

Musée d'Art Moderne, Département des Aigles / 1968–1972



Tacita Dean: Section Cinéma, 16mm-Farbfilm, Lichtton, 13 Min., Loop. Entstanden für die Ausstellung 12.10.02 – 21.12.02 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2002. Der Filmstil zeigt das ehemalige Kelleratelier Broodthaers' am Burgplatz 12 im Jahr 2002 mit zwischengelagerten Stühlen von einem Möbelhändler.

[Section XIXe siècle / Rue de la Pépinière, Brüssel, 27.09.1968 – 27.09.1969](#)

[Section XIXe siècle \(bis\) / Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 14.02. – 15.02.1970](#)

[Section Cinéma / Burgplatz 12, Düsseldorf, 01/1971 – 10/1972](#)

[Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute / Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16.05. – 09.07.1972](#)

Der Adler wird zum Namenspatron für die Erfindung eines Museums. In der Zeit kultureller Revolten vereint Marcel Broodthaers die institutionalisierte Bürgerlichkeit des Museums mit der traditionsschweren Symbolik des Adlers. Der Repräsentationsmacht von Geschichte begegnet er mit poetischer Systematik: 1968 ernennt sich Broodthaers zum Direktor des **Musée d'Art Moderne, Département des Aigles**. Das Museum ist eine Fiktion auf Zeit. Ausstellungszereemonien sind wesentlicher Teil davon. Doch ähnlich einer Kulturanalyse zerlegt Broodthaers institutionell geschlossene Systeme wie das Museum mit seinen Präsentationsstandards oder kulturelle Fetisch-Objekte wie den Adler in ihre Einzelteile. Sowohl die Exponate als auch das Ausstellungsformat selbst verweigern sich zugeschriebenen Bewertungskategorien. In intensiver Zusammenarbeit mit Jürgen Harten, dem stellvertretenden Direktor der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, realisiert Broodthaers 1972 ebendort die **Section des Figures**, der eine gemeinsame 'Bildungsreise' vorweggeht. Wo liegen heute Möglichkeiten und Grenzen in der Ausstellbarkeit von Broodthaers' Werk? Inwiefern beeinflusst Broodthaers aktuelle Ausstellungsformate und künstlerische Praktiken? Tacita Dean besucht das Atelier Broodthaers' in Düsseldorf: Ihre filmische Hommage **Section Cinéma** ist Teil ihrer Ausstellung 2002 im Düsseldorfer Kunstverein.

Musée d'Art Moderne, Département des Aigles / 1968–1972



Tacita Dean: Section Cinéma, 16mm-colorfilm, optical sound, 13 min., Loop. Produced for the exhibition 12.10.02 – 21.12.02 at Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2002. The filmstill shows Broodthaers' former studio in the basement at Burgplatz 12 in 2002 with temporarily stored chairs from a furniture dealer.

Section XIXe siècle / Rue de la Pépinière, Brussels, 09/27/1968 – 09/27/1969

Section XIXe siècle (bis) / Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 02/14/1970 – 02/15/1970

Section Cinéma / Burgplatz 12, Düsseldorf, 01/1971 – 10/1972

Section des Figures. The Eagle from the Oligocene to the Present / Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 05/16/1972 – 07/09/1972

The eagle becomes the patron saint of the invention of a museum. In the age of cultural revolutions, Marcel Broodthaers united the bourgeois institution of the museum with the long tradition of the eagle's symbolism. He counters history's representational power with a poetic system: in 1968 Broodthaers appointed himself director of the **Musée d'Art Moderne, Département des Aigles**. The museum was a temporary fiction. Exhibition ceremonies were an essential part of it. In a way similar to cultural analysis, however, Broodthaers broke down such institutionally closed systems as the museum into its component parts, such as standards of presentation or cultural fetish objects like the eagle. Both the exhibits and the exhibition format itself reject the categories of judgment attributed to them. Working closely with Jürgen Harten, the vice director of the Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Broodthaers realized the **Section des Figures** there in 1972: an anticipation of a joint "educational journey." What are the possibilities for and limits of exhibiting Broodthaer's oeuvre today? To what extent did Broodthaer's influence present-day exhibition formats and artistic practices? Tacita Dean visits Broodthaers' studio in Düsseldorf: her cinematic homage **Section Cinéma** was part of her 2002 exhibition at the Düsseldorfer Kunstverein.

12.10.02 – 21.12.02.

My films and projects are often born out of moments. Occasionally I take on projects where I intend to make everything new for a space, and the exhibition at the Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf in 2002 was one such project. I worked together with Rita Kersting who was then the director. She was very important to the whole project. Marcel Broodthaers is an artist who has been immensely fascinating to me for many years. Once she told me about his studio having been at Burgplatz 12; we had to try and gain access. Hans-Peter Feldmann had first told her about it. So she phoned up the Stadtmuseum, who were the current occupiers, every day for months but continued to meet the same resistance. One day the woman, who was always putting her off, was ill and she got her daughter instead who gave her the number of the caretaker. Fortunately for us, he turned out to be an Englishman who'd been living in Düsseldorf for years and finally he arranged for us to go and have a look.

The place was just a miracle. For many years this cellar had been the storage facility for the Stadtmuseum and so the place was full of fabulous things, like many beautiful chairs and model boats. It was a gift to me, of course. Immediately I had to go and film there. Of course it was really dark but it was extremely dry. There was no sunlight so it was very well preserved. You see **Département des Aigles** still stenciled on the door. It had been his studio but I got the very strong impression that it would have been difficult to work there because it was cut-off and acoustically inert. You can easily imagine how the work came from a studio like that. It's a basement and a dead space in a way: a cinema already. He had shown objects in there and had stenciled words on the walls. I got a very strong sense that he just camped down there and the work probably came from this ill-ease with the space—projecting films, bringing objects there, and stenciling on the walls. He remade **Section Cinéma** for the museum in

Mönchengladbach with all of the original objects. They bought the piece at the time and so it now exists elsewhere. Now the stencils are just the traces of a work. Nobody bothered to paint over them when the studio changed hands.

My films are about the place itself within a period of time. They mostly start with a fade up and end with a fade down. But with **Section Cinema**, I decided to make a loop, which means there was no one image for the beginning or end. The succession of images made a circular route around the space, but you are stuck in there with no visual point of departure. I filmed it deliberately with the door closed and so it became very airless. There is no narrative to the film, just a very strong sense of the atmosphere. I do this with sound: a strange acoustic deadness and bunker type sound which was imagined later. There was no daylight so I had to use electric light.

When I began making the film, I wanted to construct the rest of the exhibition in relation to it, and to Marcel Broodthaers in general. The whole process was very intuitive with many connective tissues running through the works. The space in the Kunstverein was newly renovated; I think I was the first person to show there in its larger format. And it is a long space. So even when taking one part of the room away for the film, there was a colossal amount of space left. So I needed a very solid idea to fill the gap. So I made a very large-scale blackboard drawing in two parts called **Chère petite soeur**. I hadn't made large-scale drawings for a long time and these ones in 2002 became my last. Somehow these boards were different from those that preceded them because they were born out of a different idea and experience and so turned out to have a qualitative difference. Their source was the postcard that became the subject of Marcel Broodthaers' film and associative works for **Chère petite soeur**. In fact, the postcard is not from a photograph, but appears to be from a photogravure. The picture had already gone through much mediation. In Broodthaers' work, it shifts between a positive and negative. And so there I was drawing from the negative. In fact, it was because it was easier for me to read the

image as white on black. It has a certain kind of emotion. The whole frame is like a film frame and my blackboard drawings are very much related to the cinematic film frame. Of course I emulated the first image as best as I could, and then on the second I made the boat sink. Broodthaers had already translated the image from found postcard to film. And then I translated it one more time by putting it into a drawing. **Chère petite soeur** was definitely born out of the need to fill the space. Contingency often plays a part in the creation of artworks.

Then I made the film **Diamond Ring**, which I hadn't even thought about making into a work until I saw the possibility in the tiny connection to the other works in the show, especially the massive blackboard drawing next to it. Unfortunately, when I had tried filming the moment of totality during the solar eclipse in Madagascar in 2001, the camera had suddenly dropped forward. I was paralyzed with disappointment. I eventually zoomed in on the sun (something I normally never do) during the 'diamond ring' stage of an eclipse and the moment I centered on the sun and stopped, the moon passed revealing the sun again and bleached the frame. So it has this strange little continuous negative-positive shift in it. So I played with the idea of having it very small next to this colossal blackboard. The other things came gradually. In the end it was about the found object, about the postcard, the negative-positive. There were so many connections going on with Broodthaers but also within my own work anyway. Down in his Burgplatz 12, Broodthaers had painted these numbers on an overhead beam: 21 12 0 2 which just by chance was the date of the end of the exhibition. There had been a palindrome date earlier in that year—20.02.2002. I'm sure I was being influenced by Broodthaers stencilled numbers, but I had the idea of announcing this palindrome in the newspaper and managed to get four newspapers to do it. It was in the domestic and international Guardian, as well as the *Süddeutsche Zeitung* and *de Volkskrant*. They all did it in a different way. I framed these for the exhibition along with a 'found palindrome' in a local Dutch newspaper who had announced it themselves.

Broodthaers worked incredibly intuitively, and as an artist I can understand this process. He continued to work as a poet, visually. He is using his poetry to make up this great art-language. The way he uses this language is what he does with objects, drawings, and found objects, found drawings, found photographs. That's why it still remains so full of energy. The worst sort of art for me is where it is decided intellectually before it exists. He definitely wasn't an artist who decided anything before it existed. That is what makes it so powerful. I know for myself that the moment I sort of pre-describe something then it's already dead. So the collection of works I made for Düsseldorf was also created intuitively. It was exactly how I like to work as an artist, letting one thing lead to the next. Even now I'm not completely sure what the connections are when pinned down, but for me it was like a rebus. There were various elements and in a way it was an adventure to make such a show.

The text is based on an interview in Berlin, December, 2007.

Jürgen Harten

DISPLAYER Herr Harten, könnten Sie Ihre erste Begegnung mit Marcel Broodthaers schildern?

JÜRGEN HARTEN Wir haben uns in seiner Wohnung in der Rue de la Pépinière, eine kleine Strasse in Brüssel, getroffen. Von außen konnte man das Fenster mit der Inschrift Musée d'Art Moderne – Département des Aigles sehen, in großen weißen Lettern, sehr klassisch anmutend, aber auch etwas schaufensterartig. Die Räumlichkeiten des Musée befanden sich im Parterre und waren äußerst karg bestückt, sie wirkten wie leer. An den Wänden lehnten mehrere Kisten, einige lagerten in der Mitte. Man hatte nicht den Eindruck, dass jemand im Sinne eines Designs eine Einrichtung gemacht hätte. An einer Wand war ein Cluster von Kunstpostkarten zu sehen. Es kam mir so vor, als hätte jemand sich die schönsten Bilder der Malerei des 19. Jahrhunderts ausgesucht: David, Ingres, Delacroix, Courbet. Man konnte sofort sehen, dass die Zusammenstellung sehr sorgfältig getroffen war, jedoch ohne eine Anspielung auf eine Hängung von Gemälden angeordnet. Der Gestus war interessant, die Anordnung sah eher aus, als ob sie sich ergeben hätte. An dem Raum war nichts, was an museale Konventionen erinnerte. Dass es sich um ein Museum handelte, ging aus der Inschrift hervor und aus der Beschriftung der Kisten. Ich wurde gebeten, auf einer dieser Kisten Platz zu nehmen. Nach einigen Minuten kam Broodthaers herein. Dann saßen wir da. Was sagt man in so einer Situation?

Wie hat er sich Ihnen vorgestellt? Als Marcel Broodthaers oder als Direktor des Musée d'Art Moderne?

Er hat keine Performance aus dem Treffen gemacht. Er spielte seine Rolle nicht unter Kollegen, sondern nur in einer inszenierten Öffentlichkeit. Ich war nichts weiter als ein einzelner Besucher von der Düsseldorfer Kunsthalle, angekündigt von Anny De Decker von der Wide White Space Gallery in Antwerpen. Die museologische

Fiktion beruhte auf einem realen Zubehör. Die Kisten stammten von der Firma Menkes in Brüssel, einem Kunsttransport-Unternehmen. Darauf standen Inschriften wie 'handle with care', und die entfalteteten ein merkwürdiges Eigenleben. Was mich museal anmutete, waren drei Dinge: die Kisten, ihre Inschriften und die Postkarten. Diese Dinge sprachen von etwas, das abwesend war. Sinngemäß begann ich das Gespräch: 'Denken Sie, dass diese Qualität von Kunst in der Malerei heute nicht mehr möglich ist?' Broodthaers bejahte. Daran habe ich oft gedacht, wenn er – ich glaube, manchmal zu seinem eigenen Amüsement – als Avantgardist gesehen wurde.

Was war der Grund Ihres Besuchs?

Die Situation in Düsseldorf war damals vom Aufbruchgeist der berüchtigten Zeit der 68er geprägt. Man diskutierte über Kunst und Demokratie. Einige Kunststudenten wollten die Kunsthalle in ein autonomes Kommunikationszentrum verwandeln. Ich hatte von dem Direktor Karl Ruhrberg den Auftrag erhalten, mich um die Szene zu kümmern. Im Gespräch mit Künstlern entstand die Reihe mit dem Titel *between*. Gemeint war eine Veranstaltung zwischen den regulären Ausstellungen. Dabei gab es folgende Prinzipien: kein Ausstellungsritual, keine Eröffnungsreden, keine Kunstwerke zu Beginn der Ausstellung. Man konnte in leeren Räumen Künstler treffen und sehen, was sie machten. Das Ganze diente einer unbedingt offenen Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb. Ich hatte gehört, dass Broodthaers ein fiktives Museum gegründet hatte und wollte ihn für *between* einladen. Seine Antwort war, dass er das sehr interessant fände, aber an diesem Experiment nicht teilnehmen könnte, weil es seinem eigenen Versuch, der offiziellen Kultur Kritik entgegenzusetzen, zuwiderliefe. Die Düsseldorfer Kunsthalle war in dieser Hinsicht ein öffentliches Kulturinstitut wie das Palais des Beaux-Arts in Brüssel.

Wie kam es dazu, dass Broodthaers doch in der Kunsthalle ausgestellt hat?

Irgendwann bekam ich eine Postkarte von ihm. Wir haben uns verabredet, und er sagte, er würde zwar

anlässlich, aber nicht im Rahmen von between mit seinem Museum in Düsseldorf auftreten. Das ist ein Unterschied. Er fragte, ob ich es für machbar hielt, Originale des 19. Jahrhunderts unter seinem fiktiven Direktorat auszustellen. Ich war zu allen Schandtaten bereit. Wir sind zusammen zu Graf von Kalnein gegangen, dem damaligen Direktor des Kunstmuseums – die Kunsthalle Düsseldorf hatte ja keine Sammlung. Broodthaers war nicht jemand, der den Eindruck erweckte, dass er insistierte oder dass er mit dem Kopf durch die Wand wollte – obwohl er das natürlich doch wollte. Aber er war zu höflich und gebildet, um das überhaupt erkennen zu lassen. Von Kalnein erlaubte ihm, neun Bilder aus dem Depot des Museums auszusuchen, von denen acht gezeigt wurden. Von Anfang an war von der Petersburger Hängung die Rede. Broodthaers Bedingung war, dass sein Museum in der Kunsthalle exterritoriale Autorität genießen müsste. Das heißt, es durfte nicht unter der Regie von between laufen. So wurde beschlossen, dass die Section XIXe siècle (bis) am Tag vorher eröffnet werden, aber während der Dauer von between offen bleiben sollte, verbunden mit einer Einladung zur öffentlichen Diskussion über Kunst und Demokratie. In diesem Sinne erfüllte die Düsseldorfer Veranstaltung die Aufgabe, für welche ursprünglich das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle in Brüssel gegründet worden war: gedacht als eine Alternative zum Palais des Beaux-Arts, als freier Ort des Meinungsaustauschs.

Wie hat er seine Section innerhalb der Kunsthalle räumlich umgesetzt?
So einfach wie möglich. Der Raum war leer. Da stand nur eine Stellwand der Kunsthalle mit einer Inschrift, die wie die Inschrift auf dem Fenster in der Rue de la Pépinière funktionierte. Auf der einen Seite gab es die Wand mit den Originalen aus dem Kunstmuseum, an anderer Stelle trotzdem noch einmal die Kunstpostkarten. Am anderen Ende des Raumes, über Eck angeordnet, befanden sich seine Brüsseler Sachen. Es gab ein Diaprogramm, einen Film über die Diskussion nach der Brüsseler Eröffnung durch Johannes Cladders, dem

Direktor des Museums in Mönchengladbach, die Broodthaers selbst als tumultartig beschrieben hat. Dann waren dort ein paar Kunsttransportkisten. Wir hatten ursprünglich vor, auch einen Lastwagen der Firma Menkes aus Brüssel zu ordern, der vor der Kunsthalle geparkt werden sollte. Die Wände waren weiß. Aber nicht, weil das irgendetwas mit dem White Cube zu tun gehabt hätte. Broodthaers Geschmack, wie er beispielsweise an Drucksachen zu erkennen war, war betont traditionell, altmodisch-klassisch im besten Sinne des Wortes. Der Raum blieb so, wie er ihn vorgefunden hatte. Ich würde sagen: möglichst neutral. Zu seiner Ästhetik gehörte auch die Ärmlichkeit der Dinge. Es sah aus, als ob jemand am Bahnhof sein Gepäck vergessen hätte. Ein solcher Gestus des Temporären war typisch für ihn.

Wie würden Sie das aus kuratorischer Sicht bezeichnen? Auf eine solche Frage hätte Broodthaers nur gewartet: 'Ich bin kein Kurator, ich bin Museumsdirektor und Konservator, und die Sachen gehören zur Installation meines Museums.'

In welcher Rolle haben Sie sich dann verstanden?
Ich habe mich als Ausstellungsmacher verstanden, aber nicht als Kurator. Ist das Wortklauberei? Nach dem heutigen Verständnis verbindet sich mit dem Begriff des Kurators eine ganz bestimmte Haltung gegenüber dem Künstler. Ich habe diese Haltung damals nicht gehabt, dennoch habe ich mich in der Pflicht des Vermittlers gesehen. Nicht des Vermittlers einer kuratorischen Idee, sondern dessen, was der Künstler zeigen oder dem Publikum sagen will. Ich habe mich höchstens verpflichtet gefühlt, dem Künstler unter Umständen deutlich zu machen, dass meine Beteiligung davon abhängt, wie weit er bereit ist, die Haltung des Publikums zu akzeptieren oder sich wenigstens darauf einzulassen.

Aus welchem Grund ist Broodthaers nach Düsseldorf gezogen?
Es hat ihm sicher gut gefallen, dass seine Section XIXe siècle (bis) sehr aufmerksam beachtet wurde. Er verlieb

Brüssel, weil die Rue de la Pépinière der Stadtsanierung zum Opfer fiel. Natürlich reizte ihn auch die Auseinandersetzung mit Beuys. Broodthaers konnte in den Keller eines Hauses am Burgplatz, in dem der spanische Fotograf Joaquim Romero ein Studio angemietet hatte, als Nachmieter einziehen. Ab und an hat er Freunde in den Keller eingeladen, in dem er die Section Cinéma eingerichtet hatte, um einen neuen Film zu zeigen. Es ist auch vorgekommen, dass er in ein benachbartes Kino in der Schneider-Wibbel-Gasse eingeladen hat. Denn Broodthaers hatte in seinem Keller keinen 35mm-Projektor. Der Kinobesitzer, mit dem er sich angefreundet hatte, überließ ihm gelegentlich sonntagvormittags sein Filmtheater. Die Section Cinéma verschickte als Teil des Musée d'Art Moderne gelegentlich Mitteilungen. Das gehörte zur Glaubwürdigkeit der Fiktion, blieb aber eigentlich privat. In der Öffentlichkeit hat davon kaum jemand Notiz genommen.

Wie kam es dann zu der **Section des Figures** in der Kunsthalle?

Es gibt eine Arbeit von Broodthaers, eine Art Schulheft, die man als Gründungsmanifest interpretieren kann. Sein Spiel mit Klassifizierungen kommt auch hier zur Anwendung. Es handelt sich um eine Art konzeptueller Kritik, und zwar wiederum in Format des institutionell Altmodischen.

Wir lesen, übersetzt ins Deutsche: 'Projekt über eine Abhandlung für alle Figuren in drei Teilen'. Das klingt wie eine Pseudophilosophie des 19. Jahrhunderts. Im ersten Teil wird ein Gedicht von Broodthaers aus dem Jahr 1957 zitiert, mit den Worten: 'Ô Mélancolie, aigre chateau des aigles' (aus: 1ère partie. un poème édité à Ostende 1957 à L'Arquebuse du Silence) – die Quelle der Adlermetapher. Der zweite Teil lautet: 'Der Adler eines wirklichen Bildes. (in Düsseldorf 1970).' ('L'aigle d'une image réelle. (à Düsseldorf en 1970).') Eingelegt ist ein Briefumschlag mit einem Adler, den Broodthaers aus einer echten Banknote ausgeschnitten hat. Das ist der Clou der ganzen Geschichte. Auf diesem Umschlag steht: 'An Doktor Vermeylen' samt Adresse. Doktor Vermeylen ist jemand, der Broodthaers einmal ärztlich bescheinigt hat, dass er ein wahrer Künstler sei. Der

Umschlag ist mit der Hälfte von Broodthaers' Signatur versehen, die andere Hälfte steht in dem Heft – falls er fehlen würde, wäre die Signatur unvollständig. Vorab steht ein Satz, den man frei aus dem Französischen vielleicht so übersetzen kann: 'Hier wird man sehen, dass es keine Figur mehr gibt, wenn man denn nicht daran zweifeln könnte, dass es je eine gegeben hätte.' Wichtig ist, dass hier die Brücke geschlagen wird zur Verwendung des Adlers in der wirklichen Welt und gleichzeitig natürlich zum Markt.

Den dritten Teil betitelt er: 'Text mit der Aussicht auf die Vollendung des anfänglichen Projekts.' ('Texte en vue d'achever le projet initial.') Es folgt ein Text über das Musée d'Art Moderne, der am Schluss davon handelt, dass er mit typografischen Mitteln zeigen möchte, wie der Adler im Museum aus seinem Kontext herausgelöst werden könnte. Es folgen vier typografische Varianten des Wortes Adler. Er unterscheidet, wie auch Mallarmé, zwischen Medium und Träger und macht damit eine Methode deutlich, die Dinge von jener Identifikation zu befreien, mit denen wir sie versehen. Das Heft endet mit einer poetischen Sequenz, die Hoffnung ausdrückt, dass es noch Adler geben möge, die 'niemals von dem endgültig schweigendem Horizont verschwinden'.

Das ist der Zirkel: Es ist alles vorbei, es gibt keine Kunst mehr, gemessen an der Großartigkeit der Kunst, wie sie einmal war. Wie Broodthaers oft gesagt hat: Kunst zu seiner Zeit, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gäbe es nur noch in der Negation. Das war seine Grundhaltung. Zum Schluss signiert er mit 'Der Konservateur. M. Broodthaers, 28. Januar '71', dem Datum seines Geburtstags.

Sie haben das Heft vor der **Section des Figures** 1972 bekommen? Hat das Heft eine konkrete Rolle bei der Erarbeitung der Ausstellung gespielt?

Ich muss dass Heft im Januar oder Februar 1971 von ihm bekommen haben. Er hat es mir einfach mitgebracht, aber nichts konkret dazu gesagt. Unabhängig davon hat er mich im Frühjahr 1971 gefragt, ob ich mir vorstellen könnte, ihm zu ermöglichen, eine Ausstellung zu machen, die jene Adler-Thematik am Beispiel

realer Exponate durchspielt. Vielleicht so, wie er vorher die ursprünglich nur als Konzept dargestellte Section XIXe siècle (bis) in der Düsseldorfer Variante mit Hilfe von Gemälden aus dem Kunstmuseum dargestellt hatte. Dabei war ihm bewusst, dass er für die Leihgaben auf die Zusammenarbeit mit einem Museumsmann angewiesen war.

Ihre Diskussion war zu Beginn an bestimmten Kunstwerken orientiert?

Nicht an Kunstwerken, sondern an Museumsstücken. Das ist ein großer Unterschied. Und wichtig, weil nebenbei unser eingengter Kunstbegriff zur Diskussion stand. Das passte auch zu dem parallel laufenden Versuch von Harald Szeemann, in die documenta 5 die so genannten 'anderen' Bildwelten einzubeziehen. An denen war Broodthaers interessiert.

Über welchen Zeitraum haben Sie die Stücke zusammengetragen? Wie lange war die Vorbereitungszeit für diese Ausstellung?

Ungefähr ein Jahr. Wir haben uns immer zum Reisen verabredet. Das war natürlich sehr amüsant. Wir kamen in Museen, an die ich vorher nie gedacht hatte, wie z. B. das Militärmuseum in Rastatt.

Die Orte hat Broodthaers ausgewählt?

Ja, selbstverständlich. Wir waren nicht nur in den Museen. Es machte großen Spaß, mit ihm in Antiquariaten zu stöbern. Ich habe einmal in einer Berghütte eine längst veraltete Werbung auf einem ovalen Stück Bakelit mit einem wunderschönen Adler, ein Logo für eine Biermarke, gefunden und mitgebracht. Broodthaers war ganz begeistert! Oder in Berlin in einem Autobus: Vor mir saß ein junger Mann, auf dem Rücken seines T-Shirts ein selbst gezeichneter Adler. Den habe ich dann aus dem Kopf nachgezeichnet. Die Zeichnung ist im Katalog abgebildet.

Wie kam es zu dem fast wissenschaftlich anmutenden Ausstellungstitel?

Wie wenn man mit der Wünschelrute herum läuft und plötzlich ganz überraschend etwas findet: In einer

paläontologischen Zeitschrift zufällig auf eine Zeichnung nach einem Schädel eines Adlers aus dem Oligozän gestoßen. Wenn man die Klassifizierungen, museologischen Bestimmungen und wissenschaftlichen Sparten fundamental relativiert, kann man sich einbilden, ein unmittelbares Verhältnis zu den einzelnen Sachen zu bekommen. Wir sind erst einmal gereist, ohne dass schon feststand, in welchem Format oder unter welchem Titel die Ausstellung stattfinden würde. Das kam später. Ich kann mich nicht genau erinnern, wann Broodthaers mir gegenüber explizit von der Section des Figures gesprochen hat. Die Entscheidung für einen eher praktischen Titel fiel ihm nicht leicht. Irgendwie sollte der Eindruck erweckt werden, als ob die Ausstellung allgemein verständlich sei oder einen enzyklopädischen Sinn hätte. Das Argument des Enzyklopädischen haben wir auch bei den Leihgebern und Museen benutzt, die mit dem Begriff des Département des Aigles nichts anfangen konnten. **Darüber haben wir meistens gar nicht erst geredet. Im Gegenteil, wir haben so getan, als ob die Kunsthalle Düsseldorf sich nur des Künstlers Broodthaers bediene, um eine unterhaltsame Ausstellung über Adler aller Art zu machen. Mit dieser selbst verordneten Blödheit sind wir an die Sache herangegangen, um die Dinge zusammenzutragen. Die Ausstellung sollte umfassend sein, mit Stücken aus allen Kulturen und allen Museumsabteilungen, wobei Beispiele aus der Werbung und der Populärkultur als gleichberechtigt behandelt werden sollten.**

Gab es dann eine Auswahl aus diesem umfangreichen Material an Objekten?

Nein, das war ein permanenter Auswahlvorgang. Bis zum Schluss hat Broodthaers sich Änderungen vorbehalten. Das galt natürlich nicht für Leihgaben, die die Kunsthalle aus bestimmten Museen angefordert hatte. Wir haben keine Dinge ausgesucht, die exorbitant teuer gewesen wären oder die man nicht hätte transportieren können – mit einer Ausnahme: Der Kopf eines Adlers der Azteken. Ein tonnenschweres Ding, das Broodthaers alleine schon wegen des Gewichts begeisterte. Dieses Übermaß an Stein, das im Wider-

spruch zu der Idee des Adlers steht, aber gleichzeitig dessen mythologische Verkörperung am deutlichsten belegt. Das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles hatte sogar eine eigene kleine Sammlung, die aber nie zuvor gezeigt worden war. Sie sollte in der Präsentation des Ganzen aufgehen.

Wie war die Präsentation der Objekte?

Die hat sich vor Ort ergeben. Eine besondere Ausstellungsarchitektur war nicht geplant. Wir hatten kein Geld für besondere Einrichtungsgegenstände.

Broodthaers verwendete die Vitrinen der Kunsthalle. Es gab ein Dutzend Schrankvitrinen und ein Dutzend Pultvitrinen. Wir haben etliche Stellwände benutzt, die Broodthaers schwarz angestrichen hat. Ein Johannes-Adler aus einer Kirche z. B. brauchte natürlich einen Sockel. Die Vitrinen waren unter jeweils einem ungeschriebenen Motto assoziativ geordnet und immer typisch für die Broodthaers eigene Sensibilität bei der Platzierung der Dinge. Mir geht es heute noch so, wenn ich über einen Flohmarkt gehe, dass mir Dinge auffallen, die Broodthaers womöglich gekauft hätte.

Woran wird das sichtbar?

Am Sinn für das Groteske und Absurde. Am Widerspruch zwischen der Idee und der Anwendung. Das sieht man nur, wenn man die Gestalt auch in ihrer Physiognomie wahrnimmt. Wenn Sie sich überlegen, welche Motive typisch wären für Magritte, dann könnten Sie lauter passende Sachen ausdenken. So ist es mir mit Broodthaers bei der Auswahl und Zusammenstellung seiner Exponate gegangen. Es ist vorgekommen, dass wir in einem Museum waren und ich ihm einen Adler gezeigt habe. Es war wie beim Pilze sammeln, wer findet den dicksten Pilz? Und dann Broodthaers: 'Nein, den doch nicht! Wie kommen Sie denn auf die Idee!' Darüber wurde nicht debattiert. Es war Broodthaers' Ausstellung und ich habe ihm nur dabei geholfen. Allmählich merkte ich, wohin seine Neigung ging. Das Ganze war ein Prozess, es gab kein Register, keinen Index. Broodthaers hat bis kurz vor der Eröffnung an den Vitrinen gestanden und Dinge verschoben. Nicht, weil er sich unsicher gewesen

wäre, sondern weil ihm noch etwas eingefallen war.

Die einzelnen Exponate waren als 'Nicht-Kunst' gekennzeichnet. Was hat es damit auf sich?

Irgendwann kam die Geschichte mit der Plakette auf, diese Doppelung Duchamp – Magritte. Broodthaers hat mich gefragt: 'Kann man das machen?' und meinte natürlich, ob man das in einem öffentlichen, den Leihgebern verantwortlichen Haus machen könnte. Natürlich war ihm die Provokation klar. Durch die Inschrift 'Dies ist kein Kunstwerk' sollte einerseits Verunsicherung beim Betrachter hervorgerufen, andererseits eine Entlastung des Exponats von sich selbst herbeigeführt werden. Das fand ich wahnsinnig spannend. Aber es musste in das klassische Vermittlungsformat eingebracht werden. Wie in einem alten Naturhistorischen Museum, wo sich neben den Exponaten nur die Nummern befanden und man in einem Katalog nachschlagen musste, wenn man wissen wollte, um was es sich jeweils handelte. Es war klar, dass die Schildchen grundsätzlich bei jedem Exponat angebracht werden sollten, ob nun bei einem Gemälde von Böcklin oder einer ADAC-Plakette. Wenn man Dinge aus ihrem Kontext herauslöst, bekommen sie eine eigene Disponibilität. Das ist etwas ganz Entscheidendes und hat mich unglaublich beeindruckt. Ich habe es auch später immer für spezifisch künstlerisch gehalten, diese Disponibilität zu praktizieren. Dem entsprach die gesamte Broodthaers'sche Verfahrensästhetik. Er konnte Sachen nicht gebrauchen, deren Disponibilität nicht spielerisch zur Geltung hätte gebracht werden können. Wenn ihm ein Objekt zu pompös oder zu belastet mit Geschichte war, wie die Adler aus dem Dritten Reich, dann drohte dieser spielerische Umgang mit den Dingen zu misslingen. Die Besucher wären den alten Vorurteilen ausgeliefert, von denen Broodthaers sie mit Hilfe seiner Methode der semioklastischen Demonstration gerade zu befreien hoffte. Jene Art von Identifikation, die durch bestimmte Objekte evoziert wird, wollte Broodthaers unbedingt vermeiden. Das ist ein ganz entscheidender Punkt.

Broodthaers verwendet die institutionellen Bedin-

gungen als eine Art Vokabular, um die Erwartungen einer Öffentlichkeit zu brechen. Jedenfalls hat er diese Möglichkeit angeboten. Aber gleichzeitig bezweifelte er, dass es funktioniert. Er hat mit den schlimmsten Reaktionen gerechnet. Dabei war er nie beleidigt, wenn er auf Ablehnung stieß. Ihn zeichnete eine menschliche Souveränität aus, die er auch sich selbst gegenüber besaß. Im Übrigen herrschten damals in Brüssel andere Bedingungen als in Düsseldorf. Bei uns gab es trotz teilweise heftiger öffentlicher Auseinandersetzungen bessere Voraussetzungen. Ich glaube nicht, dass man die Adler-Ausstellung an jedem beliebigen Ort in Deutschland hätte machen können.

Wie waren die Reaktionen des Publikums auf die Adler-Ausstellung?

Broodthaers hatte von Anfang an die Absicht, eine Auswahl der Reaktionen des Publikums im zweiten Bändchen des Katalogs zu dokumentieren. Da sind ganz unterschiedliche Meinungen vertreten. Die beste Pressekritik kam von Helga Meister, einer lokalen Journalistin. Die Künstler waren unter dem Einfluss von Beuys von der Adler-Thematik fasziniert, wenn auch nicht unbedingt im Sinne des Erfinders. Lothar Baumgarten machte zur gleichen Zeit bei Konrad Fischer eine Ausstellung über Adlerfedern, mit der er sich, wie Broodthaers glaubte, über ihn lustig machen wollte. Was dazu führte, dass sich Broodthaers in einer anderen Ausstellung wieder über ihn lustig machte.

Das Verhältnis zwischen künstlerischer Arbeit, KünstlerIn und kuratorischer Arbeit, AusstellungsarchitekturIn – gerade bei Broodthaers ist das eine sehr schwierige Aufgabe für einen Ausstellungsmacher bzw. eine Ausstellungsmacherin.

Ich habe die von Catherine David kuratierte Broodthaers-Retrospektive in Paris gesehen. Damals war ich ein wenig enttäuscht, obwohl ich annehme, dass Maria Gilissen, Broodthaers Witwe, an der Präsentation mitgewirkt hat. Was ich vermisste, war die Verlorenheit der Dinge, das Gefühl von poetischer Leere. Das verhindert man, indem man eine unserem

normalen ästhetischen Empfinden entsprechende gefällige Anordnung trifft. Oder wenn man meint, die Dinge müssten untereinander nach einem vorgegebenen Muster korrespondieren. Das Moment der Überraschung – für Broodthaers ganz wichtig – lässt sich durch nichts ersetzen

Aber ist es nicht verwunderlich, dass Broodthaers dem Präsentieren vor seinem Ableben nicht eine Form gegeben hat? Er als Künstler, der die Präsentation aufbaut, entscheidet, dass es nicht rekonstruierbar ist, weil das Moment der Wiederholung nicht seiner Auffassung entspricht?

Man sollte unterscheiden zwischen nicht rekonstruierbar und dennoch archivierbar. Es ist legitim, dass er sich zu Lebzeiten nicht um das Archiv seiner eigenen Sachen gekümmert hat, es sei denn, wir denken an die Section Publicité auf der documenta 5, bei der ein gewisser retrospektiver Charakter unterläufig gegeben ist. Insofern hat die Section Publicité eine Berechtigung, auch als Archiv gesehen zu werden. Bei anderen Sachen haben wir es mit Problemen zu tun, die die Installationskunst generell betreffen. Man versucht, sie anhand fotografischer oder schriftlicher Dokumente zu rekonstruieren. Falls es in dieser Hinsicht etwas von Broodthaers gibt, liegt es bei Maria im Archiv. Die Section des Figures ist nicht rekonstruierbar. Bestenfalls wäre sie partiell dokumentierbar. Außerdem gibt es ja die Section Publicité, die sich darauf bezieht. Man könnte sie so übernehmen, wie sie, genau nach Broodthaers Angaben, jetzt in K21 in Düsseldorf installiert ist. Aber das wäre sehr aufwändig.

Broodthaers stellte gerne Behauptungen auf, wusste aber auch zu schätzen, wenn man ihm widersprach. Das gab ihm wiederum die Möglichkeit, seinen Standpunkt zu verteidigen. Dieses These – Antithese, weiterdenken, Alternativen suchen, das war ganz wichtig für ihn. Übrigens wird mir erst allmählich klar, dass ich selbst Broodthaers für mein eigenes Verständnis, Ausstellungen zu machen, sehr viel zu verdanken habe.

Inwiefern?

Bezogen auf mein In-Konstellationen-Denken z. B. oder die Möglichkeit, Exponate zu dekontextualisieren. Entscheidend war die Art seiner Distanzierung von der 68er-Bewegung. Sie bezog sich auf die Politik, nicht auf die Kunst. Er war ja dabei, als die kulturrevolutionären Protestveranstaltungen im Palais des Beaux-Arts in Brüssel stattfanden. Was er höchst bedenklich fand, war die rein politische Agitation. Das hatte mit dem, was er als Freiheit der Diskussion und der künstlerischen Mitteilung verstand, nichts mehr zu tun. Die Freiheit der Medien wie der Kunst war für ihn Zentralthema. Ich gehe bis zum Streit mit Leuten, die heute meinen, man müsse immer von Diskursen ausgehen. Das ist alles schön und gut, aber für mich sind die Dinge die Konstante, und die Diskurse sind die Variante. Das ist für mich ein ganz entscheidendes Erbe von Broodthaers. Er hasste den modernistischen Formalismus. Tatsächlich waren die ideologischen Konnotationen der frühen Avantgarde lange ignoriert worden. Sie kamen erst in den 80er-Jahren wieder in den Blick, ob beim Der Hang zum Gesamtkunstwerk von Harald Szeemann oder im Rückblick auf die kommunistisch konnotierten Bereiche der Moderne. Es hat immer geheißen, Kunst sei politisch unabhängig und habe ihre eigene Freiheit. Aber das wäre, wenn überhaupt, nur die halbe Wahrheit. Eben diese Tatsache hat mir die Adler-Ausstellung wie nirgendwo anders deutlich gemacht

Wie ist das Verhältnis zwischen Sprache und dem Motiv des Adlers? An welchem Punkt wird das Visuelle für ihn so wichtig?

Auf der einen Seite ist es der Film, von dem er glaubte, dass er für unsere Rezeption überzeugender ist als etwa die herkömmlichen Gattungen der Kunst. Wobei ihm bewusst war, dass der Film selber schon ein historisches Medium ist. Er ist interessanterweise auf Frühformen des Films gekommen. Auf Stummfilme wie Phantomas. Das Zweite ist, dass er behauptete, die Magie des Adlers als Magnet der Aufmerksamkeit funktioniere in der Werbung besser als in der Kunst. Darin steckt so etwas wie eine medienpoetische Be-

obachtung. Eine besondere Rolle spielt bei Broodthaers das Objekt als solches, beziehungsweise dessen Verschwinden. Das Verschwinden des Objekts, dem er entgegenhielt, die Möbel dürften nicht verschwinden, denn wir seien möblierte Wesen, wir bräuchten Objekte. Bei seinen Objekten bezog er sich bekanntlich stark auf den Nouveau Realisme. Und vergessen Sie nicht Mallarmé. Es gibt Arbeiten von Mallarmé, wo die Materialität der Schrift und die vermittelte Botschaft deutlich auseinanderfallen oder wo in unterschiedlicher Materialität bei gleich bleibender Botschaft gearbeitet werden kann.

Die Frage, wo fängt eine künstlerische Arbeit an und wo hört sie auf, kann man innerhalb einer Museumspräsentation in einer Gemäldegalerie klar beantworten, weil der Rahmen das Ende des Kunstwerks definiert. Bei Broodthaers ist es nicht mehr zu sagen.

Es war ja nicht alles gleich Kunst. Diese Kisten und Postkarten als Objekte waren keine Kunstwerke, also nicht das Gleiche wie z. B. Broodthaers' Kohlen- oder Muschelobjekte. Es funktionierte nur deswegen, weil die Abwesenheit von Kunst gemeint war. Die Requisiten des Museums konnten nicht selber Kunst sein. Die Kisten gehörten zum Fundus der Firma Menkes.

Sie sind also Ideenträger ...

... die wir hinterher mit dem Begriff Kunst besetzten. Ebenso war ja sein Musée d'Art Moderne keine Museumsgründung. Man muss vorsichtig mit der Vorstellung sein, Broodthaers hätte sich je begrifflich festgelegt, ganz zu schweigen von Begriffen, die wir ihm nachträglich unterstellen. Falls jemand zu ihm gesagt hätte, er mache doch eine Sammlung, dann hätte er entgegen können: 'Nein, ich mache keine Sammlung.' Und auf die Frage 'Was verstehen Sie unter dem Musée d'Art Moderne?', hätte er vielleicht geantwortet: 'Das Musée d'Art Moderne gibt es gar nicht.' Ihm kam es auf die kommunikativen Prozesse an.

Durch Ihre gemeinsame Arbeit sind Sie eine Partnerschaft eingegangen?

Ja. Unter der Voraussetzung eines großen freund-

schaftlichen Respekts. In dem Moment, wo Broodthaers sagte, er wäre jetzt der Konservator, antwortete ich, dass er mir dann erlauben müsste, eine Art Künstler zu sein. Ich hätte mir niemals angemaßt, ihm bei der Vorbereitung der Adlerausstellung als Kurator im heutigen Sinn womöglich einen Kontext anzubieten. Unsere Partnerschaft beruhte auf einem Spiel mit reziproker Arbeitsteilung. Sofern Broodthaers als Künstler die Rolle eines Museumsdirektors und Konservators spielte und damit auch den institutionellen Kontext besetzte, konnte ich als Ausstellungsmacher und Beauftragter der Kunsthalle umgekehrt auch die Rolle des künstlerischen Erfinders mit ihm teilen. Ich habe ihm z. B. für die Adler-Ausstellung eine kleine Collage gemacht, mich aber deswegen nicht als Künstler verstanden. Für mich war diese Collage nur ein Mittel anschaulicher Teilhabe. Die nach meiner Meinung gelungenste künstlerische Beteiligung an der

Section des Figures stellt die fiktive Enzyklopädie im Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle dar: ein dekonstruktivistischer Kommentar zu Broodthaers' Methode.

Das Interview basiert auf einem Gespräch in Berlin, Oktober 2007.

Benjamin H. D. Buchloh (Hg.): Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs, Cambridge/MA 1988.

Catherine David (Hg.): Marcel Broodthaers. Rétrospective, Katalog, Paris 1991.

Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): Marcel Broodthaers. Cinéma, Katalog, Düsseldorf 1997.

Rosalind E. Krauss: 'A Voyage on the North Sea'. Art in the Age of Post-Medium Condition, London 2000.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Hg.): 12.10. – 21.12.2002, Düsseldorf 2002.

Christian Posthofen (Hg.): Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers, Köln 2001.

Jean-Christophe Royoux (Hg.): Tacita Dean. London, 2006.

Schaulager Basel (Hg.): Tacita Dean. Analogue. Zeichnungen 1991–2006, Katalog, Göttingen 2006.

Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers. Die Bilder, die Worte, die Dinge, Köln 1997.



01



02



03



04



05



06



07



08

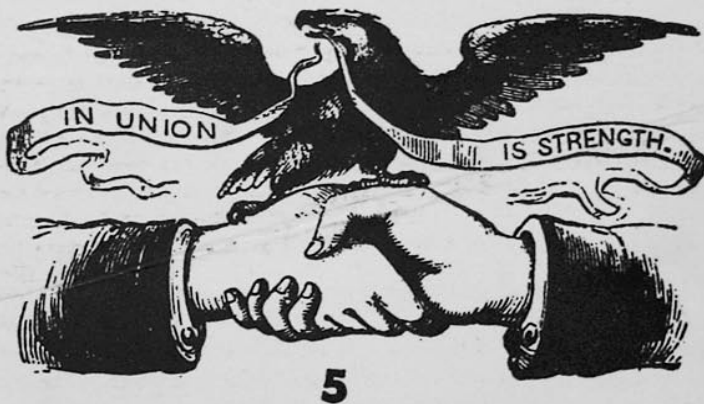
04 Marcel Broodthaers und Jürgen Harten (v. l.) bei der Eröffnung der Ausstellung Section XIXe siècle (bis), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Februar 1970.

01-02 Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Cinéma. Installation von Broodthaers am Burgplatz 12 in Düsseldorf, Januar 1971-72.

03 Hängung von Gemälden des 19. Jahrhunderts, von Broodthaers ausgewählte Leihgaben des Kunstmuseum Düsseldorf für die Ausstellung Section XIXe siècle (bis) in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Februar 1970.

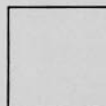
05-06 Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1972. Detailaufnahmen der Präsentation.

07-08 Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1972. Installationsansichten.



Patriotisches Emblem, USA, 19. Jh.

Absender:



**Städtische Kunsthalle
Düsseldorf**

4 Düsseldorf 1

Postfach 1120

08

08 Vorderseite einer Postkarte, die dem ersten Band des Ausstellungskatalogs zur Ausstellung 1972 in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf als Gutschein beilag. Text der Rückseite: 'Auf Wunsch von Marcel Broodthaers erscheint diemal der Katalog in zwei Bänden. Broodthaers nennt seine Ausstellung einen 'Vorschlag zur Diskussion'. Es gehört für ihn ganz selbstverständlich zu seiner künstlerischen Analyse, die dem Zufall Raum lässt, für den Katalog eine offenere Form zu wählen. Folgerichtig soll der zweite Teil, den wiederum viele Abbildungen illustrieren, Reaktionen des Publikums, der Presse erhalten, er soll Erfahrungen mitteilen, die erst im Verlauf der Ausstellung gemacht werden. Überdies bringt er die Fortsetzung der Enzyklopädie und sieht Auszüge aus Gesprächen mit dem Künstler vor. [...] Gutschein für Band II des Kataloges der Ausstellung Musée d'Art Moderne. Département des Aigles, Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute. 16. Mai - 9. Juli 1972'.

