

Gabriele Mackert

Der Künstler als Geste. Marcel Broodthaers' »La pluie«, die Mittelbarkeit des In-der-Sprache-Seins, der Künstlerkörper und das Kino

Autorenschaft

Marcel Broodthaers' künstlerischer Produktion ist eine performative Geste eingeschrieben. Dies nicht nur durch seine eigenen Auftritte, wie etwa in vielen seiner Filme, in denen er sich immer wieder als Darsteller in Szene setzt – als Schreibender, Interviewer oder Vorführender –, oder seinen Reden als Direktor des »Musée d'art moderne. Département des Aigles«, sondern auch in der demonstrativ öffentlichen Sprache seiner offenen Briefe und Plaques und nicht zuletzt in der Einführung des Künstlers als Sammler, Archivar oder Kurator. Broodthaers (1924–1976) stellte also immer wieder die Frage, welchen Normierungen und Funktionalisierungen Künstler/innen unterliegen und in wie weit dadurch ihre künstlerische Praxis und ihr Selbstverständnis determiniert werden. Nach wie vor ist die Kategorie »Autorenschaft« eine wesentliche Stütze des Kunstsystems. Broodthaers problematisierte deshalb gerade Begriffe wie Authentizität und Meisterschaft in einem System der auf Stars und Namen fixierten Kulturindustrie. Unterschiedliche Instrumentalisierungen künstlerischer Praxis durch Museen, Kunstkritik oder Kunstmarkt führen immer wieder zu Widersprüchen und Differenzen. Broodthaers lotete aus, wo und wie diese Widersprüche auftreten, welche Handlungsmöglichkeiten sie Künstler/innen bieten und welche Konsequenzen für die Verortung und Form künstlerischer Arbeit daraus konkret resultieren.

Seine Herangehensweise implizierte immer auch Formen der autobiographischen Selbstkonstruktion. Sie gab Auswahl und Ordnung von Erzählungen vor. Broodthaers revitalisierte gerade durch seine lapidare Aufzeichnung eigener Handlungen, durch die Reproduktion seiner Produkte, deren Zusammenstellung und Veröffentlichung, Funktionen von Autorenschaft. Die Inanspruchnahme von jeweils wechselnden Aufgaben, Kompetenzen und Rollen beschreibt einen wichtigen Aspekt dieses Spannungsfeldes. Hier geht es vor allem um Formen der Beteiligung an der Bedeutungs- und Wissensproduktion. Er tut dies zu einer Zeit, als Vermittlung und Distribution, die bis dahin herrschende Dispositive wie Werk und Autorenschaft abzulösen begannen. Diese Entwicklung wirkt bis in die gegenwärtige Diskussion und die Wechselwirkungen von gesellschaftlicher Arbeit, Subjektivität und künstlerischer Produktion bzw. Ästhetik hinein. Die Transformation vom Künstler zum Vermittler und medialem Akteur vom Kunstmarkt wird zwiespältig aufgenommen und geht mit einer grundlegenden Kritik am Warenstatus des Kunstobjekts einher. Andererseits ist seit Duchamp und seit der in den fünfziger Jahren neu einsetzenden Duchamprezeption dessen Konzept des Künstlers als »mediumistischem Wesen« ungebrochen einflußreich. Eric de Bruyn etwa analysiert Broodthaers' Performativität als einen Modus der direkten Ansprache, der die aktuellen Bedingungen dieses Sprechens in den Vordergrund stellt. »Eine performative Äußerung stellt gewissermaßen ihren eigenen Sprechakt zur Schau, im Gegensatz zur gewöhnlichen Unterdrückung der auktorialen Stimme in historischen Erzähltexten.«¹ Wie diese Praxis in erzählerische Strategien eingebunden ist und auf welchen Ebenen dieses Vorgehen gestischen Charakter hat, soll in diesem Text an Broodthaers' Film »La pluie« aus dem Jahre 1969 exemplarisch analysiert werden.

Das filmtheoretische Statement aus dem Jahre 1969, welches seinem Film »La pluie« beigegeben ist, betitelt Broodthaers konsequent »Projet pour un texte«. Mit der Zeile »Ich hasse die Bewegung, die die Linien verschiebt« zitiert er gleich zu Beginn Charles Baudelaires' »La Beauté« aus »Les Fleurs du Mal«² und deutet diesen Kommentar zur Schreibpraxis aus prä-kinematografischer Zeit als Leitsatz für seine filmische Produktion. »Und hier bin ich, grausam hin- und her gerissen zwischen etwas Unbeweglichem, das schon geschrieben ist, und der komischen Bewegung, die 24 Bilder pro Sekunde in Gang hält.«³ Broodthaers variiert diese Parallelierung von Schreiben und Filmen motivisch durch den Vergleich des Filmmaterials mit dem weißen Blatt des Dichters – der Film vergleichbar mit einem Schreibprozeß: eine Analogie, auf die Broodthaers in seinem Schaffen häufig zurück griff; ein Prozeß, den »La pluie« filmisch in Form einer Groteske thematisiert. Das Projekt eines Textes scheidet darin an den Widrigkeiten der Natur. Der einsetzende Regen provoziert willkürliche Formen – jedoch von lyrischer Schönheit. Diese Gleichsetzung des Films mit dem Schreibprozeß im Kontext der Auflösung des Geschriebenen im Film verdeutlicht Broodthaers' Ambivalenz technologischen Prozessen gegenüber. Einerseits ungenügende Transmitter, stellen sie andererseits – gefangen in ihren Möglichkeiten – die eigentliche Botschaft dar. So wird Broodthaers' Text geschrieben und zugleich ist er dies bereits. Auf dieses Konzept der Mittelbarkeit werde ich später noch zurückkommen.

Als Versuch über einen Text thematisiert »La pluie« in seiner Absurdität das Verlangen künstlerischer Produktion entgegen allen existenziellen Widrigkeiten. Im Garten seiner Wohnung in der rue de la Pépinière in Brüssel, in der er 1968 sein »Musée d'Art Moderne. Département des Aigles. Section XIXe Siècle« gegründet hatte, ist Marcel Broodthaers vor einer weißen Backsteinwand sitzend zu sehen. Hinter ihm die Wandschrift »Département des Aigles«. Papier, Federhalter und Tinte vor sich auf einer umgedrehten Kiste, beginnt er zu schreiben. Das weiße Stück Papier fungiert als idealtypische Projektionsfläche – der Filmstreifen spiegelt dies in der



1 Marcel Broodthaers, *La pluie (Projet pour un texte)*, 1969, Production still. Aus: *Kat. Marcel Broodthaers*, Walker Art Center, Minneapolis, New York 1989, S. 92.

Projektion wider. Kurz darauf setzt Regen ein (aus einer Gießkanne außerhalb des Bildes) und vereitelt jede Niederschrift. Stoisch setzt Broodthaers, nach und nach vollkommen durchnäßt, sein Vorhaben fort. Immer wieder setzt er zum Schreiben an. Immer wieder verschwimmt die Tinte und es entsteht eine Wasserpfütze mit schwarzen, aquarellartig verlaufenden Schriftspuren auf dem sich leicht wellenden Papier; bis er aufgibt und der Titel »projet pour un texte« eingeblendet wird (Abb. 1).

Die Möglichkeit eines Textes verrinnt im Flüssigen – ein Sinnbild für das Transitorische. Wie die Skulptur »Pense-Bête«, in der Broodthaers 1964 fünfzig Exemplare eines seiner Gedichtbände in Gips verarbeitet hat, ist auch dieser Film eine Metapher für Broodthaers' schriftstellerische wie künstlerische Produktion. Wo »Pense-Bête« das Lesen unmöglich machte, wird in »La Pluie« das Schreiben vereitelt. Aber bleibt dieser Text im Entwurfsstadium stecken oder hat er seine Form vielleicht doch schon gefunden: in den Schlieren auf dem durchnähten Papier?

Broodthaers kreuzt hier nicht nur erneut Sprache und Bild, indem er das eine in das andere überführt. Konfrontiert damit, den willkürlichen Naturgewalten ausgesetzt zu sein, bleibt am Ende die Frage nach dem Autor dieses Textes offen: Ist es der Protagonist oder der Regen? Wer führt hier Regie? Broodthaers' authentisches Projekt verliert sich im Prozeß des Schreibens. Mögliche Inhalte lösen sich in schwarzen Linien auf.

Durch die abendländische Philosophie zieht sich die Figur der gespaltenen Identität des Subjekts als einerseits in die Sprache Eingeschriebenem und dadurch Repräsentiertem und andererseits des scheiternden und sich zugleich zuschauenden Subjekts, das, da es mit Vernunft ausgestattet, zur Anschauung der eigenen Verwicklungen in die Realität gelangt und unweigerlich ein Doppelleben führt: ein konkretes und ein abstraktes. Der von Michel Foucault in »Die Ordnung der Dinge« beschriebene Spannungsbogen über das zerrissene Sein der Sprache am Beispiel von Nietzsche und Mallarmé ist hier in einer neuen Spielart zu finden. Broodthaers bezieht sich in seinem Statement zu »Une seconde d'éternité« auf ersteren: Fragt Nietzsche: Wer spricht?, so stellt sich in »Projet pour un texte« die Frage: Wer schreibt? Mallarmé antwortet, daß es das Wort selbst sei. »Mallarmé [hört] nicht auf, sich mit seiner eigenen Sprache auszulöschen, so daß er nur noch als Ausführender in einer reinen Zeremonie des Buches darin vorkommen will, in dem der Diskurs sich aus sich selbst zusammensetzte.«⁴ In dieser Perspektive wird der Protagonist zum Werkzeug und auf die Geste des Schreibenden reduziert. Damit ist er Mittler eines sich selbst produzierenden Systems.

Dieser Aspekt wird auch durch den Regen in dieses Zusammenspiel von Natur und Kultur und der Bedingtheit letzterer, ja des Selbstläufers dieser Produktion, auf den Punkt gebracht: Wie viele Wetterverben gehört »es regnet« im Deutschen zu der Gruppe der unpersönlichen Verben. Ihm ist kein agierendes Subjekt zuzuordnen. Im Französischen ist dies analog im umgangssprachlichen »ça pleut« zu finden. Aber auch in der korrekten Form »il pleut« ist im Französischen die Person nicht konkretisiert. Der Vorgang des Regnens bleibt ursächlich nicht personifizierbar. Er bleibt ein selbstgenügsames System: Der Regen regnet – wie in Apollinaires berühmten Gedicht der visuellen Poesie »Il pleut«, in sich die Worte in Reihen von oben nach unten zusammenfinden und so metonymisch die Bewegung des Regens imitieren.

Broodthaers' gesamtes Werk ist ein Werk der Schrift. Es ist ein »Anspielungsfeld«⁵ der Schrift. Anspielung verstanden hier als eine rhetorische Figur, die eine Sache in der Absicht zeigt, in ihr eine andere anklingen zu lassen. In diesem Sinne funktionieren Broodthaers' Filme eigenartig ambivalent: Sie sind Einschreibung und Auslöschung zu gleich. Der Bezug zur Kalligraphie wird als Impuls weg von der schönen, geformten Schrift eingesetzt. Broodthaers bekundet, daß das Wesen der Schrift weder in einer Form noch in einer Verwendung liegt, sondern bloß in einer Geste, die sie hervorbringt. Herauskommt ein Geschmiere. Die Buchstaben werden nicht sorgfältig ausgeführt. Die Atmosphäre grenzt in ihrer Obsession an Achtlosigkeit. Broodthaers' Schreibe ist die Geste der Phantasie. Was er schreibt bleibt vage. Von der Schrift bleibt uns nur die Geste, nicht das Resultat.

Was ist eine Geste?, fragt Roland Barthes und führt aus: »Etwas wie das Zusätzliche an einer Tat. Die Tat ist transitiv. Sie will nur ein Objekt, ein Resultat herbeiführen; die Geste ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, der Triebe und der Trägheiten, die die Tat mit einer *Atmosphäre* [...] umgeben. Unterscheiden wir also die *Botschaft*, die eine Information hervorbringen will, das *Zeichen*, das eine Erkenntnis hervorbringen will, und die *Geste*, die alles übrige (das ›Zusätzliche‹) hervorbringt, ohne unbedingt etwas hervorbringen zu wollen.«⁶ Oder wie Giorgio Agamben es formuliert: »Was in jedem Ausdruck ohne Ausdruck bleibt, ist Geste.«⁷

Broodthaers' Nähe zu Mallarmé ist oft beschrieben worden – setzt er sich doch explizit in einigen Werken mit seinem Vorbild auseinander. In »La pluie« folgt er Mallarmés Attacken auf die Sprache, indem er bei der Dekonstruktion der Schrift beginnt. In Mallarmés Poesie bleibt die Sprache bruchstückhaft funktionstüchtig. Bei Broodthaers bleibt die Schrift als Geste. Wir erkennen nichts Geschriebenes mehr und doch sind wir mit der Essenz des Schreibens konfrontiert, mit der Idee einer graphischen Textur. Man erkennt keine Buchstaben aber die Schrift. Sie ist kein Code mehr. So schreibt sich Broodthaers in die Kulturgeschichte der Schrift ein. Die Hand scheint ihre instrumentelle Eigenschaft hinter sich gelassen zu haben und der Duktus hat die Führung unternommen. Er ist es, die ihn in diese Tradition einführt. Er führt den Strich, die eigentliche Aktion des Filmes. »Solange die Menschheit ausschließlich die Handschrift ohne die gedruckte Schrift angewandt hat, war der grundlegende Vorgang, durch den die Buchstabenkunst definiert, erlebt und eingeordnet wurde, nicht die visuelle Wahrnehmung des Endresultats, sondern die Führung der Hand: Diesen vorgeschriebenen Ablauf nennt man in der Paläographie Duktus: Die Hand zieht den Stich (von oben nach unten, von links nach rechts, indem sie kreist, aufdrückt, absetzt usw.).«⁸ Und wenn wir uns auf »La pluie« einlassen, dann sehen wir die etwas nervöse Hand, wie sie fast hektisch und immer schneller die Füllfeder ins Tintenglas tunkt, um mehr Tinte auf das Papier zu bringen, in der Hoffnung, dem Regen zuvorzukommen, wir sehen den Tintenfluß, der immer ausufernder sich ergießt, den Schwung der Hand, der immer uneleganter wird. Das begehrte Papier scheint von alledem fast unberührt. Allenfalls verschwommene Spuren bleiben von dieser Produktion. Das Produkt bleibt zweifelhaft. Gleichzeitig gestattet das graphische Geschehen, der Strich, dem Blatt zu existieren, zu bedeuten.

Broodthaers gibt in »La pluie« Einsicht in seine Schreibpraxis, eine Praxis, der er mit seinem Übertritt in die bildende Kunst 1964 und mit der Präsentation der be-

reits erwähnten Skulptur »Pense-Bête« vermeintlich absagte. Er präsentiert hier ein Arbeitsverfahren, nicht die (fertige) Arbeit. So spricht er also über seinen Arbeitsplatz und seine Arbeits- bzw. Schreibweise. Damit stellt er die Schrift nicht mehr als einfaches, instrumentelles Verfahren im Vergleich zur Sprache als die des Denkens, der Innerlichkeit oder Leidenschaft vor, sondern geht antimythologisch vor. Er gibt den Blick auf das Zeremoniell des Schreibens frei. Dafür wählt er die Stille eines *hortus conclusus* und betont so die notwendige Konzentration zur Ausführung des Aktes. Er tut es mit minimalen Mitteln. Auf einer Holzkiste in der freien Natur. Er benötigt keine Bücher oder andere Denkhilfen. Er kopiert also nicht, er notiert nicht, sondern er widmet sich der Erfindung von Sprache. Er experimentiert mit der Schrift. Er benutzt den guten alten und veralteten Tintenfederhalter – nicht irgendeinen patzenden Kugelschreiber. So kann der kalligraphische Trieb vollen Lauf nehmen und zum Spiel des freien Verlangens werden, den die Handschrift z.B. der Maschinenschrift voraus hat. Diesen Moment nennt Roland Barthes die Lust am Text, jene, »wo mein Körper seinen eigenen Idee folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie Ich.«⁹ Und so beginnt Broodthaers zu schreiben. Er setzt zu Buchstaben an, um eine Welt zu begründen. Was wir zu sehen bekommen sind Linien. Strenggenommen liegen sie zwischen Schrift und Malerei. Wichtig ist die Textur, in der sich beide Felder vereinen. Falls diese Schrift etwas kommuniziert, dann keine Vernunft, sondern ein Begehren am Text. Diese Schrift ist abgelöst vom Imaginären der Kommunikation bzw. Lesbarkeit, eine Utopie des Textes. Diesem Abenteuer ist ein performativer Akt eingeschrieben, jener des Hervorbringens. Barthes vergleicht den performativen Akt darüber hinaus generell mit dem Schreiben. »Die Hand des Schreibenden vollführt eine Geste der reinen Einschreibung, losgelöst von jeder Stimme.«¹⁰

Was ist eine Geste? fragt Vilém Flusser und unterscheidet drei Typen: Arbeitsgesten, Kommunikationsgesten und rituelle Gesten. Diese lassen sich drei Lebensformen zuordnen: Gesten, die sich an andere richten (kommunikative Gesten), Gesten, die sich an ein Material richten (Gesten der Arbeit), Gesten, die sich auf sich selbst richten (rituelle Gesten). Daneben führt er die Kategorie der Gesten ein, die sich an nichts richten (interessefreie Gesten). Für Flusser ist die Geste eine Bewegung, durch die Freiheit ausgedrückt wird. »Tatsächlich führt ein jeder von uns alle drei Typen von Gesten ständig aus, und jeder Typ besitzt auch Aspekte der beiden anderen. Wir sind, mit anderen Worten, da, indem wir uns immer zugleich gegenüber der Welt (Arbeit), den anderen (Kommunikation) und uns selbst stilisieren (Ritus).«¹¹ Die Kunst sei ursächlich selbstreferentiell.

In seiner phänomenologischen Reflexion der »Geste des Pfeifenrauchens« bestimmt Flusser diese als »eine weitgehend rituelle Geste«¹², die paradigmatischen Charakter für andere rituelle Gesten habe. Flusser wählt das »Pfeifenrauchen«, weil es profan und ideologisch nicht besetzt sei. Pfeifenrauchen sei eine stereotype Handlung, »deren allgemeine Struktur feststeht und die ausgeführt wird, um diese allgemeine Struktur zu verwirklichen, und nicht, um einen über die Struktur hinausweisenden Zweck zu verfolgen.«¹³ Rituelle Gesten, so macht Flusser deutlich, werden ausgeführt, weil sie Vergnügen bereiten, »weil es eine Geste ist, in der man sich auslebt.« Ausleben meint dabei insbesondere »die eigene, ganz spezifische und mit keiner anderen vergleichbaren Existenz aus sich selbst hinauszuprojizieren.«¹⁴

Bezogen auf die Kunst ist der Einsatz des eigenen Körpers von Künstler/innen signifikant. Theatralität hat sich, wie Rosalind Krauss bereits 1977 feststellte, zum »umbrella term« für eine Reihe von künstlerischen Praktiken nicht nur im engeren Bereich der Performance Art ausgeweitet. Dies erstreckt sich nicht nur auf ästhetische Strukturen, sondern auch auf Formen der sozialen Interaktion bis hin zu bestimmten Modellen von Subjektivität. Letzteres gilt für das Publikum ebenso wie für die »Darsteller« (und meint nicht die Grenzverschiebung zwischen Theater und Bildender Kunst). Gemeint ist das Verhältnis von Bühne, *dramatis personae* und Zuschauer.

Es sei mir hier erlaubt, den Begriff der Body Art als ein summarisches Konzept einzuführen, wohl wissend, daß Broodthaers nicht ohne weiteres darunter zu subsumieren ist und keinerlei Tradition dieser Betrachtungsweise bislang existiert. Der Begriff selbst bezeichnet kein einheitliches Konzept, sondern kann letztlich auf ein weites Feld an performativen Akten bezogen werden. Gemeinsam ist ihnen die Sichtbarkeit des Künstler/innenkörpers. Dabei geht es in unserem Zusammenhang nicht um die Betonung des performanceartigen Erscheinens eines Kunstwerks, sondern um ein Performativitätsverständnis, das sprechakt-theoretisch argumentiert. Also um jenes Aufscheinen eines Individuums, in denen sich ein Subjekt in einer symbolischen Position inszeniert und dies nutzt, um exemplarisch zu handeln. Natürlich war das Konzept isolierter Originalität immer schon eine Illusion, hatte aber weitreichende Konsequenzen für eine Rhetorik des Privilegs und der Existentialität der Autorenschaft. Als Institution scheint der Autor seit längerem tot zu sein. Zur Zeit der Dreharbeiten von »La pluie« war diese Diskussion auf ihrem Höhepunkt. Die vater- und mutterlose Literatur braucht allerdings nach wie vor die Gestalt des Autors, wie die Kunst das Werk des Künstlers. Bei Broodthaers erscheint sie noch einmal als eine Darstellung und Projektion des Schreibenden: verloren im Reich der Zeichen, als Aufzeichnender höchstens.

In den 60er Jahren kommt es, wie Susan Sonntag formuliert, aber auch zu einer »New Sensibility«, die eine hochbewußte, libidinöse Erlebnisweise der gesellschaftlichen Umgebung, mit dem Anspruch, ein Kontinuum zwischen Sozialem und Ästhetischem zu schaffen, kennzeichnet. Sigrid Schade und Silke Wenk haben festgestellt, daß der Künstler seit der Konstituierung seines Images in Humanismus und Neoplatonismus »als paradigmatisches Subjekt«¹⁵ der westlichen bürgerlichen Kultur zu verstehen sei. »Dies führt zum Verständnis der Geste in ihrer Zitatform. Im Ausdruck der Geste liegt also weniger die Expression der Innerlichkeit einer einzelnen Künstlerin, eines einzelnen Künstlers, denn ein sprachlicher Akt in seiner Wiederholbarkeit. Darin liegt die Möglichkeit der neuerlicher Interpretation bzw. Auslegung und das performative Potential.«¹⁶

Barthes formuliert dies noch grundsätzlicher: »Der Künstler [...] ist von seinem Status her ein Gestenmacher: Er will einen Effekt erzeugen, und will es gleichzeitig nicht; die Effekte, die er erzeugt, hat er nicht unbedingt gewollt; es sind zurückgewandte, umgestülpte, entwichene Effekte, die auf ihn zurückfallen und somit Modifikationen, Abweichungen und Druckverringerungen der Spur auslösen. So wird in der Geste die Unterscheidung zwischen Ursache und Wirkung, Motivation und Zielrichtung, Ausdruck und Überredung aufgehoben.«¹⁷

Der Künstler als Geste: Er schreibt um zu kommunizieren, seine Buchstaben sind unleserlich, sie »heben das aktive Wesen der Schrift, das Geflecht ihrer Motivationen, selbst der ästhetischen, auf. Die Schrift ist nirgends mehr heimisch, sie ist absolut überflüssig.«¹⁸

Gesten können dabei verschieden gedeutet werden. Dies wird z.B. zu einem entscheidenden Unterschied in der Interpretation der Gesten von Künstlerinnen und Künstlern. Lucy Lippard¹⁹ hat darauf hingewiesen, daß Künstlerinnen, die ihren Körper einsetzen, des Narzißmus bezichtigt, männliche Auftritte dagegen als Image eines Künstlers aufgenommen würden. Als Beispiel dient hier immer wieder die Rezeption der Aktionen von Vito Acconci.

Attitüden, Haltungen und Posen sind also nicht losgelöst von einer bestimmten Tradition, sondern eingebunden in ein Wechselspiel von Produktion und Rezeption zu denken. Lippard vertritt die These, der Einsatz des eigenen Körpers unterscheidet sich dahingehend, daß die Künstlerinnen sich im Sinne einer vollständigen Identifizierung mit ihrem Körper als Objekt kultureller Einschreibungen selbst gebrauchten, wohingegen die Künstler ihren Körper im Sinne eines form- und analysierbaren Materials verwendet hätten – »was der traditionellen Dualität von Körper und Geist tendenziell verhaftet blieb.«²⁰

Auch Broodthaers zielt auf die exemplarische Interpretation seiner Handlung als allgemeine Aussage über den künstlerischen Akt. Er spielt mit der symbolischen – längst destabilisierten – Ordnung der Fetischisierung des Künstlers und inszeniert sich als Scheiternder, dialektisch darin verwoben das Heroische männlicher Schöpfungskraft. Dieses liegt im existentiellen Ringen um Ausdruck, das in »La pluie« letztlich jedoch im Stadium des Entwurfs, des Vorsatzes stecken bleibt. Es geht um die ästhetische Erfahrbarkeit des künstlerischen Aktes an sich, der hier allerdings gerade nicht die Erlösung im Werk findet. Deshalb wird Broodthaers keineswegs zu einer paternalistischen Figur des Avantgardediskurses. Der Geniemythos wird eher dekonstruiert. Broodthaers analysiert die Geste des kreativen Aktes selbst. Er zelebriert das weiße Blatt. Das Papier des Schriftstellers ist sauber. Wie nun kann man es beschmutzen? Wo beginnt das Denken sich auf dieser Positivfolie niederzuschlagen? Dieses Gestikulieren auf dem weißen Blatt ist die Geste einer radikalen Freiheit des Schöpferischen, einer schöpferischen Geste, die es dem Subjekt potentiell erlaubt, seiner eigenen, selbst verwirklichten Entstehung staunend beizuwohnen. Doch dieser Prozeß ist bei Broodthaers grundlegend gestört und des Potentials beraubt, zum verklärten Gegenstand eines Mythos zu werden – es sei denn eines negativen.

Selbstbehauptung

Was ist eine Geste? fragt auch Giorgio Agamben und bringt eine wichtige Unterscheidung des Performativen ein: »Eine Beobachtung Varros enthält einen wichtigen Hinweis. Varro ordnet die Geste dem Bereich des Handelns zu, unterscheidet dieses aber säuberlich vom Ausführen (*agere*) und vom Hervorbringen (*facere*): ›Man kann in der Tat etwas herstellen und nicht ausführen, wie der Dichter ein Drama hervorbringt, aber nicht ›ausführt‹ (*agere* im Sinne von eine Rolle spielen); der Schauspieler führt das Drama aus, aber bringt es nicht hervor. Das Drama wird

vom Dichter hervorgebracht (*fit*), aber nicht ›ausgeführt‹ (*agitur*); vom Schauspieler wird es ›ausgeführt‹, aber nicht hervorgebracht. Der (mit der höchsten Amtsgewalt ausgestattete) *imperator* jedoch, auf den man den Ausdruck *res gerere* anwendet (etwas erfüllen, im Sinne von etwas auf sich nehmen, die ganze Verantwortung tragen), bringt weder etwas hervor, noch führt er etwas aus, sondern er *gerit*, d.h. nimmt auf sich (*sustinet*).‹ Was die Geste also charakterisiert, ist der Umstand, daß man in ihr weder etwas herstellt noch ausführt, sondern an- und übernimmt.«²¹

Was sich fundamental ändert, ist die Ausrichtung auf einen zu erschaffenden Gegenstand. Broodthaers wird in »La pluie« deshalb selbst zu seinem eigenen Werk. Nicht ein Objekt künstlerischer Produktion erbringt hier den Nachweis der kreativer Subjektivität, sondern der Künstler selbst, der sich als Formender präsentiert, als individuelle Neudefinition, die scheinbar regellos vorgeht. Broodthaers inszeniert sich als leidenschaftlichen Kämpfer um die Beherrschung formloser, chaotischer Materie. Hierin liegt der Akt der Selbstbehauptung. In der Logik des Schreibens wird der agierenden Künstler selbst zur Schrift bzw. zum sich Einschreibenden. In der Logik dieser kreativen Geste thematisiert Broodthaers gerade das »In der Sprache sein«. Diese Geste ist mehrfach codiert. Sie ist geprägt von Abbrüchen und Variationen und so als konventionell zu deuten. Das agierende Subjekt zeigt sich gerade in dieser Wiederholung und der Differenz.

Wenn Broodthaers' Schreiben eine Geste ist so deshalb, weil sie »nichts anderes ist als die Austragung und Vorführung des medialen Charakters der körperlichen Bewegung. Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als solchen. Sie bringt das In-einem-Medium-Sein des Menschen zur Erscheinung und eröffnet ihm die ethische Dimension.«²² Die Geste, so Agamben, sei nicht der Bereich eines Zwecks an sich, sondern der einer reinen und zwecklosen Mittelbarkeit, die sich den Menschen mitteilt. »In diesem Sinne ist die Geste Mitteilung einer Mittelbarkeit. Sie sagt nicht eigentlich etwas, sondern zeigt das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit. Aber weil das In-der-Sprache-Sein nicht propositional gesagt werden kann, ist die Geste in ihrem Wesen stets die Geste des Sich-in-der-Sprache-nicht-Zurechtfindens – sie ist stets *gag* im eigentlichen Sinne des Wortes, ein Knebel im Mund, der am Sprechen hindert und der die Improvisation des Schauspielers erfordert, um die Leere des Gedächtnisses oder die Unmöglichkeit des Sprechens zu überbrücken.«²³ Die Sprache, so Agamben mit Benjamin, sei nicht Werkzeug, sondern Medium der Mitteilung, die nichts mitteilt als eine Mittelbarkeit schlechthin.

Gegenmodell

»La pluie« ist ein Film über das Scheitern. Die Arbeit am Text endet im Visuellen. Der kleine Spannungsbogen des Films muß sich eine Niederlage eingestehen. Zugleich ist es einer der erzählerischsten Filme Broodthaers'. Quer durch sein Gesamtwerk zieht sich der Versuch, andere Modelle von Narrativität zu entwickeln, die sowohl seine Filme wie seine graphischen Editionen und Bücher einbeziehen. Mit seinen Versionen des Alltäglichen schafft Broodthaers Filme, die von seinem phänomenologischen Interesse zeugen. Sie bieten eine visuelle Analogie für die Beschreibungen im Nouveau roman – Literatur, die sich in einem Prozeß permanenter

Selbstreflektion befindet, eine Literatur, die gegen die Zeit anspricht, sich gebrochener Chronologie bedient und so Strukturen erzeugt, die der einer endlosen Spiegelung ohne Anfang und Ende nahekommt. Die Sprache der Nouveau romanciers prallt an den Dingen ab. Sie geht auf Distanz zu den Dingen, denn diese sind einfach nur da. Die Sprache wird auf sich selbst zurückgeworfen: Foucault spricht von dem »Phänomen der Selbstdarstellung der Sprache«. ²⁴

Dies ist weniger als ein Anti-Projekt zu verstehen denn als ein Gegenmodell, Erzählelemente auf ihr strukturelles Funktionieren hin zu untersuchen. Übertragen auf den Film beinhalten diese Formen des Hyperrealismus eine körperliche Dimension: »Indem sie auf dem Verweisaspekt der Darstellung bestehen und diesen verstärken, erinnern sie den Zuschauer ständig an die physische, materielle Präsenz – des Kinos, des Schauspielers/Darstellers und des Zuschauers«. ²⁵ Das Drama, das Tun, ist bei Broodthaers zugleich das, was getan wird und das, was sich auf der Leinwand abspielt. Hier treffen wir auch auf die Doppeldeutigkeit des französischen »sujet«, das sowohl den Gegenstand, das, wovon etwas spricht, das Geschehen, meint, wie das Subjekt, das es auslöst.

Broodthaers folgt in »La pluie« oberflächlich der Logik der darstellerischen Erzählweise: Aktion in Echtzeit mit fest installierter Kamera. Der feste Blickpunkt und die lange Dauer von Broodthaers' Einstellung (eine einzige Kameraposition trägt den ganzen Film) erschafft eine relativ stabile Struktur, die es erlaubt, die Szenerie zu studieren und z.B. Körper, Charakter und Geste zu differenzieren. Dadurch wird man gezwungen, am Geschehen teilzunehmen. Die langen Einstellungen des Geschriebenen auf dem Papier bringen den Zuschauer jedoch auch dazu, sich mit der Körnung des Films zu beschäftigen. Das heißt, Broodthaers fokussiert den Blick so lange, bis er die Wahrnehmung in eine Polarität überführt. Diese Wahrnehmung schwankt zwischen buchstäblichen/wörtlichen und symbolischen Kategorien.

Broodthaers' »La pluie« ist eine aufgabenorientierte Darbietung. In ihr sind die Objekte weniger die Zielscheibe einer Handlung, als vielmehr eine Art Requisit, das die Gestik und Bewegung vergegenständlicht. Die Wiederholung wird zu fast so etwas wie einer zweiten Natur, sie bringt durch ihr Streben nach einem reinen Kino eine neue Form hervor, die sich zwischen Theater und Film befindet. Sie destilliert eine Darstellung an sich heraus. Broodthaers' Film untergräbt z.B. durch den nicht-professionellen Darsteller die Vorstellung eines Naturalismus durch Automatismen und überträgt die Reproduktion auf die Gesten. Dies hat eine ausgeprägte Stilisierung zur Folge, ja fast die Anmutung eines Mechanismus. Dies zeigt sich an der unterschwellig Unbeholfenheit in Rhythmus und Bewegung. Darüber hinaus verwirrt Broodthaers die Standpunkte des Künstlers oder Darstellers, des Schauspielers oder der Person. Durch sein Schwanken zwischen wörtlichen und symbolisch gemeinten Kategorien wirft »La pluie« die Lesarten der Bilder über den Haufen und untergräbt die Begriffe von Typus, Figur und Autor. Der Film zeigt so ein doppeltes Verständnis im Hinblick auf die Darstellung des Subjekts und seiner Handlungen. Das moderne Schauspielsystem der Offenbarung, so Anja Streiter und folgt darin Nicole Brenez ²⁶, geht darüber hinaus davon aus, »daß das Spiel Wahrheit enthält und produziert, und nicht nur auf eine Wahrheit, die außerhalb des Spiels liegt, verweist.« ²⁷ Diese Effekte von Präsenz berührten entweder die Wahrheit des Seins noch ermöglichten sie den Zugang zu Fragen, nach dem, was das Sein ist.

»Ausgangspunkt meiner Ansichten wäre jene Auffassung vom Film, die das Konzept der Bewegung von sich weist. Der Filmstreifen ist ein Ort zur Bewahrung von Ideen.«²⁸

In einem letzten Anlauf zur Frage, »Was ist eine Geste?« möchte ich diese Hauptthese Broodthaers' mit Agambens These zum Kino koppeln, weil sich darin meiner Meinung nach zwei Bewegungen treffen, die aus unterschiedlichen Richtungen auf Wesensverwandtes zielen. Bei Broodthaers' ist das Kino ein einziges Laboratorium, in dem wir die Erfahrung machen können, daß Zeit und Bewegung zu Konstituenten der Bildlichkeit selbst geworden sind. Für ihn steht u.a. die Behauptung, daß die Kinematographie nichts anderes sei als die Illusion, aus unbeweglichen Einzelbildern Bewegung synthetisieren zu können, zur Diskussion. Broodthaers' argumentiert hier in einer Diskussion um die Präsenz der Bewegung im Film, in der sie relativ unabhängig von dem ist, was sich bewegt. Diese ist untrennbar verbunden mit der Mobilisierung der Kamera und dem Schnitt des Films. Die Mobilisierung der Kamera bewirkt, daß uns Bewegung entgegentritt unabhängig von der Bewegung oder Ruhe der Objekte, die wahrgenommen werden. Die Einstellung ist der Träger dieser Bewegung. Dort, wo das Bild ruht, kontemplativ ist, z.B. im verstärkten Aufkommen der rein akustischen oder optischen Situationen im modernen Film seit dem Neo-Realismus, wird das filmische Denken weitergetrieben. Es geht ihm um ein Bild, das nicht einfach Abklatsch vom Stillstand der Bewegung ist, sondern Dimensionen der Zeit präsent macht, von denen die Bewegung ihrerseits Ausdruck ist.

Das Kino wird von Gilles Deleuze als eine Geschichte der denkenden Bilder verstanden: die Kinematographie als geistige und kreative Apparatur. Inmitten dieser Prozesse ermöglicht das Kino ein intensiviertes Verstehen einer von ihm mitentworfenen Wirklichkeit – der Moderne. Deleuze zeigt, Kino funktioniert nicht so, daß es uns unbewegliche Bilder gibt und dazu ein Verfahren, wie man ihnen Bewegung aufprägt; sondern es gibt uns unmittelbar ein Bewegungsbild. Er hat gezeigt, daß das Kino die psychologische Unterscheidung zwischen der psychischen Wirklichkeit des Bildes und der psychischen Wirklichkeit der Bewegung verwischt. Die kinematografischen Bilder seien weder »ewige Setzungen« wie die Formen der klassischen Welt, noch »unbewegte Schnitte« der Bewegung, sondern »bewegte Schnitte«; sie seien Bilder, die sich selbst bewegen. Deleuze nennt sie deshalb »Bewegungsbilder«.²⁹ Das Bild taucht unmittelbar als dieses Bewegungsbild auf. Das Kino ist nicht die Analyse der gewöhnlichen Wahrnehmungssituation (obwohl es eine solche Analyse technisch gesehen benutzt); es ist eine veränderte Wahrnehmungssituation, und zwar so, daß wir über die Bewegungswahrnehmung gleichsam hinaussehen auf die Bewegung selbst.

Genau hier setzt Agamben ein und greift Broodthaers' Konzept der Immobilität auf: »Man kann diese Analyse erweitern und zeigen, daß sie den Status des Bildes in der Moderne überhaupt betrifft. Damit wird die mythische Starre des Bildes zerstört. Man darf also nicht von Bildern, man muß von Gesten sprechen. In der Tat lebt jedes Bild von einer antinomischen Spannung: Teils verdinglicht und löscht es eine Geste aus (...), teils bewahrt es die *dynamis* unversehrt in sich auf (...) Die Idee ist nicht, wie die herkömmlichen Interpretationen behaupten, ein unbeweglicher Archetypus, sondern eher eine Konstellation, zu der die Phänomene in einer Geste zusammentreten. Das Kino bringt die Bilder in das Land der Gestik heim.«³⁰

Anmerkungen

- 1 Eric de Bruyn: »Das Museum der Attraktionen: Marcel Broodthaers und die ›Section Cinéma‹«. In: Gregor Stemmrich (Hrsg.): Kunst/Kino. Köln 2001, S. 60.
- 2 »Je hais le mouvement qui déplace les lignes«, auch: »Ich hasse die Bewegung, die die Form zerbricht«, da sich Baudelaire im Zusammenhang einer skulpturalen Erscheinung äußert. ›Ligne‹ = ›Linie‹, ›Zeile‹, ›Umriß‹.
- 3 Marcel Broodthaers: »Projekt für einen Text« (Projet pour un texte). In: Marcel Broodthaers. Cinéma. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, Düsseldorf 1997, S. 69 bzw. Anhang der Übersetzungen, o.p.
- 4 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1974, S. 270.
- 5 Roland Barthes: Cy Twombly oder *Non multa sed multum*. in: Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main 1990, S. 166.
- 6 Ebenda S. 168.
- 7 Giorgio Agamben: Noten zur Geste. In: Hemma Schmutz und Tanja Widmann (Hrsg.): Dass Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem. Köln, Wien 2004, S. 46.
- 8 Barthes (wie Anm. 5), S. 171.
- 9 Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt am Main 1974, S. 26.
- 10 Eric de Bruyn: Das Museum der Attraktionen: Marcel Broodthaers und die »Section Cinéma«. In: Gregor Stemmrich (Hrsg.): Kunst/Kino. Köln 2001, S. 60.
- 11 Vilém Flusser: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf, Bensheim 1991, S. 218
- 12 Ebenda S. 208.
- 13 Ebenda S. 212.
- 14 Ebenda S. 220f.
- 15 Vgl. Sigrid Schade, Silke Wenk: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«. In: Hadumod Bußmann und Renate Hopf (Hrsg.): Genus – Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 340–407.
- 16 Hemma Schmutz und Tanja Widmann: Das Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem. In: Hemma Schmutz und Tanja Widmann (Hrsg.): Dass Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem. Köln, Wien 2004, S. 14.
- 17 Barthes (wie Anm. 5), S. 168.
- 18 Ebenda.
- 19 Lucy Lippard: The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art. In: Lucy Lippard (Hrsg.) The pink glass swan. Selected feminist essays on art. New York 1995, S. 99-116.
- 20 Sigrid Adorf: Eine Frage der Geste? Der Akt, das Bild, seine Sprache und ihre Bewegung in der Body Art der 1970er Jahre. In: Hemma Schmutz und Tanja Widmann (Hrsg.): Dass Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem. Köln, Wien 2004, S. 21.
- 21 Agamben (wie Anm. 7), S. 43. Agamben zitiert Marcus Terentius Varro: On the Latin Language. Cambridge 1977, S. 245.
- 22 Ebenda S. 44.
- 23 Ebenda.
- 24 Michel Foucault: Le langage à l'infini, Tel Quel, Paris, Herbst 1963.
- 25 Ivone Margulies: Hin zu einem körperliche Kino: Theatralität in den 70er Jahren. In: Gregor Stemmrich (Hrsg.): Kunst/Kino. Köln 2001, S. 123.
- 26 Nicole Brenez: De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma. Paris, Brüssel 1998.
- 27 Anja Streiter: Doch das Paradies ist verriegelt ... In: Hemma Schmutz und Tanja Widmann (Hrsg.): Dass Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem, Köln, Wien 2004, S. 55.
- 28 Marcel Broodthaers : »Le D est plus grand que le T«. In: Kat. Marcel Broodthaers. Cinéma. Barcelona 1997, S. 58, dt. zitiert nach Anhang der Übersetzungen, Ausgabe Berlin, Düsseldorf 1997.
- 29 Gilles Deleuze: Das Bewegungsbild. Kino 1. Frankfurt am Main 1989.
- 30 Agamben (wie Anm. 7), S. 42.