Rhythmus markiert – und macht ein störendes (typo)grafisches Element daraus, um eine neue mögliche Art des Schreibens, Lesens und Interpretierens von Texten aufzuzeigen.

Alle Versionen von **Pipe alphabet** [Pfeife Alphabet] sind um den 31. Oktober 1969 entstanden, dem Datum des offenen Briefs, in dem Broodthaers zum ersten Mal die *Section Littéraire* seines *Musée* erwähnt. Während das Motiv der Pfeife an Magrittes Bilderwelt erinnert, ist das Spiel mit den Buchstaben, der Interpunktion, den Zwischenräumen und den indexikalischen Verweisen eng mit der Tafel *L'Alphabet* verbunden, genauso wie mit Mallarmés rätselhaftem Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall, 1897), das Magritte Broodthaers bei einem Treffen Mitte der 1940er Jahre vorstellte. Broodthaers betrachtete Mallarmé nicht nur als revolutionären Dichter, sondern als eigentlichen Begründer der modernen Kunst, da es ihm gelungen war, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die visuellen Eigenschaften der Poesie zu lenken, ein Potenzial, das Broodthaers dann in seinem eigenen Werk so weit wie möglich zu entwickeln versuchte.

**Livre tableau ou Pipes et formes académiques** [Bild Buch oder Pfeifen und akademische Formen] ist wie ein malerisches Diptychon oder ein offenes Buch gestaltet, in dessen Mitte der Rücken klar sichtbar ist. Das Positiv und das Negativ dieser Tafel zeigen zehn perspektivisch dargestellte geometrische Grundformen sowie zwei Piktogramme von Pfeifen, die mit den Bezeichnungen „FIG. 1“ bis „FIG. 10“ versehen sind. Die Abkürzung „Fig.“ steht für „Figur“. Sie wird allgemein als indexikalischer Verweis verwendet, der in einem illustrierten Buch ein Bild der zugehörigen Legende zuordnet, also das Visuelle mit dem Sprachlichen und das Reale mit dem Abstrakten verknüpft, wobei die Wahrnehmung, jedoch noch nicht die Interpretation impliziert ist. In *Livre*

*tableau ou Pipes et formes académiques* bricht Broodthaers mit dem System der universellen, primären Strukturen, das auf elementaren geometrischen Grundformen beruht, indem er sie dem symbolischen Bereich gegenüberstellt, der durch Magrittes Pfeife verkörpert wird.

**Fig. 1 Fig. 2 (Pipes cassées)** [Zerbrochene Pfeifen] ist die visuelle und konzeptuelle Fortsetzung von *Livre tableau*. Der Künstler übernimmt die gleiche diptychonartige Struktur sowie mehrere kompositorische Elemente, jedoch ohne jede Ordnung. Im Gegensatz zu den Bezeichnungen „Fig.“ im *Livre tableau* haben diese nicht mehr die Funktion, auf eine Illustration zu verweisen, sondern sind eigenständige Bilder oder Zeichen. Die visuelle Ordnung und das strenge Klassifizierungssystem, die in *Livre tableau* aufgestellt und gleichzeitig untergraben werden, implodieren hier buchstäblich. In *Fig. 1 Fig. 2 (Pipes cassées)* kommt die Pfeife zum letzten Mal vor. Der französische Ausdruck „se casser la pipe“ bedeutet „sterben“, und so symbolisiert die Uhr in der unteren rechten Ecke möglicherweise den Lauf der Zeit.

Das Motiv von Magrittes Pfeife findet sich auch in **Interview avec le chat** [Interview mit der Katze] wieder, einem Tonwerk, das 1970 in Düsseldorf entstand. Darin scheint Broodthaers seiner Katze Magrittes Werk vorzustellen und sie zu Themen wie zeitgenössische Kunst, Konzeptkunst, abstrakte Kunst, Figuration und Kunstmarkt zu befragen, worauf die Katze mit einem Miauen antwortet, das im Laufe des Interviews immer präsenter und schriller wird. Das Gespräch mündet fast sofort in dem von Broodthaers wiederholten berühmten Satz „Ceci est une pipe; ceci n'est pas une pipe“, in den sich das unaufhörliche Miauen der Interviewten mischt, und endet mit dem Hinweis, dass das Interview im *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* aufgenommen wurde, das der Künstler zu dieser Zeit nach Düsseldorf verlegt hatte.

Broodthaers' Wunsch, über Magrittes Gegensatz zwischen dem realen Objekt und seiner Darstellung hinauszugehen, ist auch in seiner undogmatischen und bahnbrechenden Verwendung des Films erkennbar, wo er den Gegensatz zwischen Bild und Konzept weiter zuspitzt und das Ausdruckspotential von Zeichen und Symbolen immer wieder analysiert. Wie in dem hier gezeigten

Film **La Pipe (Gestalt, Abbildung, Figur, Bild)** zu sehen ist, experimentiert Broodthaers mit der Zweidimensionalität des Films, spielt er mit den Kontrasten zwischen statischem und bewegtem Bild, zwischen Alltagsgegenständen und Symbolen – wie der Pfeife –, und verwendet er Untertitel, um den Bildern Texte hinzuzufügen. Im Film *La Pipe* treten Objekte hinter einer Rauchwolke hervor, die aus der Pfeife zu kommen scheint, und verschwinden wieder dahinter. Broodthaers konfrontiert uns mit der Willkür, die zwischen dem realen Objekt und seiner visuellen (auch filmischen) oder sprachlichen Darstellung besteht, und verstärkt dieses Konzept noch durch die Texte.

**Puzzle (Triangle)** [Puzzle (Dreieck)] und die Tafel **Plaque vide** [Leere Tafel] sind die einzigen Tafeln in der Reihe von dreiundsechzig Hauptmotiven, die weder Buchstaben noch Text enthalten. In *Puzzle (Triangle)* sind die einzigen dargestellten Motive Piktogramme, die üblicherweise auf Verkehrsschildern verwendet werden, um die Verkehrsteilnehmer vor möglichen Gefahren zu warnen. *Plaque vide* ist ganz weiss und weist mit Ausnahme des schwarzen Rahmens kein Relief auf. Der leere Hintergrund, mit seiner Negation oder ausgelöschten Darstellung, erinnert an die Abwesenheit von Kunstwerken in Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Er verweist ausserdem auf das Konzept des „leeren oder schwebenden Signifikanten“ in der Semiotik, einer rudimentären Grundeinheit ohne Inhalt, Referent oder Bedeutungsüberschuss.

### **Die „Bassenge Wand“**

Zwischen März und April 1969 zeigte Broodthaers in der Galerie Gerda Bassenge in Berlin zum ersten Mal fünfzehn Tafeln mit unterschiedlichen Motiven, die er bisher gefertigt hatte, und verteilt sie über eine ganze Wand, in mehreren Reihen und Kolonnen anordnet. Diese Ausstellungsart, die an eine dichte Werbefassade erinnert, mit einem solchen Übermaß an Botschaften und Bildern, dass sie nicht mehr lesbar sind, kehrt bei anderen Gelegenheiten und auch bei dieser Ausstellung wieder.

**In Porte A** [Türe A] erinnert die Inschrift „Porte A“ an die Beschilderungen und Markierungen, die in öffentlichen Einrichtungen die Orientierung erleichtern sollen, und deutet gleichzeitig an, dass es möglicherweise noch weitere Ein- und Ausgänge gibt. Die auf der Tafel abgebildeten Wörter sind eine Reihe von Gegensätzen, die eine Architektur beschreiben – der Tür und des Raums, zu dem sie führt, aber auch der Tafel selbst: Eingang/Ausgang, breit/eng, Holz/Stahl, Filz/Glas. Alle von Broodthaers gewählten Namen und Adjektive verweisen auf die Mehrdeutigkeit der Sprache und stellen die Klarheit in Frage, die von einer wissenschaftlichen Einrichtung wie einem Museum erwartet wird, wie es das Wort „musée“ am unteren Rand andeutet. Beeinflusst von Magrittes Spiel mit der Sprache, insbesondere seiner Verwendung der Schrift in der Malerei, und den typografischen Zwischenräumen bei Mallarmé, schafft Broodthaers ein visuelles Gedicht, das mit seinen schwebenden, isolierten Wörtern die Befreiung der Wörter und ihrer Bedeutung suggeriert, losgelöst von den Regeln der Grammatik und Syntax.

In **1. David 2. Courbet 3. Ingres 4. Ingres 5. Wiertz** präsentiert Broodthaers diese vier Maler als die Schlüsselfiguren seines *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle*. Mit Ausnahme von Antoine Wiertz waren sie in diesem Museum durch Reproduktionen ihrer Meisterwerke auf Postkarten vertreten, die an eine Wand geheftet waren. Für Broodthaers verkörperten diese Künstler das Aufkommen radikaler Ideen, neuer Ausdrucksformen und einer einschneidenden gesellschaftlichen Umgestaltung. Jacques-Louis David war ein führender Vertreter der republikanischen neoklassischen Bewegung, während Gustave Courbet als der Vater der realistischen Bewegung gilt. Wiertz war ein Maler, dessen Werk und Rolle in der Kunstgeschichte Broodthaers schätzte. Jean-Auguste-Dominique Ingres war als Erfinder des ästhetischen Idealismus im klassischen Repertoire bekannt. Broodthaers wiederholt seinen Namen zweimal, und die Farbe dieser Version der Tafel könnte sich auf die kostbaren blauen und goldenen Stoffe in Ingres' mysteriösem Gemälde *La Grande Odalisque* (1814) beziehen, das als Postkarte in Broodthaers' *Section XIXe siècle* ausgestellt war.

## Section Cinéma

Broodthaers beschäftigte sich bereits in den 1950er Jahren mit dem Medium Film. Er betrachtete seine technischen Innovationen und seine Institutionen, wie das Kino, als entscheidende Mittel zur Schaffung moderner Kultur und Geschichte. Im Gegensatz zu den klassischen Konventionen des *Mediums* zeichnen sich seine Filme durch einen freien Ansatz aus, der zum Beispiel auch die Verwendung von veralteter Filmtechnik beinhaltet.

Im Oktober 1970 verlegte Broodthaers sein *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* nach Düsseldorf, wo er die Kellerräume unter seiner Wohnung am Burgplatz 12 mietete und *Cinéma Modèle* lancierte, ein fünfwöchiges Filmprogramm, das als Vorläufer der *Section Cinéma* gelten kann. Jeder gezeigte Film bezog sich auf einen Künstler oder Schriftsteller, den Broodthaers als Vorbild betrachtete: Jean de La Fontaine (*Le corbeau et le renard*) [Der Rabe und der Fuchs], Kurt Schwitters (*La Clef de l'horloge*) [Der Schlüssel der Uhr], Magritte (*La Pipe*) [die Pfeife], Mallarmé (*La pluie*) [der Regen] und Charles Baudelaire (*A Film by Charles Baudelaire*) [Ein Film von Charles Baudelaire].

In **Cinéma Modèle** erinnert die doppelte schwarze Umrandung der Tafel an eine Filmleinwand. Das Motiv des Kommas, das vor allem in Broodthaers' eher literarischen, von Mallarmé inspirierten Tafeln vorkommt, erscheint hier in verschiedenen Grössen und Farben, fast wie die bildliche Darstellung verschiedener „Kino-Modelle“. Die Uhren auf der Tafel, die Mittag/Mitternacht anzeigen, sind ein weiterer Verweis auf die Zeit und die Abfolge von filmischen Sequenzen.

In **Modèle (virgule, point)** [Modell (Komma, Punkt)] nimmt die Interpunktion mehr Raum ein als der Text und wird zum Gedicht-Bild und gleichzeitig zum Bild-Objekt. Von diesem Motiv ist nur eine Version bekannt. Die auf das Wesentliche beschränkte Komposition und die Abstände erinnern an Mallarmés Verwendung des weissen Raums in der Poesie, der seine Entsprechung in der Stille findet. Während Broodthaers in seinen früheren Tafeln mit einer Vielzahl von Aspekten, Rhythmen und typografischen Effekten der Interpunktion spielt, werden hier die Satzzeichen (Punkte und Kommas) durch ihre nachdrückliche Betonung zum zentralen Thema der Tafel und gleichzeitig zum „Modell“, wie die Inschrift besagt.



An der gleichen Adresse, wo er im Rahmen von *Cinéma Modèle* seine Filme zeigte, weihte Broodthaers zwei Monate später, im Januar 1971, die *Section Cinéma* seines *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* ein. Diese Abteilung gliederte sich in zwei Teile. Den ersten, der von der Eröffnung bis zur Schliessung im Juni 1972 dauerte, kommentierte der Künstler wie folgt: „Zu meinem grossen Bedauern ist die poetische Realität überholt. Was bleibt übrig? Pessimismus und ein Museum, das zum Nachdenken anregt, ein Ort der Kommunikation und kein Hort für Kunstwerke.“ Der zweite Teil mit dem Titel „Théorie des Figures“ (Theorie der Figuren) dauerte von Juni bis Oktober 1972. Zu den Tafeln, die einen direkten Zusammenhang mit diesem Kapitel seines Museums aufweisen, gehört **Museum – Musée, Section Cinéma**. Broodthaers schuf zunächst die rechteckige Version als einen einzigen Prototyp. Für die zweite Version der Tafel entschied er sich, den Pfeil herauszuschneiden und in ein eigentliches Hinweisschild zu verwandeln, das den Weg zum *Museum – Musée, Section Cinéma* anzeigen sollte. Doch ein zweiter, kleinerer Pfeil innerhalb des grossen, der in die entgegengesetzte Richtung zeigt, verwirrt und erschwert die Orientierung. Obschon die Tafel scheinbar funktionell ist, veranschaulicht sie einen „Contresens“, entsprechend Broodthaers' unkonventionellen Überlegungen zum Kino und zum Museum als Institution.

Die beiden Tafeln **M.B.** zeigen die vergrösserten Initialen des Künstlers als Relief sowie die letzte der vierundzwanzig Einstellungen seines 1970 produzierten, einsekündigen Schwarz-Weiss-Films **Une seconde d'éternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)** [Eine Sekunde Ewigkeit (Nach einer Idee von Charles Baudelaire)], der an dieser Ausstellung zu sehen ist. Bei genauerer Betrachtung der Buchstaben auf der Tafel erkennt man, dass sie aus vierundzwanzig Strichen bestehen, was der Anzahl der Bilder entspricht, die nötig sind, um für eine Sekunde *Stop-Motion-Film* die Illusion von Bewegung zu erzeugen. Broodthaers verwendete Zelluloid häufig als Trägermaterial, so auch hier, wo er die Linien seiner Signatur mit Tusche direkt auf den 35-mm-Film malte. Broodthaers' Film und Tafeln sowie andere Werke, in denen er seine Signatur verwendet, sind eine Kritik an der Fixierung des Kunstmarkts auf die Signatur des Künstlers als Beweis für Authentizität und Wert.

# Buchstaben, Literatur und Poesie

**L'Alphabet** existiert in zwei Hauptversionen (A und B), die ein Diptychon bilden. Während in einigen Versionen Experimente mit Farbcodes im Vordergrund stehen, konzentrieren sich andere auf übergrosse Satzzeichen, als wollten sie die scheinbare Ordnung und Autorität des lateinischen Alphabets in Frage stellen, das sie teilweise wiedergeben. Das Thema, die Materialität und die Gestaltung von *L'Alphabet* verdeutlichen Broodthaers' Interesse an den vielfältigen Lesemöglichkeiten, die die verschiedenen Sinne und die Einbeziehung von Raum und Rhythmus erlauben. Die dieser Tafel zugrunde liegenden Gedanken drehen sich wieder um Mallarmé.

Der Wunsch, Poesie bzw. Sprache und Schrift in die visuelle Kunst einzubringen, ist ein Hauptmotiv in Broodthaers' künstlerischem Schaffen und kommt deutlich auch im Film **La pluie (projet pour un texte)** [Der Regen (Projekt für einen Text)] zum Ausdruck. Am Anfang des Films sieht man Broodthaers, der schreibt, während sich plötzlich ein offensichtlich künstlicher Regen über ihn ergiesst. Unbeirrt schreibt Broodthaers weiter. Der Regen, der immer stärker wird und auf die als Tisch verwendete Kiste und das Heft prasselt, löscht das Geschriebene aus und bringt das Tintenfass zum Überlaufen. Broodthaers scheint dies nicht zu stören. Er schreibt weiter. Auf dem Blatt bilden sich Wasserlachen, die sich mit der Tinte vermischen. In der letzten Einstellung legt Broodthaers schliesslich den Stift nieder, das Blatt ist mit wolkigen, verwässerten Tintenflecken bedeckt. Im gleichen Moment wird der Schriftzug „Projekt für einen Text“ eingeblendet.

Broodthaers' Bestreben, Schrift und Sprache vom Blatt Papier zu befreien, zeigt sich auch in seinen Experimenten mit Lehm, in denen er mit den mechanischen Codes der Printkommunikation bricht und die grafische Perfektion der standardisierten Zeichen stört.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Tafeln und ihren Gussformen, die aus einer Reihe von leicht verfügbaren oder anpassbaren Holz- und Metallformen bestehen, wurden alle Zeichen für **a, air** [a, Luft] vom Künstler in Lehm geformt. Die taktile Beschaffenheit ihres rauen Reliefs bildet einen auffälligen Kontrast zu den mechanisch reproduzierbaren und formal perfekten Zeichen der anderen Tafeln. Während die bei der gedruckten Reproduktion verwendeten, allgemein gebräuchlichen Buchstaben oder die Schriftarten der Grundzeichen

als leere Formen, schwebende hohle Signifikanten betrachtet werden können, die sich mit verschiedenen Signifikaten füllen lassen, sind die von Broodthaers handgefertigten Zeichen einzigartig und werden zum Subjekt des Schildes, sowohl im Sinn von Subjekt des Werks als auch im Sinn von Träger der Subjektivität des Künstlers, der sie gefertigt hat.

Die Tafeln **L'oise, l'aile** [Die Gans, der Flügel] ähneln einem symbolistischen Rätsel, das der Leser/Betrachter entschlüsseln soll. Auf den ersten Blick scheinen die Tafeln der üblichen Positiv/Negativ-Logik zu folgen, doch die unterschiedliche Komposition deutet auf eine komplexere Struktur hin. Die Tafeln sind als Diptychon konzipiert, und auf der zweiten Zeile des jeweiligen Reliefs steht in kleinerer Schrift ein Wort: „l'oise“ im Positiv, „l'aile“ im Negativ. Der Künstler bietet zwei Leseebenen an: Die erste basiert auf den Wörtern und ihrer Bedeutung, die zweite auf der Komposition, den grafischen Zeichen und der Art, wie sie ein Konzept oder eine Idee ausdrücken, nachahmen oder illustrieren. Eine dritte, spielerische Variante besteht darin, die Wörter laut zu lesen: Im Französischen klingt die Aussprache des Buchstabens „l“ wie das Wort „aile“, Flügel, aber auch wie das weibliche Pronomen „elle“, das sich sowohl auf „l'oise“ als auch auf „l'aile“ bezieht. Broodthaers erforscht die Musikalität, den Rhythmus und die assoziative Logik der gesprochenen Sprache und knüpft damit an die Lautpoesie der Avantgarde oder die Ursprünge der Poesie im Gesang an.

**Société** [Gesellschaft] scheint aus einer Reihe von losen, auf ein Blatt Papier übertragenen Notizen zu bestehen, die den Gedankenfluss vor dem Niederschreiben eines Textes andeuten. Es sieht aus, als wären die Buchstaben, Wörter, Satzzeichen und Piktogramme in übereinander gestapelten, rechteckigen und quadratischen Schachteln eingeschlossen, deren Anordnung an eine Backsteinmauer erinnert. Alle Wörter sind evokativ und suggestiv, ohne jedoch einen syntaktisch korrekten Satz zu bilden. So kann die Tafel auch als eine Ansammlung von linguistischen Elementen gelesen werden, die der Künstler aufgrund ihres Klangs oder ihrer typografischen Wirkung sorgfältig ausgewählt hat. *Société* verweist auf die typografische Gestaltung mit Bleisatz und zeigt Broodthaers' Interesse für die Typografie, die grafische Form von Schriftzeichen und die Druckverfahren.

Auch dieses Schild erinnert an Mallarmés strukturelle Forschung und seinen Ehrgeiz, das ultimative Gedicht zu schreiben, und verweist insbesondere auf sein (typo)grafisches Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Inspiriert von der Tradition der konkreten und visuellen Poesie sowie der assoziativen symbolistischen Poesie spielt Broodthaers mit dem Fehlen einer unmittelbaren, klaren Bedeutung. Aufgrund seiner Frontalität stellt die Tafel eine Verbindung von Literatur und visueller Kunst dar.

1972 beschloss Marcel Broodthaers, das Projekt des *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* abzuschliessen, zur gleichen Zeit, da es eine institutionelle Anerkennung erhielt: Nachdem es in kleinen Galerien, regionalen Museen oder privaten Räumen gezeigt worden war, wurde das *Musée 1972* in die documenta 5 in Kassel aufgenommen, die berühmte, von Harald Szeemann kuratierte Ausgabe, die die Strategien der Konzeptkunst in den Vordergrund des internationalen Kunstdiskurses rückte. Mit der Schliessung des Museums endete auch die Produktion der Industriellen Gedichte, und einige Jahre später auch die der offenen Briefe.

# Biografische Daten

**1924**

Marcel Broodthaers wird am 28. Januar in Saint-Gilles geboren.

**1942**

Er studiert an der Université libre von Brüssel ein Jahr lang Chemie.

**1943**

Er widmet sich ganz der Poesie.

**1945**

Er veröffentlicht in der surrealistischen Zeitschrift »Le Ciel Bleu« sein erstes Gedicht *L'île sonnante* und kommt mit René Magritte und den Surrealisten von Brüssel in Kontakt.

Er beginnt als Journalist für die Zeitschrift »Le Salut Public« zu schreiben, wobei er für einige Artikel das Pseudonym Marcel Canal verwendet.

**1946**

Eröffnung einer Buchhandlung in der Rue Notre-Seigneur in Brüssel.

**1947**

Am 7. Juni unterzeichnet er zusammen mit Magritte, Paul Nougé, Louis Scutenaire und anderen das belgische surrealistische Manifest *Pas de quartiers dans la révolution !*. In diesem Dokument, das André Breton offen kritisiert, wird die Kommunistische Partei als

Mittel zur Verwirklichung einer sozialen Revolution anerkannt; eine Position, die kurz darauf in dem von belgischen Künstlern und Schriftstellern, darunter Broodthaers, und einer Gruppe französischer Kollegen unterzeichneten Manifest *La Cause est Entendue* vom 1. Juli bekräftigt wird.

**1948**

Er veröffentlicht *Projet pour un film* und *Trois poèmes de l'île déserté* in der Zeitschrift »Le Surréalisme Révolutionnaire«, die von Christian Dotremont, Noël Arnaud, Asger Jorn und Zdenek Lorenc herausgegeben wird und in Paris in einer einzigen Nummer erscheint.

**1957**

Im September veröffentlicht er seinen ersten Gedichtband *Mon livre d'ogre*.

Er produziert seinen ersten Film *La Clef de l'horloge* (*Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters*), der 1956 im Umfeld der Schwitters-Ausstellung im Palais des Beaux-Arts in Brüssel gedreht wurde.

Er beginnt mit der Fotografie zu experimentieren und begegnet dem Fotografen Julien Coulommier, mit dem er am Projekt *Statues de Bruxelles* arbeitet, das 1987 in Buchform veröffentlicht wird.

### 1959

Er präsentiert im Palais des Beaux-Arts in Brüssel das Filmprogramm „Poésie Cinéma“ mit Kurzfilmen und Auszügen aus Dokumentar- und Animationsfilmen von zeitgenössischen Künstlern, darunter sein Film *Actualités reconsidérées*.

### 1960

Veröffentlichung seines zweiten Gedichtbandes *Minuit*, mit einigen Illustrationen von Serge Vandercam.

### 1961

Er reist häufig nach London, um für das »Journal des Beaux-Arts« die Artikelserie *Un poète en voyage ... à Londres* zu schreiben. Den Sommer verbringt er in Paris, wo er auch als Klempnergehilfe und Nachtportier arbeitet, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten.

Veröffentlichung seines dritten Gedichtbandes *La Bête Noire*, illustriert mit Radierungen von Jan Sanders.

### 1962

Am 23. Februar begegnet er Piero Manzoni in der Ausstellung *Castellani et Manzoni* in der Galerie Aujourd'hui im Palais des Beaux-Arts. Manzoni überreicht ihm ein Echtheitszertifikat, das Broodthaers zur „Lebenden Skulptur“ erklärt.

### 1963

Dank seiner Zusammenarbeit mit dem »Journal des Beaux-Arts« als Kunstkritiker unternimmt er weiterhin Reisen, um Rezensionen über Ausstellungen zu schreiben, etwa diejenige von George Segal in Paris oder von Jim Dine im Palais des Beaux-Arts in Brüssel.

### 1964

Am 31. Januar nimmt er zum ersten Mal als Künstler an der Ausstellung *Lauréats du Prix de la Jeune Sculpture Belge* im Palais des Beaux-Arts teil, wo er vier Werke in Form von zusammengeführten Objekten präsentiert.

Zwischen 1963 und 1964 veröffentlicht er auf eigene Kosten seinen vierten Gedichtband *Pense-Bête*.

Vom 10. bis 25. April findet seine erste Einzelausstellung in der Galerie Saint-Laurent in Brüssel statt, die den Auftakt zu seiner Karriere als bildender Künstler markiert. Er präsentiert *Pense-Bête*, das aus fünfzig unverkauften Exemplaren seines gleichnamigen Buches besteht, die er in Gips fixiert und damit in ein Kunstobjekt verwandelt.

### 1965

Er gehört zu den Künstlern, die vom 5. Februar bis 1. März in der Ausstellung

*Pop art, nouveau réalisme, etc...* im Palais des Beaux-Arts in Brüssel vertreten sind.

Vom 2. bis 24. April findet in der Galerie Aujourd'hui im Palais des Beaux-Arts in Brüssel die Ausstellung *Objets de Broodthaers / Voorwerpen van Broodthaers* statt. Wie der Titel besagt, zeigt die Ausstellung vor allem seine Assemblagen von Objekten, welche die frühen Jahre seines künstlerischen Schaffens widerspiegeln. Einige Objekte kommen wiederholt vor und haben einen symbolischen und metaphorischen Gehalt, wie die Muschel, die Eierschale oder die Kohle.

## 1966

In der Wide White Space Gallery in Antwerpen findet vom 26. Mai bis 26. Juni die Ausstellung *Moules Oeufs Frites Pots Charbon* statt, zu der auch ein Katalog erscheint.

## 1967

Vom 13. bis 25. April ist dem Künstler im Palais des Beaux-Arts in Brüssel eine grosse Einzelausstellung gewidmet: *Marcel Broodt(h)aers / Court Circuit*.

## 1968

Im Rahmen der 68er Protestbewegungen nimmt er als Vermittler zwischen Künstlern und Museumspersonal an

den ersten Tagen der Besetzung des Palais des Beaux-Arts teil.

Zwischen April und Mai fertigt er seine ersten Plastiktafeln, die Plaques, an: *Académie I, Académie II* und *Téléphone*.

Am 7. Juni schreibt er seinen ersten offenen Brief, dem viele weitere folgen, in denen der Künstler zu verschiedenen Fragen im Zusammenhang mit den musealen Einrichtungen, der Kunst und dem Künstlersein Stellung nimmt.

Die erste Fassung von *Le Drapeau noir (tirage illimité)* entsteht im Anschluss an die Studentenproteste in den auf der Tafel genannten Städten: Nanterre, Venedig, Paris, Mailand und Brüssel.

Am 27. September eröffnet er in seinem Haus in der Rue de la Pépinière in Brüssel das *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle*. Er unterhält dieses fiktive Museum während vier Jahren, im Laufe derer er zwölf Abteilungen in sieben verschiedenen Städten eröffnet: Brüssel, Köln, Le Coq, Antwerpen, Düsseldorf, Middelburg und Kassel.

Vom 29. Oktober bis 19. November zeigt er im Rahmen der Ausstellung *M.U.S.É.E. D'.A.R.T. CAB.INE.T. D.ES. E.STA.M.P.E.S, Département des Aigles*

in der Buchhandlung Saint-Germain-des-Prés in Paris einige Tafeln.

## 1969

Von März bis April zeigt er in der Galerie Gerda Bassenge in Berlin zum ersten Mal fünfzehn Tafeln mit unterschiedlichen Motiven, die er bisher gefertigt hatte, und verteilt sie über eine ganze Wand, in mehreren Reihen und Kolonnen angeordnet. Diese Ausstellungsart kehrt bei anderen Gelegenheiten und auch bei dieser Ausstellung wieder.

Die zweite Fassung von *Le Drapeau noir (tirage illimité)* entsteht im Anschluss an die Studentenproteste in verschiedenen internationalen Städten – Prag, Mexiko-Stadt City, Berkeley –, die er zu den in der ersten Version der Tafel angeführten Städtenamen hinzufügt.

Er eröffnet drei neue Abteilungen des *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*: die *Section XVIIIe siècle* in Antwerpen; die *Section Documentaire* in Le Coq und die *Section Littéraire*, die nur als Projekt eines Briefwechsels und einer Publikation existiert.

## 1970

Vom 14. bis 15. Februar eröffnet er für zwei Tage die *Section XIXe siècle (bis)* des *Musée d'Art Moderne, Département*

*des Aigles* in der Städtischen Kunsthalle von Düsseldorf sowie die *Section Folklorique / Cabinet de Curiosités* im Zeeuws Museum in Middelburg.

Er übersiedelt nach Düsseldorf, wo er für die Ateliers Création Radiographique des Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) als Korrespondent arbeitet.

Er präsentiert seinen Film *Une seconde d'éternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)* in der Galerie Folker Skulima in Berlin.

## 1971

Am 12. Januar eröffnet er im Keller seines Ateliers am Burgplatz 12 in Düsseldorf die *Section Cinéma* des *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*.

Vom 21. Oktober bis 7. November findet im Städtischen Museum in Mönchengladbach die Ausstellung *Film als Objekt – Objekt als Film* statt, in der er neben Filmen und Diaprojektionen zahlreiche Objekte aus seinen Filmen zeigt.

Im Oktober eröffnet er die *Section Financière* des *Musée d'Art Moderne* auf dem Kölner Kunstmarkt und im November in der Galerie Michael Werner



in Köln, wo er das Museum provokativ zum Verkauf wegen Konkurs anbietet: „à vendre pour cause de faillite“.

### 1972

Vom 16. Mai bis 9. Juli eröffnet er in der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf die *Section des Figures / Der Adler vom Oligozän bis heute* des Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, wo er mehr als dreihundert Objekte und Bilder zum Thema Adler ausstellt. Auf der documenta 5 in Kassel eröffnet er in der Neuen Galerie die letzten Abteilungen seines Museums: vom 30. Juni bis 8. Oktober die *Section Publicité*, vom 30. Juni bis 15. August die *Section d'Art Moderne* und vom 15. August bis 8. Oktober das Musée d'Art Ancien, Galerie du XXe siècle.

### 1973

Er übersiedelt nach London. Am 7. September eröffnet er in der Galerie Rudolf Zwirner in Köln die Ausstellung *Peintures Littéraires, 1972-1973*, wo er seine jüngsten *Literarischen Gemälde* zeigt, die im Hochdruckverfahren auf Leinwand entstanden sind.

### 1974

Im Rahmen des Künstlerprogramms DAAD Artist-in-Berlin verbringt er sechs Monate in Berlin.

Er stellt sein erstes *décor* aus: *Un jardin d'hiver* im Rahmen der Gruppenausstellung *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter* im Palais des Beaux-Arts in Brüssel. *Décor* ist eine Reihe von immersiven Installationen, die von Broodthaers konzipiert wurden und aus einer Sammlung eigener Werke und anderer Objekte bestehen, die häufig nur für die Dauer der Ausstellung ausgeliehen waren.

### 1975

Vom 11. Juni bis 6. Juli zeigt das Institute of Contemporary Arts (ICA) in London die Ausstellung *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*. Die Ausstellungsräume der ICA dienen auch als Kulisse für seinen Film *La Bataille de Waterloo*.

Ende 1975 zeigt er im Centre national d'art contemporain in Paris sein letztes *décor*, *L'Angélu de Daumier*.

### 1976

Marcel Broodthaers stirbt am 28. Januar, seinem 52. Geburtstag, in Köln.



Hauptpartner



Wissenschaftlicher Partner



Mit Unterstützung von



Gründer

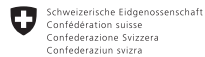


Repubblica e Cantone  
Ticino



Città  
di Lugano

Institutioneller Partner



Dipartimento federale dell'interno DFI  
Ufficio federale della cultura UFC

# MASILugano

Museo  
d'arte  
della Svizzera  
italiana

MASI | LAC

Piazza Bernardino Luini 6  
6900 Lugano

   @masilugano #masilac

[www.masilugano.ch](http://www.masilugano.ch)

