

Überfahrt

Marcel Broodthaers' Archäologie der Vervielfältigung

Carolin Meister

Abstract Ein Seestück aus dem 19. Jahrhundert, das Marcel Broodthaers Anfang der 1970er Jahre bei einem Antiquitätenhändler in Paris aufstöbert, wird zum Ausgangspunkt einer Reihe von Arbeiten, die für ein vielleicht letztes Mal im Zeitalter des Multiple die Untiefen der Reproduktion ausloten. Im Zentrum dieser künstlerischen Recherche, die verschiedene Medien wie Film, Diaschau und Buch umfasst, steht die Publikation *A Voyage on the North Sea* aus dem Jahr 1974. Der Beitrag zeichnet nach, wie Broodthaers den komplexen Raum dieses Buches nutzt, um eine Reise in die unwägbar Ablagerungen der Reproduktionstechnologie zu unternehmen – in jenes Dickicht also, in dem sich Zeiten und Techniken, Autorschaft und Anonymität ineinanderschieben. Dass diese künstlerische Recherche gerade vor dem Hintergrund des digitalen Bildtransfers von Interesse ist, macht ein Blick auf die Schiffszeichnungen von Paul Sietsema deutlich.

Keywords Seestück, Künstlerbuch, Bildträger, Reproduktion, Bildtransfer, Detail, Bild-diskurs

„On jette une pierre dans l'eau, cela fait des cercles, on les fige, on en tire une théorie, on rejette une autre pierre plus loin, on travaille volontairement dans l'obscurité.“
Marcel Broodthaers

Es geschah mit Seitenblick auf Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz, dass Hubertus Kohle 2013 von den „vielfältige[n] Möglichkeiten der Kopie gegenüber dem Original“ schwärmte.¹ Kohles Parteinahme für die Reproduktion war bekanntlich Teil seines Plädoyers für eine Bildwissenschaft, die das Digitale als „analytisches Instrument“ für sich entdeckt.² Einige Jahre später trug er die Frage nach Original und Kopie an jenen Ort, der die Auratisierung des Kunstwerks gerade im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit garantiert, nämlich ins Museum: „Sollte man die Weihstätte des Originals tatsächlich mit dem Digitalen als dem Inbegriff unendlicher Reproduzierbarkeit in Zusammenhang bringen?“³

Das damit nur angedeutete, breitgefächerte Engagement von Kohle im Zeichen der *Digital Humanities* soll hier gewürdigt werden mit Blick auf ein künstlerisches Werk, das sich so gezielt wie diskret in den Spielfeldern der Kopie einnistet: Marcel Broodthaers' Buchpublikation *A Voyage on the North Sea* (1973–74). Auch wenn diese Arbeit der Digitalisierung vorausging, widmet sie sich doch jenem Thema einer technischen Vervielfältigung, das Walter Benjamin theoretisch so prominent aufgebracht hat.

Luzide Dunkelheit

Es ist eine wiederkehrende Strategie von Broodthaers, Objekte in Beziehung zu Bildern, aber auch zu Worten zu setzen und auf diesem Weg Korrelationen zwischen ihnen herzustellen.⁴ Man könnte darin die gleich einem Hut übergebene Fortführung einiger Fragestellungen von René Magritte sehen, auf den sich Broodthaers wiederholt beruft. Allerdings stellt sich die Übergabe

eher als eine Entwendung dar, die ganz woandershin führt. Und zwar nicht nur insofern, als Magrittes Reflexionen sich in der Regel den Möglichkeiten der Malerei anvertrauen,⁵ während Broodthaers bekanntlich eine Vielzahl von Verfahren einsetzt, die in seinen Arbeiten zumeist interferieren. Entscheidender ist, dass Broodthaers' Korrelationen nicht dorthin führen, wo Objekt, Wort und Bild sich voneinander scheiden, sondern wo sie ineinander ragen – dorthin, wo die Grenzlinien sich verwischen. Was wird aus einem Bild in einem Einmachglas? Wie unterscheidet sich die Katalogabbildung eines Adlereies von der Katalogabbildung der Fotografie eines Adlereies? Was ist die Differenz zwischen einem gefilmten Objekt und der gefilmten Fotografie eines Objektes? Etc.

Schon diese Beispiele machen deutlich, dass sich Übergangszonen gerade dort einnisten, wo die Verfahren sich multiplizieren bzw. potenzieren. Denn auch das Einmachglas wird von Broodthaers wie ein Medium eingesetzt, welches Bilder von 2D in 3D überträgt. Die Austausch- und Übersetzungsprozesse, die er von Magritte übernimmt, mögen also wohl einer Spekulation über den (Markt)Wert geschuldet sein, die Broodthaers seinem künstlerischen Werk von Anfang an mitgibt.⁶ Sie führen aber zugleich an jenen Punkt „wo die Erscheinungen den Intellekt ebenso täuschen wie das Auge“⁷ – weniger Übertragung von hier nach da, als Überfahrt ins Ungewisse, in jene luzide Dunkelheit, welche die Arbeit von Broodthaers aufsucht. Wobei gerade dort, wo die Unterschiede verschwimmen und die Orientierung versagt, sich das Potenzial dieser künstlerischen Untersuchung entlädt: Nennen wir es einen Schwindel der Theorie.

Seestück

Eine solche Überfahrt, eine Reise dorthin, wo die Differenzen für Wahrnehmung und Denken verschwimmen, unternimmt Broodthaers Anfang der 1970er Jahre in einer Reihe von Arbeiten, die das Ölgemälde eines Amateurs zum Gegenstand haben. Paradoxales Readymade – handgefertigt und fertig gekauft – trägt es die Adresse seiner Erwerbung im Pariser Galerienviertel Saint Germain ebenso wie die Markierung seines Preises. Broodthaers hatte es angeblich bei einem Antiquitätenhändler in der Rue Jacob für eine erhebliche Summe erstanden, obgleich es, wie er kommentiert, unsigned ist.⁸

Im gleichen Zuge wird das Gemälde vom Künstler als ein Schwellenbild ausgewiesen, das „kurz vor der Erfindung der Cinematographie“⁹ gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sein muss. Handgemalt

wie ein traditionelles Staffeleibild und unsigned wie ein Werk der technischen Medien Fotografie und Film trägt es die Zeichen dieses Umbruchs in der Geschichte der Bildmedien. Kein Wunder also, das Broodthaers sich daran machen wird, sein kinematografisches Potenzial auszuschöpfen.

Und schließlich zeigt das Gemälde einen Schoner im Wellengang, dessen Segel sich unter dem Druck des Windes spannen wie die Leinwand, auf die das Bild gemalt wurde.¹⁰ Es ist ein Seestück, das von Broodthaers zu einem lukrativen Fischfang ausgesponnen wird¹¹ – womit die Fragen des Kunstmarktes (unsigned, aber teuer) über das Gemälde als erwerblichen Gegenstand hinaus ins Bild hineingelegt und zu seinem Sujet erklärt werden: das Seestück als Metabild.¹²

Man sollte die Komplexität der Konzeption dieses Objektes, das Broodthaers 1975 auch als *Objet trouvé* – d. h. als gerahmtes Ölbild auf Leinwand – ausstellen wird, also nicht unterschätzen.¹³ Der Schwerpunkt der folgenden Überlegungen wird gleichwohl woanders liegen. Denn das Gemälde aus der Rue Jacob durchzieht das Werk von Broodthaers zuallererst in den unterschiedlichen Formen seiner Reproduktion. Was wir zu sehen bekommen, sind technische Vervielfältigungen, die das in Paris erworbene Stück Malerei über die medialen Abgründe hinweg zerstreuen.

More than a theory¹⁴

So erscheint es erstmals 1973 in den 16mm-Farbfilm *Analyse d'une peinture* und *Deux films*, sowie in der Diashow *Bateau Tableau*, die im selben Jahr entsteht.¹⁵ Wenig später taucht es auf in Broodthaers' auflagenstärkster Buchpublikation *A Voyage on the North Sea*, die bei *Petersburg Press* in London veröffentlicht wird.¹⁶ Dem 38 Seiten starken Buch, das fast gänzlich ohne Worte auskommt, ist ein etwa vierminütiger 16mm-Film beigelegt.¹⁷ Beide zeigen Abbildungen des Gemäldes in Farbe und in Schwarzweiß, in der Gesamtansicht und in Detailaufnahmen. *A Voyage on the North Sea* verknüpft damit zwei der nach Benjamin Buchloh „drei zentralen Orte für Broodthaers' künstlerische Produktion und erkenntnistheoretische Interventionen“, nämlich Buch und Film.¹⁸

Trotz vielfältiger Bezüge gibt es eine grundlegende Differenz, die *A Voyage on the North Sea* abhebt von den anderen Arbeiten, die sich auf das Gemälde stützen. Es sind Fotografien kleiner Segelyachten, die – im Unterschied zum Seestück – aus der Hand des Künstlers stammen. Broodthaers hatte sie an der Nordsee in Oostende aufgenommen. An den Anfang wie ans Ende von Buch und Film gesetzt, bilden sie eine Art

Einfassung, die das Ölgemälde in Beziehung bringt zu jener Bildtechnik, die kein Original mehr kennt. Seinen originalen, vergoldeten Rahmen indes hat es für die Reise abgelegt.¹⁹

Und so könnte man insbesondere die Buchpublikation ohne Umschweife eine Theorie der Malerei im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit nennen und hätte damit jedoch nicht genug gesagt. Denn viel eher als mit einer Theorie hat man es mit einer anschaulichen Untersuchung technischer Vervielfältigung *mittels* oder *anhand* eines reproduzierten Gemäldes zu tun, und zwar in Form eines Buches.²⁰ Das Buch ist dabei wie eine Schnittstelle von Ölmalerei und Film konzipiert: Mit dem Film teilt es die Logik der Sukzession, das Verfahren der Bildfolge, mit der Malerei hingegen das Prinzip der Schichtung.²¹ So dass sich zwischen den Seiten von *A Voyage on the North Sea* ein vielfältiges Bezugsnetz ausbildet, in dem Schicht und Sequenz, Kontakt und Intervall, Malerisches und Filmisches interferieren.

Überfahrt

Es lohnt sich, die Route, die Broodthaers durch den komplexen Raum dieses Buches legt, genauer zu verfolgen. Das Arrangement der Abbildungen, ihre Reihung und ihre Nachbarschaften, ihre Ähnlichkeiten und ihre Differenzen fügen sich zu einer visuellen Argumentation, welche das Terrain der Worte hinter sich lässt, um stattdessen ins Dickicht der sich multiplizierenden Bilder einzutauchen. Wer es betritt, riskiert den Boden unter den Füßen zu verlieren – oder wie Broodthaers in seiner kurzen Vorrede vorausschickt: „It is up to the attentive reader to find out what devilish motive inspired this book's publication.“²²

Der Ausgangspunkt zumindest scheint zweifelsfrei: Er wird in den Kommentaren des Künstlers mit dem Seestück aus Saint Germain markiert. Dennoch schickt uns *A Voyage on the North Sea* auf eine Reise, deren Ursprung wir am Ende nicht mehr rekonstruieren können. Was auf den ersten Blick aussehen mag wie eine quasiwissenschaftliche Exkursion, die den Raum des Gemäldes in seinen narrativen Details und seinen materiellen Grundlagen erschließt,²³ entpuppt sich schließlich als eine Reise, die in die unwägbar Ablagerungen der Reproduktionstechnologie führt: 68 Farbabbildungen und 10 in Schwarzweiß ergeben eine Überfahrt, deren Spuren sich zwischen den Seiten des Buches verlieren.

Kunst-Geschichte

Den Auftakt dieser Überfahrt bilden auf der ersten Doppelseite wie eine Art Vorspann zwei Fotografien einer kleinen Segelyacht, die in Leserichtung von links nach rechts durch das Bild fährt (Abb. 1).

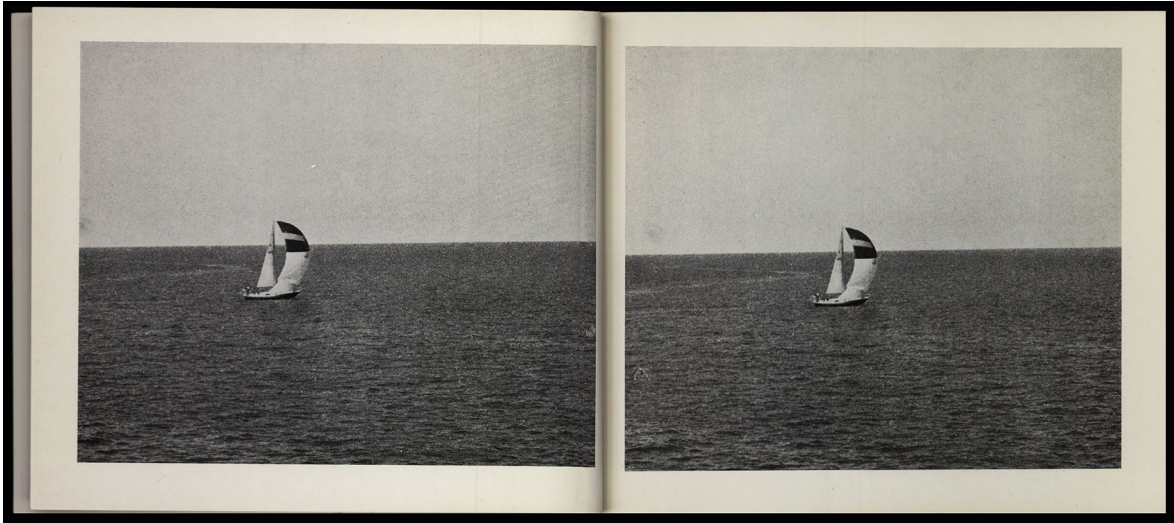
Wenn hier die Reise beginnt, dann steht zumindest fest, dass es nicht das Segelboot ist, welches die Reise unternimmt, denn von einer zur nächsten Seite bewegt es sich nicht von der Stelle. Was stattdessen auf Reisen geht, ist das Bild, und zwar, indem es sich verdoppelt: Das Thema der Reise qua Reproduktion, des Transfers durch Vervielfältigung also, ist aufgeworfen und wird im weiteren Verlauf des Buches fortgesponnen.

Wenn schon auf den nächsten Seiten der Wechsel von der Fotografie zur Malerei stattfindet, dann geschieht dies nicht nur, um einen gleichermaßen medialen wie historischen, chromatischen wie dramatischen Sprung zu erzeugen (Abb. 2). Die Abbildung des Pariser Seestücks stellt das Thema der Reise auf eine neue Basis. Denn sie zeigt ganz offensichtlich ein sogenanntes Staffeleibild, das im Unterschied zu Fresken und den meisten Altären zu den ersten Reisebildern zählt: zu denjenigen Bildern also, die sich dank ihrer mobilen Träger aus Leinwand fortbewegen ließen – etwa so wie das dargestellte Schiff mit seinen aufgeblähten Segeln. Wobei die Assoziation von Nautik und Malerei einige Seiten weiter explizit wird, wenn eine Detailaufnahme den Blick auf das Gewebe der Leinwand lenkt, um ihre Textur mit der Illusion des gewölbten Segels zu konfrontieren (Abb. 3).²⁴

Was mit diesen Ansichten gleichermaßen ins Spiel kommt, ist jenes Hin und Her zwischen Fläche und Tiefe, zwischen Materialität und Repräsentation, Modernismus und Realismus, das Rosalind Krauss in Bezug auf den gleichnamigen Film hervorgehoben hat.²⁵ Und wie um zu bestätigen, dass es hier auch um kunsthistorische Variablen geht, entreißen die Aufnahmen der Folgeseiten dem Seestück Nahansichten einer fast monochromen, dunkeltonigen Leinwand, die – vermutlich dem Schiffsbug entnommen – ohne jede Referenz auskommen: eine Reihe letzter Bilder (Abb. 4).

Gleichwohl erschöpft sich die Reise, die dieses Buch unternimmt, nicht im oszillatorischen Spiel mit einem allzu bekannten kunsthistorischen Narrativ. Broodthaers gibt uns das Detail von Leinwand und Segel gleich viermal, womit sich die Frage der Mobilität verschiebt: Reisen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit stützt sich nicht länger auf einen beweglich gewordenen Untergrund wie im *Bateau Tableau*, sondern auf die Trennung des Bildes von seinem originären Träger, also in diesem Falle von der Leinwand. So wird das Seestück,

1



2

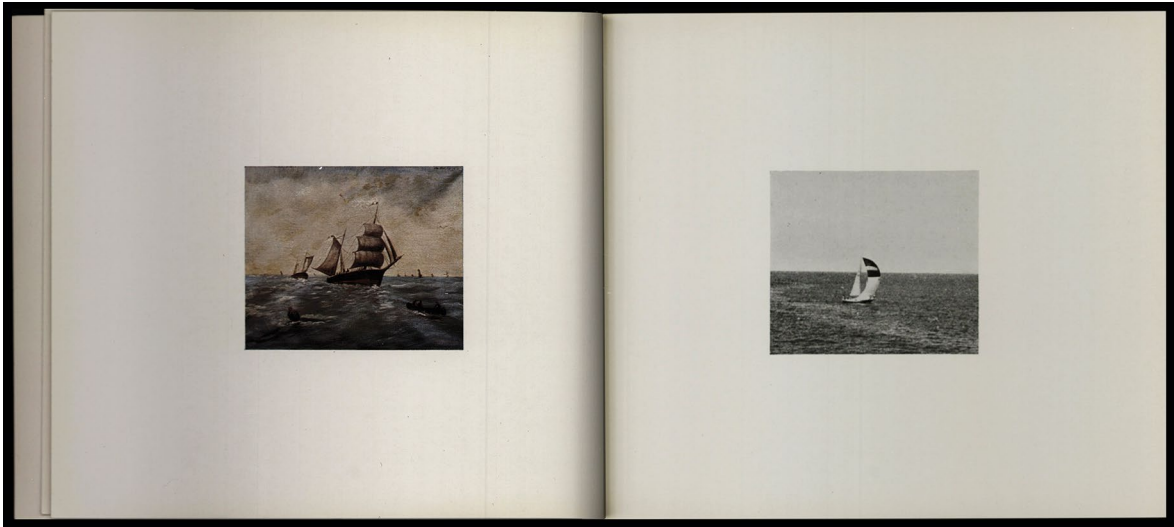


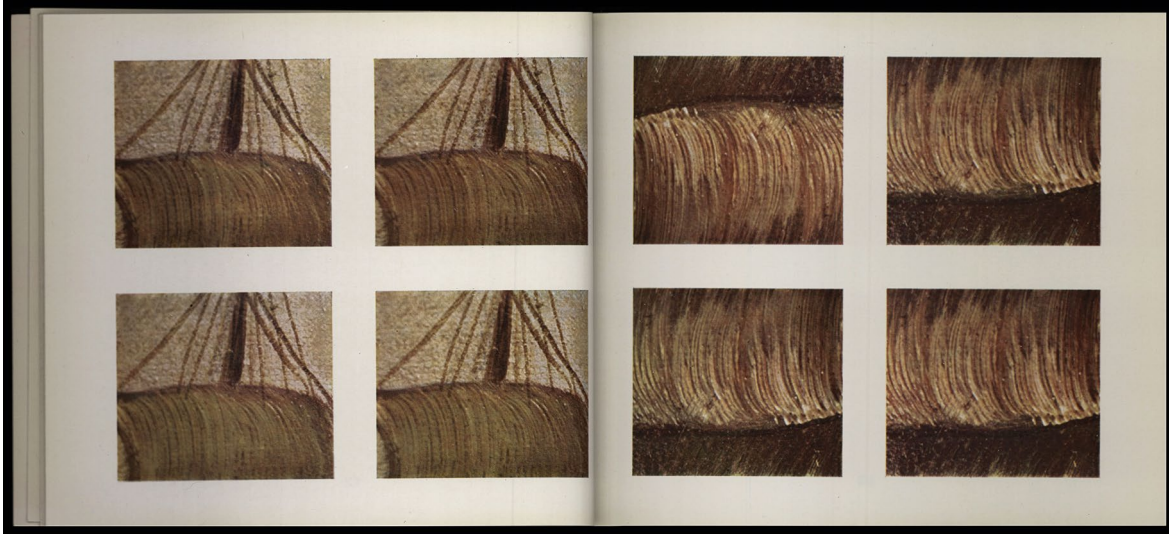
Abb. 1 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 2–3).

Abb. 2 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 4–5).

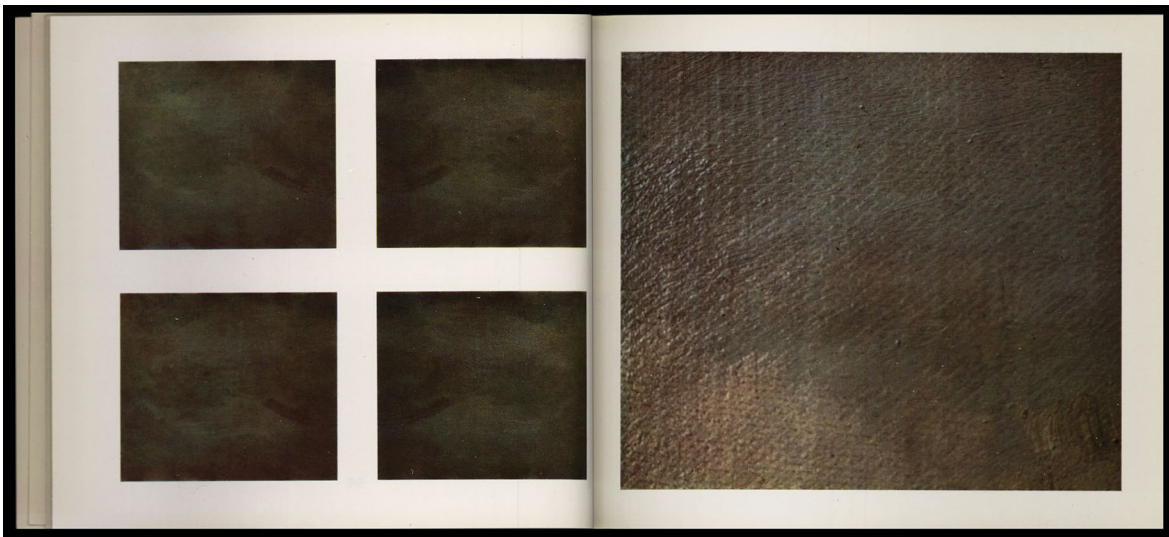
Abb. 3 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 12–13).

Abb. 4 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 14–15).

3



4



kaum ist es eingeführt, bereits auf der dritten Doppelseite von *A Voyage on the North Sea* multipliziert (Abb. 5). Als Reproduktion kann es mit variablem Körper umherziehen und zum Beispiel Teil eines Buches werden, das wie ein Film anmutet, oder in einem Film auftauchen, der sich an die Ordnung des Buches hält, und schließlich in der nicht minder ephemeren Projektion einer Diaschau.

Soweit nichts Neues. Zu erkunden, was dies aber heißt – für die Wahrnehmung wie für das Denken –, das ist die Überfahrt, zu der Broodthaers in *A Voyage on the North Sea* aufbricht. Dass eine solche Überfahrt viel vom Kino gelernt hat, machen gleich erste Detailansichten deutlich, die unmittelbar auf das multiplizierte Bild aus Saint Germain folgen (Abb. 6). Ein Zoom holt den großen Schoner in der Bildmitte heran und lenkt durch eine Verschiebung des Ausschnitts die Aufmerksamkeit dann auf einige Boote im Hintergrund. Wenn das Buch schon hier wie das Storyboard für einen Film anmutet, dann weil es eine Technik der Kadrierung herbeizitiert, wie wir sie aus dem Kino kennen.

Aber auch dieser Film stottert. Er erzählt weder – gleich einer Art *Ciné-roman* – eine (Kunst)Geschichte in Bildern, noch bleibt er dem Prinzip der Sequenz treu. So folgen etwa die Bildausschnitte, welche die nächsten Seiten einnehmen, nicht allein dem Prinzip einer Nahaufnahme, die narrative Details isoliert, sondern loten im gleichen Zuge die Irrfahrten der

Reproduktionstechnologie aus. Etwa auf der Doppelseite mit den Segeldetails (Abb. 3): Von vier Abbildungen, die einen Ausschnitt mit geblähtem Segel zeigen, stehen drei auf dem Kopf, so dass sich die konvexe Wölbung ins Konkave verkehrt und die gegenständliche Assoziation eine merkliche Verschiebung erfährt. Statt der Nahaufnahme auf ein Segel eröffnet sich ein vager Assoziationsraum, der das Gemälde aus der Rue Jacob hinter sich lässt.

Es ist nicht der einzige Moment, in dem Broodthaers die transformative Qualität von Detailansichten einsetzt, um die Analyse des bekannten Seestücks in die Orientierungslosigkeit zu treiben. Falsche Führten führen zu Bildsegmenten und Details, die sich bei genauerem Hinsehen nicht zusammenfügen lassen (Abb. 7). Wenn diese Zerstückelung eine bildtechnische Analyse qua Reproduktion mimit, dann um die Einheit des Gemäldes hinter sich zu lassen. Stattdessen: das vermeintlich Bekannte geradewegs ins Unbekannte treiben.²⁶

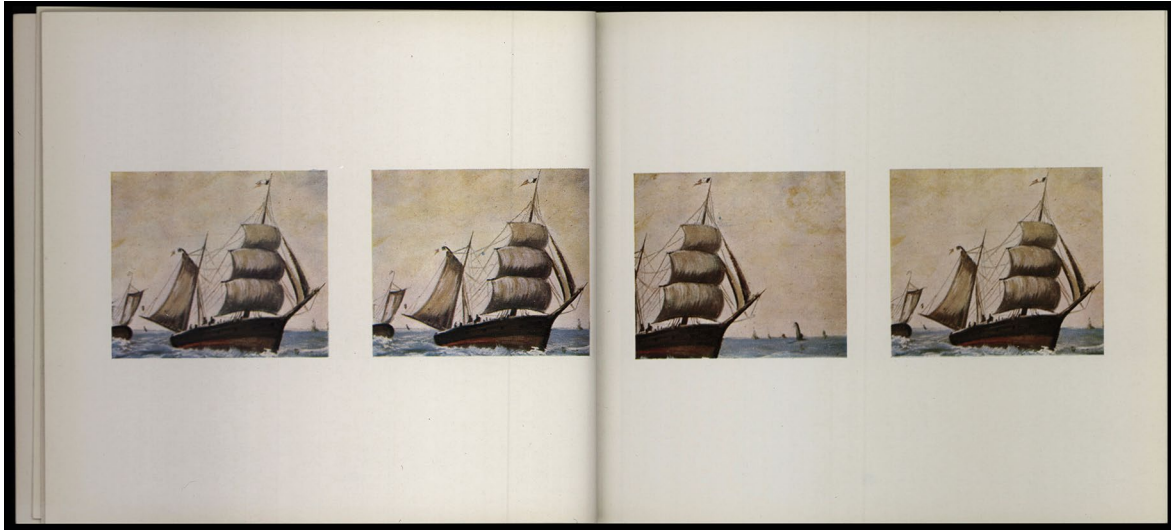
Same, same – but different

Eine andere, vielleicht weitreichendere Dispersion ist in der Chromatik der Abbildungen angelegt. Nachdem Broodthaers die Gesamtansicht des Bildes eingeführt hat, verschieben sich mit den ersten Detailansichten auch die Valeurs der Abbildungen merklich (Abb. 6): Die Farben hellen auf, als ob es einen Wetterwechsel



Abb. 5 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 6–7).

6



7

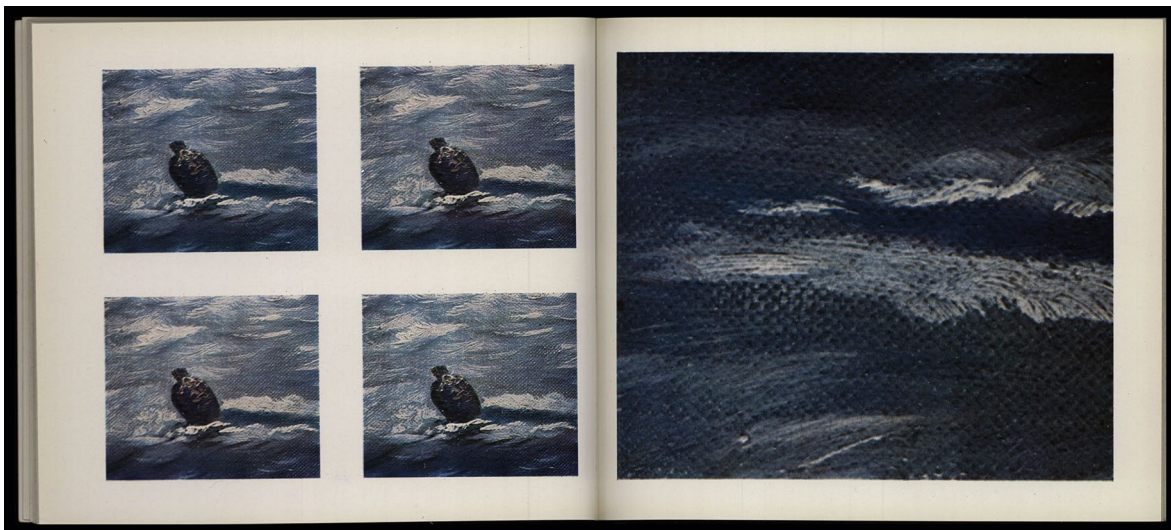
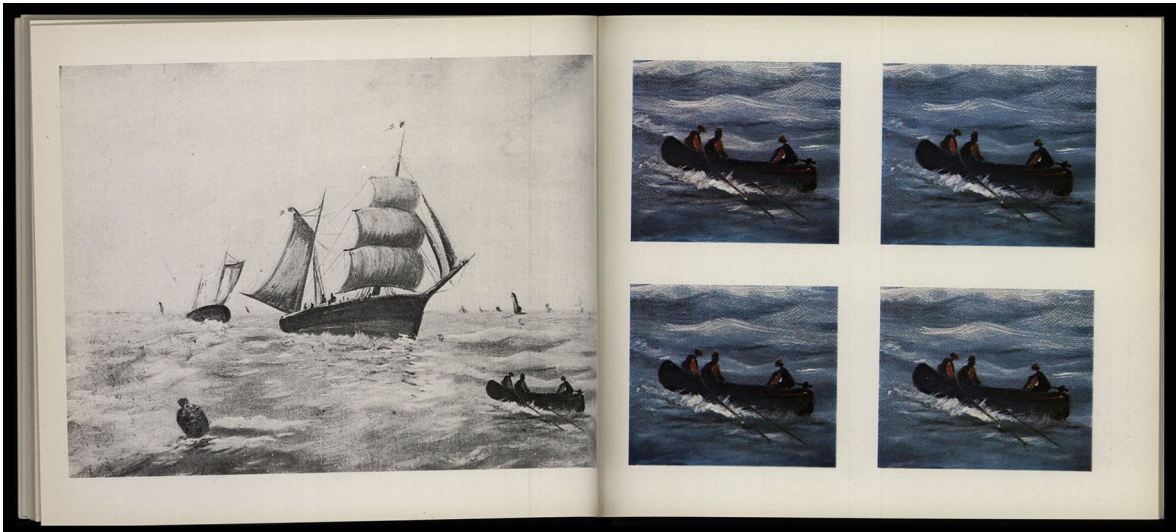


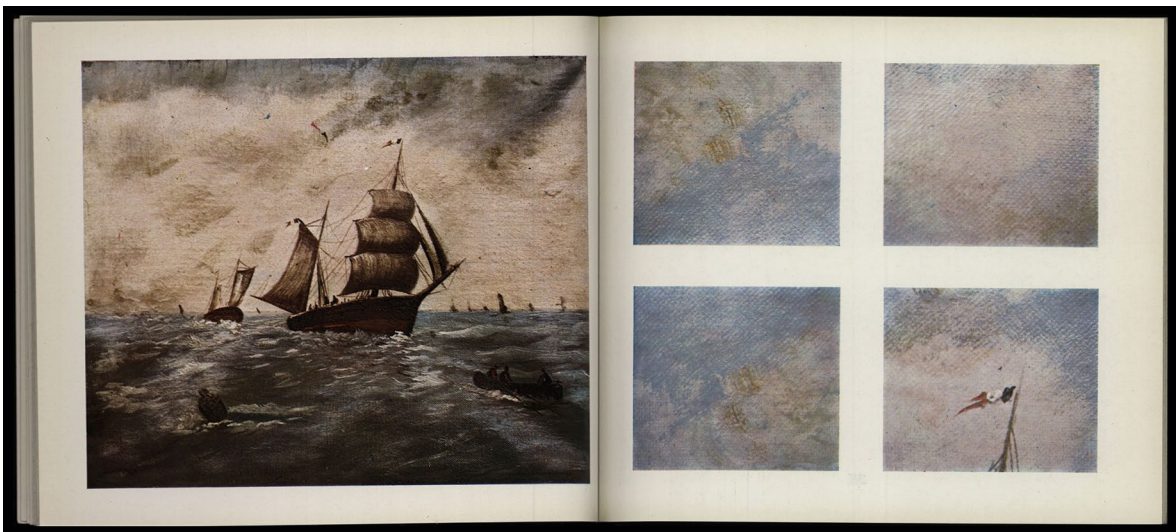
Abb. 6 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 8–9).

Abb. 7 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 20–21).

8



9



10



11

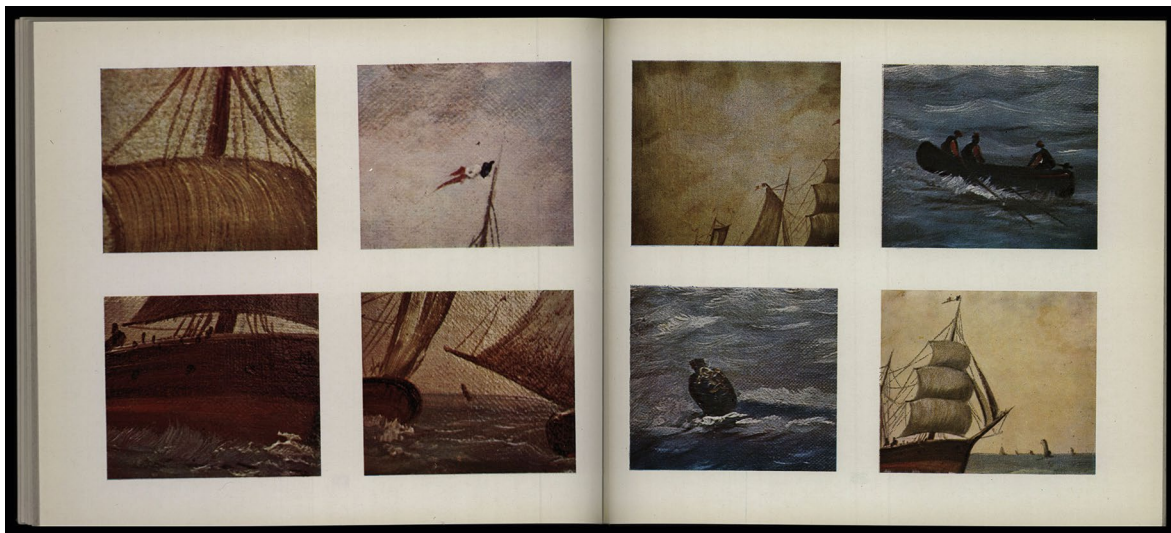


Abb. 8 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 22–23).

Abb. 9 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 24–25).

Abb. 10 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 26–27).

Abb. 11 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 28–29).

gegeben hätte; Einzelheiten, die bislang von der Dunkelheit des Druckes verschluckt wurden, kommen ans Licht. Die Instabilität der Farbtöne wird insbesondere in der zweiten Hälfte des Buches ausgespielt (Abb. 8).

Eine Schwarzweißansicht des Seestücks kann vielleicht als eine Art Nullpunkt angesehen werden, zumindest, was die Frage der Chromatik angeht: Die Farben sind gelöscht, die Dramatik des bewölkten Himmels nähert sich der weißen Buchseite an, das Gemälde hat sein Fleisch verloren. Sein Fleisch?

Blättert man weiter, erscheint erneut das bekannte Stück Malerei, daneben vier Details des Himmels in pastelligen Blau- und Ockertönen (Abb. 9). Wie um einen Anker in diesen Himmel zu werfen und ihn mit dem Gemälde auf der gegenüberliegenden Seite zu verbinden, ragt in einen der Ausschnitte der Schiffsmast mit seiner Trikolore. Es bleibt indes unmöglich, diese heiteren Fragmente mit der düsteren Gesamtansicht zu assoziieren.

Die Diskrepanz in der Tonalität wird auf der nächsten Doppelseite explizit: vier Ansichten des Himmels, erneut in rokokohaftener Palette, daneben vier brauntonige Pendants, die an Werke des niederländischen Barocks erinnern mögen (Abb. 10). Und schließlich, wie ein oder zwei Puzzles durcheinandergewürfelt, eine Reihe nunmehr bekannter Details, deren chromatische Differenzen sich zu keinem Ganzen zusammenfügen lassen (Abb. 11).

Spätestens an dieser Stelle gerät die Gewissheit darüber, was die Abbildungen in *A Voyage on the North Sea* zur Sicht geben, in die Krise: Sind es die Farben eines Amateurlmalers aus dem 19. Jahrhundert? Oder der chromatische Spielraum einer Reproduktionstechnik aus dem 20. Jahrhundert? Verdanken sich die Verschiebungen von Farbwerten und Tonalität einer Manipulation der Farbvorlagen im Offsetdruckverfahren? Oder einer Reise, deren Ausgangspunkt bereits gespalten war? Wie viele Bildvorlagen sind hier unterwegs?²⁷ Während das Gemälde aus der Rue Jacob immer weiter entrückt, vervielfachen sich die Routen, die Broodthaers durch das Buch legt.

Das Geschichte der Kopie

Die in *A Voyage on the North Sea* angelegte, im Verlauf des Buches zunehmend forcierte Unsicherheit darüber, was hier eigentlich zu sehen ist, artikuliert sich folglich als offene Frage nach dem Ursprung, oder genauer: nach dem Grund, in dem das Sichtbare verankert ist. Man könnte es auch so sagen: Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit wird die Ursprungsfrage zum Problem einer Verortung der Erscheinungen im geschichteten Gefüge

der Vervielfältigung – in jenem Dickicht also, in dem sich Zeiten und Techniken, Autorschaft und Anonymität untrennbar ineinanderschieben.²⁸

Und ist nicht dies das „devilish motive“, welches Broodthaers zu diesem Buch inspirierte? Aufzuzeigen, dass jede dieser Abbildungen vielschichtig ist, eine Überlagerung von Handarbeit und Technik, von Malerei, Fotografie und Offsetlithografie, die sich im Prozess der Reproduktion zu einer unentwirrbaren Konfusion verdichtet hat? Dass es folglich kaum möglich ist, sich in dieser komplexen Ablagerung von Sedimenten aus Leinwand, lichtempfindlicher Schicht, Druckplatte und Papier, aus Ölfarbe und Druckfarbe zu orientieren?

Wie also entscheiden, ob uns die Abbildung des Gemäldes aus der Rue Jacob Wolken zeigt, die ein Pariser Amateurlmaler im 19. Jahrhundert gemalt hat oder den verschmutzten Bildträger einer späteren Reproduktion (Abb. 12)? Ob es sich bei den dunklen Wellentälern um Darstellungen einer pastosen Malerei handelt oder um fotografisch fixierte Schatten, die eine schlecht aufgezogene Leinwand gleich einem Segel wirft? Ist es technischer Dilettantismus oder malerische Fiktion? Wo liegt die Grenze zwischen Original und Reproduktion?

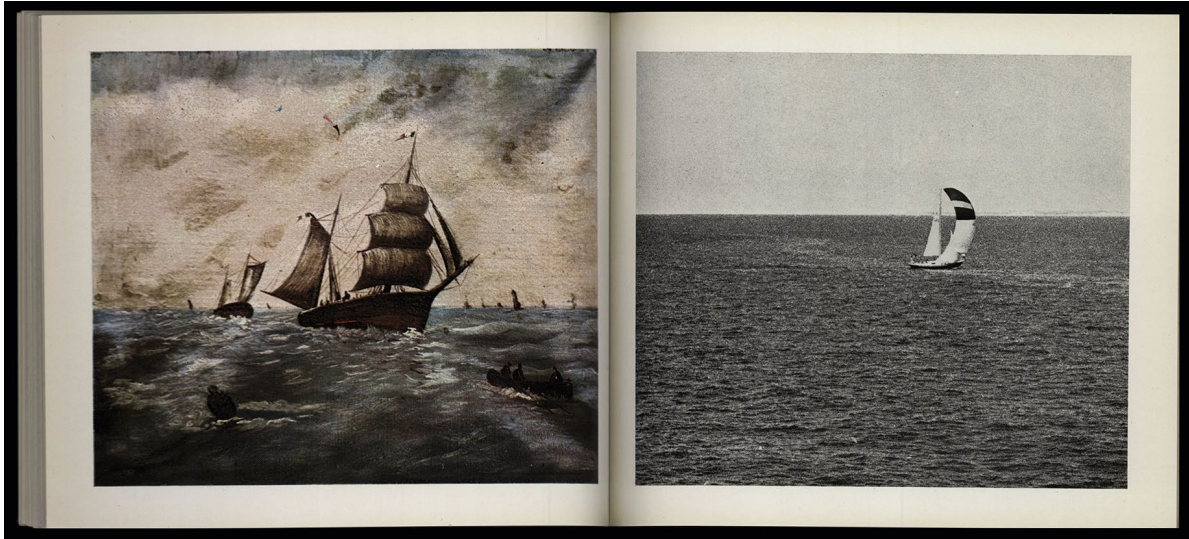
„Le sujet brille“ – wie Broodthaers in der Ankündigung des Buches formuliert,²⁹ um darin die schillernden Verkörperungen auszubreiten, die ein Gemälde durchläuft, wenn es auf Reisen geht und sich in unterschiedlichen Trägern inkarniert, von denen jeder eine eigene Schicht über es legt. Wobei es schließlich immer eine Vielzahl von Trägern und Techniken, von Händen und Materialien gibt, die das Bild auffangen, um sich in ihren Ablagerungen gegenseitig zu durchdringen – eine uneinholbare Dispersion des Gemäldes, das sich über die medialen Abgründe hinweg zerstreut.

Und vielleicht loten die letzten Bilder der Reise gerade jene minimalen Abweichungen aus, welche die Reproduktion ihrem Gegenstand hinzufügt (Abb. 13). Denn sie zeigen zum Ende dieser Überfahrt noch einmal Fotografien der Segelyacht auf dem Meer vor Oostende, die mit ihren vom Wind geblähten Segeln offenbar ein winziges Stück Weg zurückgelegt hat. Aber wer vermag zu sagen, ob es tatsächlich das Boot war, welches die Strecke durchgemessen hat, und nicht vielmehr die Kamera, welche den Bildausschnitt verschob?³⁰

*The latest boat, the latest painting*³¹

So dass am Ende – das zeigt auch *Bateau Tableau* (Abb. 14) – das alte Gemälde nur noch als die Phantasmagorie einer komplexen Überlagerung von Verfahren und Materialien erscheint. Und zwar als Phantasmagorie gerade dann, wenn es sich affirmativ in seiner originären

12



13

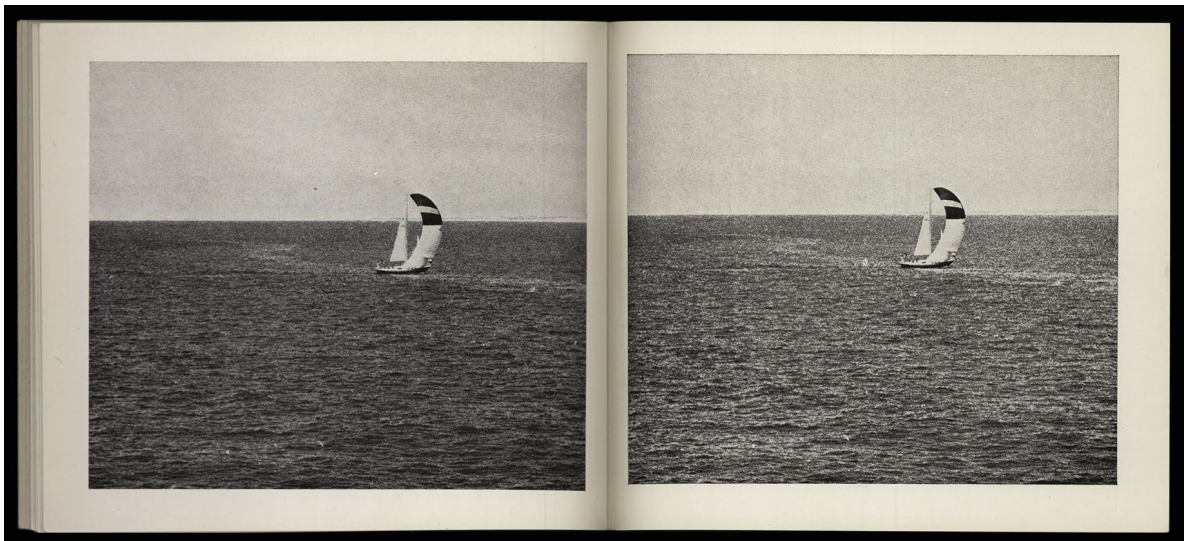


Abb. 12 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 30–31).

Abb. 13 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973–74, Offset-Lithografie, unpaginiert (Seite 36–37).

14



Abb. 14 Marcel Broodthaers: *Bateau Tableau* (1973), Diaschau, 80 Diapositive, Details.



Abb. 15 Paul Sietsema: *Ship drawing* (2009), Diptychon, Tusche auf Papier, jeweils 129 × 178 cm (©Paul Sietsema, Courtesy Matthew Marks Gallery).

Dinglichkeit zur Schau stellt – wie in dieser Diaschau, die den Blick schließlich auf die materiellen Grundlagen des Seestücks aus der Rue Jacob lenkt, auf seinen Keilrahmen und seine Nägel, seine Leinwand und seinen vergoldeten Rahmen. Denn das gleich einem Segel gewirkte Stück Stoff, dessen am Keilrahmen fixierte Enden sich bedenklich ausfransen, zeigt sich hier als Trugbild jenes äußersten Haltes – oder auch: letztmöglichen Grundes – eines Originals, dessen Status spätestens seit Warhols Siebdrucken der Zuschreibungshoheit des Marktes überlassen bleibt.³² Und so durchquert das gewellte Tuch dieses letzten *Bateau Tableau* mit seinen Falten werfenden Ecken als luzide Projektion den dunklen Raum – die gespenstische Erscheinung einer Sedimentation, welche von der Malerei so viel behalten hat wie von der Fotografie, von der Kamera so viel wie vom Projektor usw. usf.

Wäre also die Leinwand der zweite Fetisch dieser Schau – Fetisch des Originals, gemeinsam mit dem vergoldeten Rahmen, dem Fetisch der Ware?³³ Es scheint, dass dieser Frage zumindest heute eine weitere Perspektive hinzugefügt werden muss. Denn wo die Digitalisierung das trägerlose Reisen von Bildern auf die Tagesordnung setzt, da erhält der alte Verbund des Bildes mit seinem materiellen Grund im gleichen Zuge eine neue – sagen wir: fetischhafte – Sichtbarkeit. Als ob die durch ihre Codierung schlussendlich ermöglichte Übertragung von Bildern die Reiserouten jener Vorgänger ans Licht brächte, die noch Dinge waren und die, wie das Seestück aus der Rue Jacob, das Schicksal der Dinge teilten.

Zum Beispiel in den Schiffszeichnungen von Paul Sietsema. Wie in einem späten Echo auf Broodthaers' *A Voyage on the North Sea* in Zeiten der Digitalisierung, greift Sietsema erneut das Motiv des Segelschiffes auf, um die unlösbare Verflochtenheit des Bildes mit seinen Trägern

zu verhandeln. So werfen in *Calendar Boat, 1* aus dem Jahr 2012 (<https://www.moma.org/collection/works/178043>) die vom Wind gespannten großen Segel einer Yacht feilnige Falten, die den Knittern des Papiers entgegenjagen, auf das sie gezeichnet sind. Zwischen Segel und Papier, Darstellung und Träger breitet die Tuschzeichnung eine ganze Skala der Übergänge aus, in der sich die Verortung der Erscheinungen verliert. Was ist Welle, was ist Falte? Was gehört zum Untergrund, was zum Motiv? Man wird bis zu den Rändern des Kalenderblattes gehen, das mit seinen Unebenheiten und Knicken in den weißen Grund der Zeichnung hineinragt, um zu bemerken, dass solche Differenzen nunmehr hinfällig sind. Denn der Träger ist hier selbst zum Bild geworden – Segel und Papier, Falte und Leine gleichermaßen Gegenstand der Täuschung.

In *Ship Drawing* aus dem Jahr 2009 wird das explizit (Abb. 15). Ausgestellt in einem eigenen Rahmen, im gleichen Neigungswinkel wie das Bild mit dem Schoner, wenn auch spiegelverkehrt: das abgenutzte Papier, welches das Bild mit dem Schoner trägt. Aus dem Seestück ist ein Diptychon geworden, Motiv und Untergrund wie mit einem Seziermesser voneinander getrennt und auf Augenhöhe gebracht, allein um ihre Unteilbarkeit umso deutlicher auszustellen: Die Risse im Segel sind Beschädigungen des Trägers, Schattierungen resultieren von den Wellen, die das feucht gewordene Papier geschlagen hat, Färbung zeigt sich als Verschmutzung.

Wie eine Karte, welche die Fotografie des Segelbootes erst lesbar macht, stellt Sietsema deren Träger als jenes Bild zur Schau, das sich ihr irreversibel eingepägt hat. Wobei diese unmögliche Analyse sich einer minutiösen Handarbeit verdankt, welche dingliche Qualität nur vortäuscht: Wir sehen eine gespenstische Beschwörung der materiellen Grundlagen von Bildern aus vordigitaler Zeit.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–13 London: Petersburg Press 1973–74, Offset-Lithografie, 38 Seiten, 15,2 × 18 cm, unpaginiert.

Abb. 14 Courtesy of Marian Goodman Gallery and Marcel Broodthaers Estate c/o Sabam, Brüssel, Copyright 2019 Marcel Broodthaers Estate c/o Sabam, Brüssel.

Abb. 15 Copyright Paul Sietsema, Courtesy Matthew Marks Gallery.

Anmerkungen

- 1 Hubertus Kohle: *Digitale Bildwissenschaft* (Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch 2013), 7.
- 2 *Ibid.*, 69.
- 3 Hubertus Kohle: *Museen Digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft* (Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018), 17.
- 4 Vgl. Broodthaers im Rückblick auf seine erste größere Museumsausstellung *Court-circuit* im Palais des Beaux-Arts in Brüssel: „Since 1967 I have been using photographic canvases, films, slides to establish the relationships between the object and the image of that object, and also the relationships that exist between the sign and the signification of a particular object: writing.“ Offener Brief an die Direktoren der ersten Biennale in Lignano und an die Herausgeber von *Art International* vom 27. August 1968, in: Gloria Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers: Collected Writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa 2012), 197.
- 5 Im Sinne dieser Beschränkung könnte man auch die Kritik von Broodthaers an Magritte verstehen: „Aber er war doch immer zu sehr Magritte. Das heißt, er war nicht genug *Ceci n'est pas une pipe*. Von dieser Pfeife aus habe ich das Abenteuer versucht.“ Broodthaers in „Dix mille francs de récompense“ [1974], in: Wilfried Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers: Interviews und Dialoge 1946–1976* [Kunst Heute, Nr. 12] (Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994), 119–129, hier: 123.
- 6 Vgl. zuletzt Isabel Graw: „Die Verführung durch den Poeten: Sechs Thesen zur Aktualität von Marcel Broodthaers“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 103: Poesie (September 2016), 49–74.
- 7 Marcel Broodthaers im Gespräch mit Benjamin Buchloh und Michael Oppitz anlässlich seiner Ausstellung *Peintures Littéraires 1972–73* in der Galerie Rudolf Zwirner, Köln. Gegenstand des Gesprächs ist der Film *Analyse d'une peinture* (1973). Vgl. „Analyse d'une peinture: Auszug aus einem Interview mit Marcel Broodthaers von Benjamin Buchloh und Michael Oppitz“, in: Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 5], 111–114, hier: 113.
- 8 Eric de Bruyn hat mit Referenz auf Walter Benjamins Überlegungen zum Sammler von der Umwertung des Amateurgemäldes beim Eintritt in die private Sammlung gesprochen: „If

- Broodthaers was willing to pay the inflated cost of the painting, it was because the purchase entered another system of value where it assumed an inscrutable worth – the private collection.“ Vgl. De Bruyn: „Bateau/Tableau/Drapeau: On Eran Schaefer's and Eva Meyer's *Pro Testing* and the Contemporary Politics of Allegory“, in: Ulla Haselstein et al. (Hrsg.): *Allegorie: DFG-Symposium 2014* (Berlin und Boston: De Gruyter 2016), 697–728, hier: 714.
- 9 Broodthaers im Gespräch mit Benjamin Buchloh und Michael Oppitz, in: Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 5], 112.
 - 10 Zum Zusammenhang von *toile* und *voile* bei Broodthaers und darüber hinaus vgl. Stefan Neuner: „Bild und Segel, Teil 2: Momente eines nautischen Nachlebens der Malerei bei Broodthaers, Buren und Rauschenberg“, in: Tristan Weddigen (Hrsg.): *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium* (Emsdetten und Berlin: Edition Imorde 2011), 141–164.
 - 11 Vgl. Marcel Broodthaers: „Notification“ [1973], in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 395.
 - 12 Ohne auf die Diskussionen zum Metabild eingehen zu wollen, sei zumindest hingewiesen darauf, dass Broodthaers' Konzeption dieses Bildobjektes durchaus in Beziehung gesetzt werden kann zu jenen theoretischen Ansätzen, die dem Bild das Potenzial eines eigenen Modus der Reflexion zuschreiben. Dabei ist jedoch nicht unwesentlich, dass sich dieses Potenzial im Werk von Broodthaers gerade dann entfaltet, wenn das Bildobjekt sich in andere Medien wie Buch, Film etc. einschreibt: Die reflexive Arbeit entfaltet sich erst im Gefälle zwischen den Medien. Zum Metabild vgl. auch W.J.T. Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago und London: University of Chicago Press 1994); Gottfried Boehm: „Die Bilderfrage“, in: id. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* (München: Wilhelm Fink 1994), 325–343; Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei* (München: Wilhelm Fink 1998).
 - 13 Broodthaers zeigt das Gemälde 1975 in seiner Ausstellung *L'Angelus de Daumier* in Paris gemeinsam mit der Edition *A Voyage on the North Sea* und weiteren Exponaten in der *Salle Outremer*. Vgl. dazu Deborah Schultz: *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue* (Bern: Peter Lang 2007), 199–200.

- 14 Broodthaers in der Ankündigung von *A Voyage on the North Sea* für die Petersburg Press 1974, in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 392.
- 15 *Analyse d'une peinture* (1973, 16mm, Farbe, 6 Minuten), *Deux films* (1973, 16mm, Farbe, 12 Minuten), *Bateau Tableau* (1973, Diaschau, 80 Diapositive). Deborah Schultz nennt außerdem die Arbeit *Journal d'un voyage utopique* (ebenfalls 1973), *ibid.*, 211.
- 16 *A Voyage on the North Sea* (1973–74) wurde zu einer Auflage von 1100 in englischer, und jeweils 1000 in französischer (*Un voyage en mer du Nord*, Brüssel: Hossmann) und deutscher Sprache (*Eine Reise auf der Nordsee*, Köln: DuMont-Schauberg) publiziert. Den ersten 100 Ausgaben der englischen Version und den ersten 10 der französischen Version war der gleichnamige Kurzfilm beigelegt. Vgl. hierzu *Marcel Broodthaers: Katalog der Editionen: Graphik und Bücher*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover; Städtische Galerie Cöppingen 1996, 70.
- 17 *A Voyage on the North Sea* (1973–74): Buchpublikation (Offset-Lithografie, 38 Seiten, 15,2 × 18 cm); 16mm Film (Farbe, ohne Ton, 4,15 Minuten); Blechdose.
- 18 Der dritte ist nach Buchloh die Institution des Museums, vgl. id.: „Das Erste und das Letzte: zwei Bücher von Marcel Broodthaers“, in: *Marcel Broodthaers: Eine Retrospektive*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2016–2017, 40–49, hier: 42.
- 19 Auch dies unterscheidet die für *A Voyage on the North Sea* gemachten Aufnahmen von denjenigen der assoziierten Arbeiten.
- 20 Vgl. Broodthaers in der Ankündigung des Buches für die Petersburg Press: „A book suggesting image as function.“, in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 392.
- 21 Vgl. dazu auch Rosalind Krauss, die im zugehörigen Film *A Voyage on the North Sea* die Inszenierung einer Schichtung am Werk sieht, welche eine selbstdifferenzielle Konzeption des Mediums thematisiert: „Was uns [...] geboten wird, ist die Erfahrung einer Passage zwischen einzelnen Oberflächen, deren Schichtung eine Analogie herstellt zwischen übereinanderliegenden Buchseiten und der additiven Verfasstheit, die auch noch der monochromsten Leinwand eignet, da sie – wie objektiviert auch immer – Farbe auf ihren zugrundeliegenden Träger applizieren muss.“ Vgl. Krauss: „*A Voyage on the North Sea*: Broodthaers, das Postmediale [1999] (Zürich und Berlin: Diaphanes 2008), 67–68.
- 22 Marcel Broodthaers: *A Voyage on the North Sea* (London: Petersburg Press 1973–74) (unpaginiert).
- 23 Soweit die Parallelen zu *Analyse d'une peinture* (1973), *Deux Films* (1973) und *Bateau Tableau* (1973).
- 24 Vgl. hierzu insbesondere die Überlegungen von Stefan Neuner zur Einführung von Segel und Leinwand in Broodthaers' *Analyse d'une peinture*, *Deux films* und *Bateau Tableau*, in: Neuner: „Bild und Segel“ [wie Anm. 10], 145–149.
- 25 Krauss: *A Voyage on the North Sea* [wie Anm. 22], 66–69. Benjamin Buchloh suggeriert dies bereits in seinem Gespräch mit dem Künstler und Michael Oppitz über den Film *Analyse d'une peinture*, in: Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 5], 113.
- 26 Zum Verfahren der Analyse *en détail* in der Kunstwissenschaft, vgl. Daniel Arasse: *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion 1992); Georges Didi-Huberman: „Die Frage des Details, die Frage des *pan*“ [1986], in: Edith Futscher/Stefan Neuner/Wolfram Pichler/Ralph Ubl (Hrsg.): *Was aus dem Bild fällt: Figuren des Details in Kunst und Literatur* (München: Wilhelm Fink 2007), 43–86; James Elkins: „Über die Unmöglichkeit des *close reading*“ [1996], *ibid.*, 107–140.
- 27 Die Möglichkeit eines gespaltenen Ursprungs der Reise legt auch *Bateau Tableau* nahe; vgl. Abb. 14.
- 28 Ich würde auch diese Schichtung als eine Strategie der „Entgegenwärtigung“ ansehen, wie sie von Sebastian Egenhofer für das Werk von Broodthaers aufgezeigt wurde. Vgl. Egenhofer: „Vom ‚Wunderblock‘ zum ‚Wintergarten‘: Modelle der Entgegenwärtigung bei Marcel Broodthaers; review der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Basel“, 2014, online: terpentin.org Forum für Kunstkritik; id.: „Schrift und Sediment: Figuren der Zeitlichkeit in Marcel Broodthaers' Werk“, in: Haselstein: *Allegorie* [wie Anm. 8], 676–698, 774–782.
- 29 Broodthaers in der Ankündigung von *A Voyage on the North Sea* für die Petersburg Press 1974, in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 392.
- 30 Man kann nicht anders, als bei diesen Aufnahmen an Joyce Wielands 16mm-Farbfilm *Sailboat* (1967, 3 min) denken, der ebenfalls ein Segelboot auf dem Meer zeigt, wobei offen bleibt, was sich in diesem Film bewegt: Ob das Segelboot von links nach rechts durch das Bild fährt, oder ob es die Kamera ist, die mit einem Schwenk nach links das Boot durch das Bild schiebt – oder vielleicht beides? Die Frage nach den Relationen zwischen der Bewegung des Objektes und der Bewegung der Kamera, die insbesondere von den filmenden Künstlerinnen und Künstlern dieser Zeit gestellt wird, scheint mir auch in Broodthaers' Einsatz der Fotografie in *A Voyage on the North Sea* angelegt.
- 31 „Thus, we could just as well be holding forth on the latest boat as on the latest painting.“ Marcel Broodthaers in: „Notification“ (1973)/ „Avertissement“ (1973), in: Moure (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 4], 395.
- 32 Vgl. hierzu auch Claus Pias' Überlegungen zum Umschlag einer „Kritik des Originalbegriffes“ in einen „neuen Mythos vom Authentischen“ insbesondere im Zusammenhang der Minimal Art – und ebenda zu Warhol: „Warhols *Flowers*, auf Leinwand gedruckt, werden auf dem Kunstmarkt als ‚Originale‘ zu einem hundertfachen Preis derjenigen gehandelt, die auf Papier gedruckt sind und als ‚Druckgraphik‘ oder ‚Multiples‘ gelten, obwohl doch *beide* in Auflage und mit demselben Sieb hergestellt wurden.“ Claus Pias: „Abschied vom Original? Original, Multiple und kompatible Produktion“, in: Zdenek Felix (Hrsg.): *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Oktagon Verlag 1995), 74–81, hier: 74.
- 33 Vgl. Benjamin Buchloh im erwähnten Gespräch mit Broodthaers über den Film *Analyse d'une peinture*: „BB: So your frame still is the fetish of merchandise ... MB: Yes, without any doubt.“, in: Dickhoff (Hrsg.): *Marcel Broodthaers* [wie Anm. 5], 399.