

# Marcel Broodthaers – Ian Hamilton Finlay Ein Gedankenspiel

Richard Hoppe-Sailer

**Abstract** Zwei Werke Marcel Broodthaers' und Ian Hamilton Finlays werden daraufhin untersucht, wie sich in sie eine spezifische Rezeption ästhetischer Konzepte des späten 18. Jahrhunderts einschreibt. Angesichts von Broodthaers' *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (1975) werden insbesondere Fragen seines politisch-institutionskritischen Konzeptes diskutiert, mit Blick auf Finlays *Five Columns for the Kröller-Müller: or a Fifth Column for the Kröller-Müller: or Corot-Saint Just* (1980–82) dessen Adaption von Ideen der Französischen Revolution und deren Integration in ein selbstreflexives künstlerisches Konzept. Abschließend interpretiert der Autor sowohl Broodthaers' als auch Finlays Ansatz vor dem Hintergrund von Schillers Text *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793), des darin entfalteten Modells des Spieltriebs sowie der Idee der romantischen Ironie. Damit wird der Bezug zu einer kunstphilosophischen Konzeption aus der Frühzeit der Moderne hergestellt, auf die sich die beiden Künstler in ihren Werken implizit beziehen.

**Keywords** Installation, romantische Ironie, Gartenkunst, Ästhetik, französische Revolution, Institutionskritik, Selbstreverenz, Spieltrieb (Schiller)

Die Debatten um die 14. Documenta 2017 haben mit aller Deutlichkeit die Schwierigkeiten, wenn nicht die Aporien, aufgezeigt, denen sich eine Kunst gegenüberstellt, die sich auf die Tagespolitik und deren mediale Multiplikationen bezieht.<sup>1</sup> Kern dieser Kritik war vor allem die mangelnde ästhetische Durchdringung jener Fragestellungen, die die Werke vorgeblich thematisieren. Der Begriff des Ästhetischen zielt hier sowohl auf die damit verbundenen philosophiegeschichtlichen Kontexte ab als auch auf den anschaulichen Befund sowie die Forderung nach einer möglichst komplexen Ausdifferenzierung der künstlerischen Mittel. Eine Vielzahl der in Kassel gezeigten Arbeiten blieb hinter diesen Erwartungen zurück. Dies hat unterschiedliche Gründe, denen hier weniger nachgegangen werden soll als vielmehr der Frage, ob es in der Geschichte der neueren Kunst der Mitte des 20. Jahrhunderts möglicherweise Modelle gibt, die einen differenzierten Blick auf Fragen nach einer politisch reflektierten Kunst ermöglichen. Sicherlich

ist die Kunst der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts reich an solchen Modellen und auf den ersten Blick sind dabei insbesondere die Werkkomplexe von Jochen Gerz oder Hans Haacke zu nennen. Aber auch diese Werke möchte ich nicht betrachten, vielmehr möchte ich in einem Gedankenexperiment einen Blick auf zwei Werkgruppen der 1970er/1980er Jahre werfen und sie im Horizont jener ästhetischen Modelle betrachten, auf deren historische Kontexte sie sich implizit beziehen. Die Rede soll sein von Marcel Broodthaers und Ian Hamilton Finlay – zwei Künstler, die auf den ersten Blick wenig gemeinsam haben, bei genauerer Betrachtung aber möglicherweise einen für beide bedeutsamen ideengeschichtlichen Bezugspunkt im späten 18. Jahrhundert besitzen, der für die Diskussion unserer Fragestellung produktiv sein könnte.

## Marcel Broodthaers

Beginnen möchte ich mit Marcel Broodthaers und seiner Installation *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* aus dem Jahre 1975 (Abb. 1, 2). Der 1924 bei Brüssel geborene und 1976 in Köln verstorbene Marcel Broodthaers pflegte enge Beziehungen zu den französischen Surrealisten und widmete sich anfangs der Literatur, insbesondere der Lyrik, bevor er, nach einigen kleineren Ausstellungen, 1968 durch die Gründung seines *Musée d'Art Moderne, Section XIX Siècle, Department des Aigles* bekannt wurde. Mit diesem umfassenden Konzept besetzt er mehrere Felder. In erster Linie scheint es sich dabei um einen kuratorischen Ansatz zu handeln, mit dem er am Beispiel der Figur des Adlers die Funktionsweise ikonografischer Modelle und deren kulturhistorischer Kontexte untersucht. Zugleich befragt Broodthaers Modi bildlicher Repräsentation und untersucht Verfahren des Zeigens und Ausstellens, wie bei der Eröffnung des *Musée d'Art Moderne Section XIX Siècle, Department des Aigles* am 27. September 1968 in seinem Brüsseler Atelier durch die Präsentation unterschiedlichen museumstechnischen Inventars, wie Transportkisten, Rahmen, Leitern etc. Dabei handelt es sich um bewusst räumliche Arrangements, die in ihrem Bildvokabular mit Bildformeln des Politischen spielen.

In dieser frühen institutionskritischen Arbeit, die Broodthaers in unterschiedlichen Zusammenhängen je unterschiedlich realisierte, steht nicht zufällig der Adler im Mittelpunkt. Dem hochbedeutenden Wappentier kommt in Frankreich als sogenannter Fahnenadler ein besonderer Rang zu, der unmittelbar mit Napoleon Bonaparte und den napoleonischen Kriegen verbunden ist. Der scheinbar surrealistisch institutionskritische Ansatz Broodthaers hat also von Beginn an einen deutlichen politischen Unterton. Und durch die Zusammenstellung einer Fülle trivialer Gegenstände wird dieser politische Subtext in höchst irritierender Art und Weise auf die Alltagsrealitäten der Betrachterinnen und Betrachter bezogen. Jeder erkennt irgendeinen Gegenstand aus der familiengeschichtlichen Nippessammlung wieder. Hier wird er musealisiert und zugleich wird sein unerschwelliger militaristischer Bedeutungskomplex decouviert. Damit verschränkt Broodthaers in surrealistischer Manier Institutionskritik und Gesellschaftskritik. In Abgrenzung zur *minimal art* der Zeit hat der Künstler immer wieder gefordert, die ambivalenten Bedeutungsebenen der Dinge in den Fokus künstlerischer Untersuchung zu rücken. Diese Bedeutungsverschiebung beschreibt Jürgen Harten im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung des *Musée d'Art Moderne Section XIX Siècle, Department des Aigles. Section des Figures* mit den Worten:

„Für das Museum gab es kein Palladium mehr, keine Heiligen, keinen Christus; die Begriffe Verehrung, Ähnlichkeit, Phantasie, Schmuck oder Besitz sind mit seinen Objekten nicht mehr verbunden. Dafür hat es nur Abbilder von Dingen, die von diesen Dingen selbst verschieden sind und gerade auf dieser spezifischen Verschiedenheit ihre Daseinsberechtigung gründen: das ermöglicht ja überhaupt erst ihre Vereinigung. Ein imaginäres Museum wird die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten treiben.“<sup>2</sup>

Ausgehend von diesen Überlegungen hat Broodthaers eine Reihe von Raumszenarien geschaffen, die den Titel *Décor* tragen und in ihrer Ästhetik deutlich auf Bühnenbilder oder Filmsets verweisen, wie überhaupt neben der surrealistischen Lyrik die ästhetischen Verfahren des Films für sein Werk zentral sind. Im Juni/Juli 1975 zeigt er erstmals im Institute of Contemporary Art in London seine zwei Räume umfassende Installation *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*. Eine der Grundstrukturen der künstlerischen Arbeit Marcel Broodthaers' liegt in einer spezifischen, neosurrealistischen Fremdsetzung von Dingbedeutungen im künstlerischen Feld, welche darauf abzielt, Alltagsgegenstände und Alltagsinszenierungen durch Kritik und Relativierung ihrer Funktionalität ästhetisch neu zu bestimmen. Ähnlich verfährt der Künstler in diesen Raumarrangements, in denen er sich darüber hinaus eines besonderen institutionskritischen Verfahrens bedient. Jürgen Harten beschreibt die Verknüpfung dieser beiden Modelle in seiner Charakterisierung eines neuen Typs eines imaginären Museums präzise. Beide Aspekte, Selbstreflexivität und Institutionskritik, sind im Blick zu halten, will man eine Deutung dieser Raumarrangements versuchen.

Ein erster Hinweis auf den institutionskritischen Ansatz findet sich in der kuratorischen Referenz, die der Künstler aufruft: Wir befinden uns in zwei hintereinanderliegenden Museumsräumen, die in der Art von *Period Rooms* dekoriert sind, ein Umstand, der dadurch unterstützt wird, dass der eine Raum den Zusatz *Salle XIX<sup>e</sup> siècle*, der andere den *Salle XX<sup>e</sup> siècle* trägt. Ausgestellt sind unterschiedliche Waffen in wechselnden, zeittypischen Kontexten. Während der Raum des 19. Jahrhunderts von zwei auf Lafetten montierten Kanonen, sogenannten Feldschlangen beherrscht wird, die auf Kunstrasenmatten platziert deutlich auf ihren musealen Kontext anspielen, werden im Raum des 20. Jahrhunderts Maschinengewehre auf einem Wandregal präsentiert. Den Mittelpunkt des Raumes des 19. Jahrhunderts bildet die skulpturale Darstellung einer sich hoch aufrichtenden

1



2



**Abb. 1** Marcel Broodthaers: *Décor: A Conquest* by Marcel Broodthaers, Salle XIX<sup>e</sup> siècle.

**Abb. 2** Marcel Broodthaers: *Décor: A Conquest* by Marcel Broodthaers, Salle XX<sup>e</sup> siècle.

Schlange, die im Französischen auf die Bezeichnung der Kanonen verweist, die, von *couleuvre* (Natter) abgeleitet, als *Couleuvrine* bezeichnet werden. Begleitet wird diese martialische Inszenierung von kleinen Dekorationsstücken, Kerzenleuchtern, Stühlen und einem von Stativlampen ausgeleuchteten Spieltisch, auf dem in einem surrealistischen Arrangement ein Krebs und ein Hummer Karten zu spielen scheinen. Die Zimmerpalmen und der Spieltisch, die Kerzenleuchter und die Stühle spielen auf eine gehobene Wohnkultur des 19. Jahrhunderts, fern ab allen kriegerischen Auseinandersetzungen, an. Diese Salons und ihre Dekorationen sind zugleich aber auch Ausweise einer zeittypischen Doppelmoral, zeigen sie doch oftmals Utensilien kolonialistischer Eroberungen und verweisen so auf den Kriegskult, dem in ihnen gefrönt wurde.

Ähnlich verfährt Broodthaers im zweiten Raum seiner Installation, der dem 20. Jahrhundert gewidmet ist. Hier bildet den Mittelpunkt eine Gartengarnitur, auf deren Tisch ein Puzzle mit einem Schlachtenbild in der Manier des 19. Jahrhunderts liegt. An den Wänden finden sich Regale mit säuberlich aufgereihten Maschinengewehren und weiteren Waffen. Das insgesamt hell und luftig erscheinende Interieur kontrastiert auf beklemmende Art und Weise mit dieser Präsentation. Ein idealer Blickpunkt auf beide Interieurs existiert nicht, der Betrachter ist fortwährend in Bewegung und der Durchblick zwischen den beiden Räumen lässt immer das Eine im Licht des Anderen erscheinen. Der sich dabei einstellende, fast filmische Eindruck ist nicht zufällig, ist dieses Décor doch zugleich das Set für einen Film Broodthaers' mit dem Titel *La Bataille de Waterloo*. So verwischen sich nicht nur die historischen Anspielungen und die Bedeutungsebenen der gezeigten Dinge, selbst die Modi der Präsentation sind mehrdeutig. Als Besucher wird man Teil des Sets, sieht sich über die zeitgenössische Ausstattung des *Salle XX<sup>e</sup> siècle* unmittelbar affiziert und zugleich in eine erschreckende historische Kontinuität gestellt, handelt es sich doch um eine innenarchitektonische Ausstattung der sogenannten Wirtschaftswunderjahre und ihrer unbändigen Fortschrittsgläubigkeit, die zugleich aber auch die Jahre des tiefsten Kalten Krieges waren. In der Londoner Präsentation kommt hinzu, dass sich die Ausstellungsräume in einem Gebäude befinden, von dem aus der Blick auf The Mall und Waterloo Place fällt, seit alters her Flanier- und Repräsentationsplätze des englischen Adels.

Broodthaers selbst notiert zu dieser Installation, er wolle „Die Beziehung von Krieg und Gemütlichkeit“ veranschaulichen.<sup>3</sup> Diese Äußerung des Künstlers potenziert das unterschwellige Grauen, das die Räume genau in dem Maße ausstrahlen, in dem sie so lapidar und

beiläufig daherkommen. Trotz dieser spielerischen Attitüde wird nichts verharmlost, vielmehr wird der kapitalistisch-kleinbürgerliche Grund von Gewalt im 20. Jahrhundert ebenso schonungslos entlarvt, wie die Rituale kriegerischer Auseinandersetzung als Ausdruck einer zerfallenden feudalen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sichtbar werden. Nur in einem solchen surrealistischen Zugriff ist es dem Künstler möglich, von diesen historischen und gesellschaftspolitischen Verhältnissen zu handeln. „My bombers, my atomic bombs, my diabolical inventions are already flying over the holiday spots, a bit like a remarkable anthology by Fluxus Film.“<sup>4</sup> Möglicherweise lässt sich aber auch noch ein weiterer Bezugspunkt finden, auf dessen Folie diese Werke diskutiert werden können. Es handelt sich dabei um einen kunstphilosophischen Entwurf, der unter anderem aus einer tiefen historischen Enttäuschung heraus entstanden ist.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts sieht sich Friedrich Schiller mit eben einer solchen Enttäuschung konfrontiert, ließ sich doch die politische Realität der Französischen Revolution nur noch schwer mit dem Anspruch ihrer Ideale verbinden. 1784 beantwortet Immanuel Kant die Frage des Berliner Pfarrers Johann Friedrich Zöllner „Was ist Aufklärung?“ und denkt das System der Philosophie aufklärerisch grundlegend neu.<sup>5</sup> 1793 entwickelt Schiller sein Modell einer Kunst, die sich gezwungen sieht, ihr Verhältnis zur Politik und zur Gesellschaft neu zu bestimmen, in einer Reihe von Briefen an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg. Der erste dieser Briefe datiert vom 9. Februar 1793. Nachdem der Autor seine Bezüge auf Kant offengelegt hat, wendet er sich im zweiten Brief Fragen zu, die möglicherweise auch für unseren Blick auf Broodthaers und dessen ästhetische Antwort auf historische Konstellationen von Interesse sein könnten. Schiller beginnt mit einem selbstkritischen Einwand, der ähnlich heute formuliert wird, und der den Grund genau jener künstlerischen Entscheidungen darzustellen scheint, von denen eingangs mit Blick auf die Documenta die Rede war: „Ist es nicht außer der Zeit, sich um die Bedürfnisse der ästhetischen Welt zu kümmern, wo die Angelegenheiten der politischen ein so viel näheres Interesse darbieten?“ Und er beantwortet diese rhetorische Frage sogleich mit den Worten:

„Aber es kommt hier nicht darauf an, was die Kunst mir ist, sondern wie sie sich gegen den menschlichen Geist überhaupt, und insbesondere gegen die Zeit verhält, in der ich mich zu ihrem Sachwalter aufwerfe. [...] Diese muß die Wirklichkeit verlassen, und sich mit einer gewissen Kühnheit über die Bedürfnisse der Gegenwart erheben, denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“<sup>6</sup>

Damit ist der Kern des Problems einer Kunst benannt, die einerseits auf die aktuelle Zeit zu beziehen ist, die sich einzumischen hat, dies zugleich aber nur in einem utopischen Zugriff tun kann, der sie selbst gegen die Kleinigkeiten des politischen Alltagsgeschäfts immunisiert. Oder mit anderen Worten und in einem veränderten historischen Kontext: Hier ist der Grund der Rede von der Autonomie der Kunst gelegt. Dieses Autonomiekonzept, das die Kunst freistellt von ikonografischen Kanones, aber auch von Auftraggeberinteressen und -vorgaben, entsteht im Zuge der Aufklärung, die die Kritik an den alten Wertesystemen ermöglicht und die Herrschaft von Vernunft und Freiheit postuliert. Zugleich treten der Markt, das Museum und die Akademien an die Stelle der alten Institutionen, und es entsteht die auf den ersten Blick eigentümliche Situation, dass sich die Autonomie der Künste der neuen Macht des Marktes verdankt und der Multiplikationsmacht der Museen bedient. Oder anders formuliert: Die Künste werden, nicht zuletzt angesichts der Herausforderungen eines freien Marktes, provoziert, sich ihrer ureigenen Mittel zu besinnen, also autonom zu werden.

Mit diesen Umbrüchen um 1800 beginnen eine Reihe unauflösbarer Widersprüche, auf die auch die Avantgarden und ihre Entgrenzung der Künste nur unzureichende Antworten gefunden haben. Es ist nicht nur der nun mögliche Kampf zwischen Programmkunst und sogenannter freier Kunst, es ist auch und vor allen Dingen die Frage danach, was diese sich ihrer eigenen Mittel bewusst werdende Kunst auszudrücken vermag und wie sie jene alten Programme und Erwartungen formulieren soll, die ja nicht aus der Welt sind. Marcel Broodthaers bezieht sich in seinen institutionskritischen Überlegungen implizit auf diese Entwicklungen und zieht eine radikale Konsequenz: „[...] I feel far more at ease at the Cologne fair than in my own museum, as on the Kunstmarkt we are right in the reality of contemporary society, at the very heart of its system, which proves to be basely commercial.“<sup>7</sup>

Ein weiteres Problem entsteht durch den Wegfall der großen sinnstiftenden Systeme der Religionen sowie der übergreifenden, mythologisch legitimierten historischen Erzählungen, die die Historienmalerei als die prominenteste Gattung der Künste zum Thema hatte. Auch sie steht durch diese Verschiebungen grundlegend zur Disposition. Weder auf dem Grund der Religion noch auf dem der Geschichte lassen sich fürderhin umfassende ästhetische Konzepte aufbauen. Auch die große und nicht minder bedeutsame Parallelerzählung der Natur und der Naturgeschichte tritt zunehmend in Konkurrenz zur Theologie und den alten, seit den antiken

Mythologien die Kunst beherrschenden Glaubenssystemen. Die Physikotheologen des 17./18. Jahrhunderts versuchen die neuen, exakten Naturwissenschaften und die theologischen Denkmodelle miteinander zu verknüpfen. Es ist vielleicht nicht zufällig, dass sich Physikotheologen wie der Hamburger Barthold Brockes einer radikalen ästhetischen Ausdrucksform wie der des lyrischen Textes bedienen, um diese Verknüpfungen erfahrbar zu machen. Dies bleibt nicht ohne Widerspruch, und die daran sich anknüpfende Debatte offenbart die Aporien jener ästhetischen Diskurse. Kant kritisiert in seiner *Kritik der Urteilskraft* die theologisch-poetischen Versuche der Physikotheologen und plädiert für eine Naturwissenschaft ohne theologische Legitimation.<sup>8</sup>

In der bildenden Kunst finden sich in den Werken der Dresdener Romantiker, der Nazarener, aber auch bei englischen Künstlern im Gefolge des Sensualismus (Wright of Derby) ganz unterschiedliche Versuche, auf diese Herausforderungen zu reagieren. Schiller löst das Problem dadurch, dass er: „[...] nicht ohne Absicht Religion und Geschmack in Eine Klasse [setzt], weil beide das Verdienst gemein haben, zu einem Surrogat der wahren Tugend zu dienen, und die Gesetzmäßigkeiten der Handlungen da zu sichern, wo die Pflichtmäßigkeit der Gesinnungen nicht zu hoffen ist.“<sup>9</sup> Das bedeutet, Religion und Geschmack besitzen für den Dichter ein vergleichbares moralisches Moment.

Bevor ich auf die Pointe der *Briefe an den Augustenburger* zum Schluss noch einmal zu sprechen komme, möchte ich an einer weiteren Position der Kunst der Moderne der Frage nachgehen, ob und wie sich die Grundannahmen Schillers für deren Deutung fruchtbar machen lassen. Genauer gesagt: Wie in Kunstwerken, die sich in komplexer Art und Weise auf historische Ereignisse oder ideengeschichtliche Positionen beziehen, genau jener Zwiespalt zwischen Politik und Ästhetik verhandelt wird, der Schiller zur Triebfeder seiner Briefe dient. Wie kann das utopische Sich-Erheben über die Wirklichkeit geschehen und wie kann sich die Kunst dabei zugleich deutlich zur eigenen Zeit verhalten, wie es Schiller fordert.

### Ian Hamilton Finlay

Fortfahren möchte ich mit einem Werk Ian Hamilton Finlays (1925–2006), das zu jener Gruppe seiner Arbeiten zählt, die im Grenzbereich zwischen Skulptur einerseits und dem Versuch einer speziellen Rezeption traditioneller Gartengestaltung andererseits anzusiedeln sind. Ursprünglich, ähnlich wie Broodthaers, von der Lyrik – hier der Konkreten Poesie der 60er Jahre – ausgehend, hat sich Finlay intensiv mit den Ideen der Französischen



**Abb. 3** Ian Hamilton Finlay: *Five Columns for the Kröller-Müller: or a Fifth Column for the Kröller-Müller: or Corot-Saint Just*, 1980–82.

Revolution sowie mit der französischen und englischen Landschaftsarchitektur und Gartengestaltung des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt. Seine Arbeiten stehen in der Tradition der moralisierenden Aufklärungsgärten jener Zeit.<sup>10</sup> Die enge Verbindung von politischen Ideen, Naturphilosophie und Naturreligion im Umkreis der französischen Revolution hat ihn nachhaltig beeinflusst, und wir befinden uns mit diesen ideengeschichtlichen Bezügen in genau jenen Jahren, in denen Schiller seine Briefe verfasst. Finlay bezieht sich nicht auf Schiller, aber wir werden sehen, wie eng er das Verhältnis von Geschichte, Ästhetik und Natur im Zeichen von Aufklärung und französischer Revolution in seinem Werk untersucht.

Die Arbeit mit dem Titel *Five Columns for the Kröller-Müller: or a Fifth Column for the Kröller-Müller: or Corot-Saint Just*, realisiert er 1980–82 für den Skulpturengarten des Museums Kröller-Müller im niederländischen Otterlo (Abb. 3). Am Rande einer Parklichtung trifft der Besucher auf fünf Bäume, vor die Steine in Form antiker Säulensockel gesetzt sind. Auf den Basen dieser Sockel finden sich die Namen Rousseau, Robespierre, Lycurgus, Michelet und Corot. Sie repräsentieren ein komplexes Programm und stehen für die vielschichtige Verknüpfung von Kunst, Geschichte und Natur im Œuvre Finlays: Rousseau, der Philosoph, Autor des *Émile* und Verfechter eines naturnahen Lebens, der in diesem Konzert der Namen den Bezug zur Natur eröffnet; der dogmatische Revolutionär Robespierre, der unter anderem für die Nachtseite der Revolution steht, gegen die auch Schiller in seinen Briefen Position bezieht; Lycurgus, der Gesetzgeber Spartas, der den Antikenbezug repräsentiert, der sich in den vielfältigen klassizistischen Verweisen bei Finlay immer wieder zeigt; Michelet, der Historiker der französischen Revolution, und Corot, der Landschaftsmaler, die beide für unterschiedliche Formen

der Reflexion von Geschichte und Natur stehen – hier der Historiker, dort der Künstler, der zugleich bekannt wurde als Mitglied der Schule von Barbizon. Kunst und Natur, Unmittelbarkeitsvorstellungen und historische Reflexionen, antike Traditionen und revolutionäre Aneignungen sowie deren Pervertierungen werden in jenen Namen wachgerufen. Dieses Geflecht von Verweisen und Assoziationen, Bezügen und Beeinflussungen, erhält seine anschauliche Basis in den antikisierenden Sockeln und deren Platzierung vor den Bäumen, die so ihrerseits auf den Sockeln der Vertreter antiker und abendländischer Geschichte zu stehen scheinen. Die Natur wird heroisiert, in ein historisches Verweisgeflecht und in die damit verbundenen Ideologien eingebunden. Zugleich nobilitiert sie die Historie durch ihre eigene, Jahrmillionen zählende Naturgeschichte. Aber dies kann nicht ungebrochen gelingen.

„For him [Finlay], the rhetoric of Robespierre, Saint-Just, and Georges Couthon, the triumvirate of the Committee of Public Safety, was exemplary both of the pastoral language in which the Revolution's aims were couched and of the Terror which those aims were prosecuted.”<sup>11</sup>

Die Sockel trennen die Bäume zugleich von ihrem natürlichen Umfeld, transformieren sie in den Bereich der Kunst und der Architektur. Die alten Vorstellungen von Säulenwäldern und der Geburt der Architektur aus der Natur, der Urhütte, wie sie der Abbé Marc-Antoine Laugier in seinem 1753 erschienen *Essai sur l'architecture* postuliert, klingen mit umgekehrtem Vorzeichen an.

Diese Bezüge der Natur auf die Geschichte sowie der Naturgeschichte auf die Kulturgeschichte sind wiederum allein im Felde der Kunst möglich. Das Eine kann auf das Andere verweisen, es lässt sich jedoch nicht wechselseitig legitimieren. Die revolutionären Traditionen

finden sich wie im Gedenkhain eines romantischen Gartens auf Sockel, Namen und Imagination reduziert. Auf den ersten Blick scheinen Bäume aus ihnen zu sprießen, scheinen sie tatsächlich Leben zu tragen. Durchschreitet man jedoch diesen Heiligen Hain der Revolution und verlässt man ihn am gegenüberliegenden Ende, so sieht man im Zurückschauen nur noch Bäume und Gras. Die Sockel sind vor die Stämme gesetzt, die Schrift ist nun hinter ihnen verschwunden, es bleibt der Blick auf die Lichtung, der Blick in den Park, auf einen Ausschnitt gestalteter Natur, die in dieser Vorstellung dann schlussendlich siegt.

Finlay bezieht sich mit diesem Werk formal und inhaltlich auf die Tradition der *Heiligen Haine* in den französischen und englischen Gärten des 18. und 19. Jahrhunderts, in denen der Vorläufer und Vordenker der Revolution gedacht wurde, um zugleich moralische Kritik am herrschenden System zu üben. Die französischen Gartenarchitekten kreieren in den Jahren der Revolution einen eigenen Typ des Gartens, in dem wie in einem Sakralraum unter freiem Himmel die Ideale der Revolution zelebriert werden konnten. Die Arbeit in Otterlo scheint sich außerdem direkt auf den unvollendeten „*Tempel der modernen Philosophie*“ im Park von Ermenonville zu beziehen, dessen Säulen mit den Namen der Philosophen und Naturforscher Descartes, Newton, Penn, Montesquieu, Voltaire und Rousseau versehen sind und der auf einen Plan des Malers Hubert Robert zurückgeht. Die Ecksäulen des noch unvollendeten Tempels im Park von Ermenonville tragen die Namen Rousseaus und Newtons und verweisen zugleich auf die für sie zentralen Begriffe der Natur und des Lichts. Am Boden liegt, für den Weiterbau bereitgestellt, aber noch nicht aufgerichtet, eine Säule, die Benjamin Franklin gewidmet ist. Hier wird die Natur des Parks zur Legitimation der neuen Ideen genutzt, repräsentierte der Garten doch den ewig gültigen Rahmen der Natur, in dem die neuen Geistesheroen ihren Ort finden und in dem sie beerdigt werden, wie Rousseau auf der Pappelinsel im Park von Ermenonville.

Bei Finlay ist der Glaube an diese legitimierende Kraft der Natur wie der an die ungebrochene Gültigkeit der Ideen jedoch ins Wanken geraten. Wir lesen noch die Namen, sehen die Sockel, aber es fehlt selbst die Idee des unvollendeten Tempels; Natur und Kultur sind eher zueinander collagiert als bruchlos in einem umfassenden Ideengebäude aufgehoben. Damit wird das Werk in Otterlo zu einer zutiefst skeptischen natur- und kunstphilosophischen Reflexion über die Möglichkeiten von Geschichtsschreibung und die Chancen einer neuen Historien- und Gedenkkunst im Horizont modernistischer Kunst. Und wir bewegen uns mit Finlays Relektüre von

Geschichte, Philosophie und Kunst wohl nicht zufällig in genau jenen Jahren, in denen Schiller – noch ganz hoffnungsfroh – seine Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* schreibt.

### Ein Blick auf Schillers „Spieltrieb“ und Schlegels „romantische Ironie“

Fragt man nun zum Schluss noch einmal bei Schiller und der romantischen Ästhetik nach, ob es einen methodischen Ausweg aus diesen komplexen, teils widersprüchlichen Systemen gibt, so wären zwei Ansätze zu nennen, zum einen der der romantischen Ironie und zum anderen, in Schillers Briefen, das Konzept des Spieltriebs, das auf frappierende Art und Weise einen Widerhall in den Installationen und Inszenierungen Broodthaers' und Finlays findet. Es ist zugegebenermaßen ein philosophisch kühnes und nicht ganz ungefährliches Unterfangen, den bei Schiller hochausdifferenzierten Begriff des Spieltriebs, mit dem er Vernunft und Sinnlichkeit zu verknüpfen trachtet und der nicht zur Analyse einzelner Kunstwerke, sondern vielmehr zur Konstruktion einer umfassenden Kunsttheorie entworfen wurde, hier aufzurufen. Dennoch möchte ich mit zwei Passagen aus dem 14. und 15. *Brief an den Augustenburger* einen Vorschlag machen, wie diese am Vorabend der Moderne entstandene Idee für die Beschreibung der Wirkweisen von Werken, wie den hier vorgestellten, nutzbar zu machen ist.

„Der sinnliche Trieb will, daß Veränderung sei, daß die Zeit einen Inhalt habe; der Formtrieb will, daß die Zeit aufgehoben, daß keine Veränderung sei. Derjenige Trieb also, in welchem beide verbunden wirken [...], der Spieltrieb [...] würde dahin gerichtet sein, die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren.“<sup>12</sup>

Da der Gegenstand des sinnlichen Triebs im allgemeinen Sinne das Leben ist und derjenige des Formtriebs die Gestalt, folgt daraus für Schiller, dass der Gegenstand des sie vereinigenden Spieltriebs „*lebende Gestalt* heißen“ könne; „ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinung, und mit einem Wort dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient.“<sup>13</sup> Alle Rede vom prozesshaften Kunstwerk hat unter anderem hier ihren Ursprung. In dieser „*lebenden Gestalt*“, im Kunstwerk, ist die Synthese von Sinnlichkeit und Reflexion erreicht, die für den Autor unmittelbar mit der Vorstellung von Freiheit verbunden ist. Das Ziel dieser Überlegungen ist keine kunstimmanente Definition des Schönen, sondern die Erkenntnis,

dass dieses Schöne, als die Anschauungsform von Freiheit, sich allein in einem „ästhetischen Staate“ realisiert.

*„Wenn in dem dynamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt – wenn er sich ihm in dem ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt, und sein Wollen fesselt, so darfer ihm im Kreis des schönen Umgangs, in dem ästhetischen Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüber stehen. Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reiches“<sup>14</sup>*

Neben dieser Referenz auf das ästhetische Modell des Spieltriebs bei Schiller ist in Hinsicht auf die selbstreflexiven Anteile in den Werken Broodthaers' und Finlays ein weiteres Motiv der Ästhetik um 1800 zu nennen: die romantische Ironie, die Friedrich Schlegel in seinen Aphorismen unter dem Titel „Ideen“ so definiert: „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos.“<sup>15</sup> Diese Definition hängt eng mit Schlegels Vorstellung einer neu zu begründenden Universalpoesie zusammen, von der es in den Athenäums-Fragmenten heißt: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“<sup>16</sup> Ein fortwährender Prozess, das notwendig Infinite und eine permanente Reflexion der eigenen Mittel kennzeichnen die Universalpoesie, deren hervorstechendes Merkmal die romantische Ironie ist. Sie kann, ähnlich wie die romantische Poesie: „[...] zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“<sup>17</sup> In dieser Vorstellung einer Schlegelschen „Transcendentalpoesie“ verbinden sich Reflexion und Prozess im Sinne einer Dichtung, die ihr eigenes Verfahren in unendlichen „Spiegelungen“ zum Thema macht.

Die Quellen dieses Denkens finden sich in der Philosophie der Frühromantik und in den Schriften Schellings, der in seiner programmatischen Rede „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ von 1807 als Voraussetzung jeder Naturdarstellung fordert: „Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen. Betrachtet die schönsten Formen, was

bleibt übrig, wenn ihr das wirkende Prinzip aus ihnen hinweggedacht habt?“<sup>18</sup> Daraus leitet er neue, auf Dynamik und Verlebendigung abzielende Aufgaben der Kunst ab: „Welch höhere Absicht könnte demnach auch die Kunst haben, als das in der Natur in der Tat Seiende darzustellen?“<sup>19</sup> In diesen Forderungen zeichnet sich eine an den Prozessen der „natura naturans“ interessierte Kunst ab. Gerade unter den erstarrten Erscheinungshüllen einer „natura naturata“ ist nach deren inneren Strukturen zu suchen, die den Formen Leben verleihen, die ihre Erscheinung generieren und die der Grund jeder lebendigen Formveränderung sind. Nur in diesen Prozessen drückt sich Leben erkennbar aus, ihnen ist in der Kunst nachzuforschen: „Tot und von unträglicher Härte wäre die Kunst, welche die leere Schale oder Begrenzung des Individuellen darstellen wollte. Wir verlangen allerdings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, den lebendigen Begriff desselben.“<sup>20</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Gedanken wäre nun noch einmal ein Blick zu werfen auf Finlays selbstreflexive Anspielungen auf die französischen Revolutionsgärten und die darin aufgerufenen naturphilosophischen Bezüge, sowie auf Broodthaers' Versuch, die Allpräsenz des Krieges in den Gesellschaften des 19. und 20. Jahrhunderts in ironische Ausstellungsarrangements zu gießen. Es könnte gefragt werden, wie gesellschaftliche Entwicklungen und historische Ereignisse vor dem Horizont einer diskontinuierlichen Moderne und einer hochkomplexen Erinnerungskultur künstlerisch zu bewältigen sind. Dabei könnte man möglicherweise zu der Überzeugung kommen, dass der ästhetische Überschuss, den diese Werke produzieren, in seiner Widersprüchlichkeit und Uneinholbarkeit die einzige Möglichkeit ist, dies zu tun. Dann wären die Werke gelungen und sie hätten ihre gesellschaftliche Relevanz bewiesen im Sinne Adornos: „Die Verdunklung der Welt macht die Irrationalität der Kunst rational: die radikal verdunkelte.“<sup>21</sup>

## Abbildungsnachweis

**Abb. 1** Foto: Maria Gilessen.

**Abb. 2** Foto: Maria Gilessen.

**Abb. 3** Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo;  
Foto: Kröller-Müller Museum.

## Anmerkungen

- 1 Verena Krieger: „Auf der Suche nach ‚Ästhetiken des Widerstands‘: documenta 14“, *Kunstchronik* 12 (2017), 647–655; Annette Tietenberg: „Wo kommst Du her? Wo führt das hin? Mögliche Botschaften der documenta 14 an Künstlerinnen und Künstler“, *Kunstchronik* 12 (2017), 656–659; Regine Prange: „Kunst der Freiheit oder: Von Proudhon zu Szymczyk: Zum Konzept der documenta 14 und zur aktuellen Diskussion über die soziale Bestimmung der Gegenwartskunst“, *Kunstchronik* 1 (2018), 2–15; Juliane Rebentisch: „Notizen eines Kunstsommers“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2 (2018), 174–180.
- 2 Jürgen Harten: „Enzyklopädie“, in: Ausst.-Kat. *Der Adler vom Oligozän bis heute: Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne Section XIX Siècle, Département des Aigles. Section des Figures*, Kunsthalle Düsseldorf, 16. Mai – 9. Juli 1972, Bd. 2, 53.
- 3 Marcel Broodthaers, zitiert nach: Cathlee Chaffee: „Décors“, in: Ausst.-Kat. *Broodthaers: Eine Retrospektive*, The Museum of Modern Art, New York, 14. Februar – 15. Mai 2016; Museo Nacional Centro de Arte Sofia, Madrid, 4. Oktober 2016 – 9. Januar 2017; Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf K 21 Ständehaus, 4. März – 11. Juni 2017 (Düsseldorf, Köln, Brüssel: König 2016), 293.
- 4 Marcel Broodthaers: „It's the method that interests me....“, in: Moure: *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 2], 174.
- 5 Immanuel Kant: „Beantwortung der Frage Was ist Aufklärung?“, in: Erhard Bahr (Hrsg.): *Kant, Erhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelsohn, Riem, Schiller, Wieland: Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen* (Stuttgart: Reclam 1974), 9–17. In der aktuellen Kunstdebatte spielt die Wiederentdeckung der Aufklärung und deren ästhetischer und politischer Diskurse eine nicht zu unterschätzende Rolle. Siehe dazu: *Artforum International* 56, Nr. 10 (2018), 196–221.
- 6 Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen: Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der „Horen“ und letzte, verbesserte Fassung*. Mit einem Vorwort herausgegeben von Wolfhard Heckmann (München: Fink 1967), 16–17.
- 7 Marcel Broodthaers: „Interview mit Marcel Broodthaers by Freddy DeVree“, in: Moure: *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 2], 311.
- 8 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790) (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974), § 85, 396–403.
- 9 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [wie Anm. 7], 63.
- 10 Elke Harten/Hans-Christian Harten: *Die Versöhnung mit der Natur: Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der französischen Revolution* (Reinbek: Rowohlt 1989).
- 11 Michael Archer: „The Divided Meadows of Aphrodite: Ian Hamilton Finlay“, *Artforum International*, November 1991, 94. Siehe zu der Arbeit in Otterlo auch: Wouter Weijers: „The Neutral, The Traditional and the Revolutionary“, in: *Ian Hamilton Finlay: 'Poursuites Révolutionnaires' / 'Revolutionary Poursuits'* [= Ausst.-Kat. *Ian Hamilton Finlay: 'Poursuites Révolutionnaires'*, Jouy-en-Josas, La Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 20. September – 13. Dezember 1987], 95–96. Zu Finlays Rezeption der Französischen Revolution auch: Yves Abrioux: „L'Œil, Le Jugement, L'Imagination: textes et images de la Révolution Française dans l'œuvre d'Ian Hamilton Finlay“, *ibid.*, 30–43.
- 12 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [wie Anm. 7], 124–125.
- 13 *Ibid.*, 127.
- 14 Schiller 185–186
- 15 Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner, 2. Bd., 1. Abt. (München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag 1967). Die in diesem Band enthaltenen „Ideen“ werden zitiert: „Schlegel, Ideen [Nr], Die Athenäumsfragmente: „A [Nr.], hier: Ideen, 96.
- 16 Schlegel: Athenäums-Fragmente A 116.
- 17 *Ibid.*
- 18 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur (1807)“, in: F. W. J. Schelling: *Texte zur Philosophie der Kunst*, hrsg. von Werner Beierwaltes (Stuttgart: Reclam 1982), 62.
- 19 *Ibid.*, 65.
- 20 *Ibid.*, 67.
- 21 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970), 35.