



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Stéphane Mallarmés Raumkonzept in zeitgenössischen
Positionen. Marcel Broodthaers und Edward Ruscha“

Verfasserin

Victoria Dejaco

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Danksagung

Diese Diplomarbeit widme ich meinen Eltern, die mich zu einem selbstständigen, unabhängigen Menschen erzogen, mir stets ein Leben voll Freude und Neugierde vorgelebt haben und mir in allen Lebenslagen unterstützend zur Seite stehen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Stéphane Mallarmé	9
2.1. Forschungsstand	9
2.2. Einleitung zu <i>Un Coup de Dés</i>	12
2.3. Editionen.....	13
2.4. Gedichtbeschreibung	17
2.5. Mallarmés Typographie-Entscheidungen.....	22
2.6. Mallarmés Raum.....	25
2.7. Der Inhalt	27
2.8. Der Betrachter als bedeutungsgebende Instanz	30
3. Marcel Broodthaers.....	35
3.1. Forschungsstand	35
3.2. Einleitung zu Broodthaers	36
3.3. Kontext / Ausstellung: Exposition littéraire autour de Mallarmé.....	39
3.4. Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard. Image	45
3.5. Der Raum der Wörter	48
3.6. Bild und Schrift	53
4. Edward Ruscha	55
4.1. Forschungsstand	55
4.2. Einleitung zu Ruscha	57
4.3. Ruschas Raum der Wörter	60
4.4. Hintergründe in den Bildern von Ed Ruscha.....	66
4.5. Der Raum der Sprache.....	68
4.6. Flüssige Worte und Sprachspiele in Drucken.....	71
4.7. Publikationen	75
5. Schluss	78
6. Anhang.....	82
Literaturverzeichnis	82
Abbildungen	96
Bildnachweis	114
7. Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard.....	119

Siglen:

KS

Gerhard Goebel und Bettina Rommel Hg., Stéphane Mallarmé. Kritische Schriften, II, Gerlingen 1993.

OC

Henri Mondor, Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes, Paris 1945.

OC I

Bertrand Marchal, Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes, Paris 1998.

OC II

Bertrand Marchal, Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes, Paris 2003.

SD

Carl Fischer und Rolf Stabel, Stéphane Mallarmé. Sämtliche Dichtungen, München 1992.

1. Einleitung

„Mallarmé ouvre avec le Coup de Dés l'espace de la post-modernité.“¹

Heraldo de Campos

„Un Coup de Dés schließt eine Periode, jene der wesenhaft symbolistischen Dichtung, ab und ist der Beginn einer neuen : die der zeitgenössischen Dichtung.“²

Octavio Paz

„Il invente inconsciemment l'espace moderne.“³

Marcel Broodthaers

„Nachdem ich dieses Gedicht über viele Jahre hinweg immer wieder gelesen habe, weiß ich es heute als eines der grundlegenden Werke der Kunst der Moderne zu schätzen.“⁴ Ian Wallace

Haroldo de Campos ist ein brasilianischer Poet, Octavio Paz ein mexikanischer Schriftsteller, Marcel Broodthaers ein belgischer und Ian Wallace ein kanadischer Künstler. Alle vier bezeichnen Mallarmés Gedicht als einen der Grundsteine der Moderne oder sogar Postmoderne in der bildenden Kunst und der Literatur. Mit *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* bezieht ein Text erstmals seinen Effekt von der Macht der Bilder.⁵ Mallarmés Gedicht bewegt sich auf einer ganz anderen Ebene, als die auf den ersten Blick vielleicht vergleichbaren Kalligramme Apollinaires, da die Worte nicht die Form, die sie beschreiben, nachahmen. Es handelt sich nicht um Mimesis. Die Schrift versucht eine visuelle Qualität

¹ „Mallarmé öffnet mit seinem *Coup de Dés* den Raum der Postmoderne“, Heraldo de Campos in einem Interview 1992, in: Jacques Donguy, *Poésies expérimentales. Zone numériques (1953 – 2007)*, Dijon 2007, S. 14.

² Paz 1990, S. 108.

³ „Mallarmé est la source de l'art contemporain. ... Il invente inconsciemment l'espace moderne“ „Mallarmé ist die Quelle der zeitgenössischen Kunst... Er erfand ohne es zu wissen den Raum der Moderne“(Ü. d. Verf.), zitiert nach: Broodthaers 1991, S. 139.

⁴ Folie (Hg.) 2008, S. 82 und 86.

⁵ „L'événement que représente le *Coup de dés* dans l'histoire de la littérature occidentale est que, pour la première fois, la poésie a emprunté directement ses pouvoirs et ses effets à l'image.“ Christin 2009, S. 142.

ihrer selbst aufzuzeigen, die ihr zuvor noch nicht anerkannt wurde. Die Anleihen dafür nimmt Mallarmé nicht aus der bildenden Kunst, sondern aus dem Umgang mit der Schrift in den neuen Medien seines Zeitalters: der Tageszeitung, den Plakaten, der aufkommenden Werbung. Der visuelle Charakter der Schrift ist nicht mehr so banal, wie das Wort ‚Pferd‘, dessen Wiederholung auf dem weißen Blatt ein Pferd formt. Mallarmés Umgang mit Schrift aktiviert den Betrachter auf neue Weise. Mallarmé sieht im neuen Lesen eine Möglichkeit der Emanzipation der/des Lesers/in-Betrachters/in und seiner Sensibilisierung und eine Form von Demokratisierung durch die Medien. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde der/die Lesers/in-Betrachters/in-Konsumenten/in wieder unmündig und manipulierbar durch eben jene (Massen-)Medien.

Dies sind bereits zwei Parameter des Gedichts, die seiner anhaltenden Aktualität in der Literatur und den bildenden Künsten im 20. und 21. Jahrhundert zugrunde liegen. Einerseits der Einfluss außerhalb des Kunstkontextes liegender, technischer und sozialer Entwicklungen auf Mallarmés *Coup de Dés*, andererseits die Versetzung der bedeutungsgebenden Instanz in den/die Leser/in-Betrachter/in und deren Aktivierung und Reaktivierung. Es ging zunächst darum „die Sprache als Konvention zu entlarven“⁶ und in einem zweiten Schritt, die Konventionen innerhalb der Sprache zu zerrütten. Diese Revision passierte durch den „Einsatz von strategischen Mitteln der Wiederholung, des Nonsens, der syntaktischen Verrückung, der Reduktion bis zur Absenz oder Methoden der Montage und Collage bis hin zur alogischen Konfrontation mit der Dingwelt.“⁷ Das Gedicht beginnt mit denselben Worten mit denen es schließt. Die zyklische Struktur ist für Schriftsteller und Künstler der Postmoderne immer wieder ein Thema und wird in ihren Erzählungen oder Werkkomplexen aufgegriffen und auf sie übertragen, wie beispielsweise bei Lewis Carroll und Rodney Graham.⁸ Auch die Leere („le néant“, „le vide“) oder der leere Raum der Seite ist ein fundamentaler Aspekt für den Effekt des *Coup de Dés* und für die Ästhetik der Kunst im 20.

⁶ Folie 2008, S. 52.

⁷ Ebd.

⁸ Für die Beschreibung der zyklischen Arbeitsweise Rodney Grahams siehe Michael Glasmeier, Loop. Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel Rodney Graham, Köln 2002. Auch Broodthaers befasst sich damit. Bei dem Schild von 1969/70: *Livre tableau*, handelt es sich um eine schwarz gerahmte Tafel die durch die doppelte Teilung in der Mitte an ein aufgeschlagenes Buch denken lässt, aber von der Größe er auch an eine Tafel. Auf beiden Seiten wird die Reihe von geometrischen Formen (Assoziation: primary structures der Minimal Art) durch eine Pfeife (Assoziation der gegenständlichen Malerei von Magritte und der Welt der Dinge, die nicht Kunstimmanent ist) unterbrochen. Auch werden die gleichen Abbildungen, wie z. B. der Würfel auf den beiden Seiten drei Mal abgebildet, drei Mal mit verschiedenen Fig-Nummern versehen. Auf der linken Seite Fig. 1 auf der rechten Seite Fig. 9 und 10. Die Fig. Dadurch wird die Bedeutungszuschreibung durch etablierte Systeme verhindert.⁸ Nummerierung lädt das Auge ein, die beiden Seiten wie Buchseiten zu lesen, jedoch wiederholt sich die letzte Zeile unten und fängt nach fig. 10 wieder mit Fig. 1 und Fig. 2 an, also der ersten Zeile. Dies lässt stark an den *Coup de Dés* erinnern und könnte (da das Schild im Jahr der Ausstellung in der WWS entstand) durchaus in direktem Zusammenhang stehen.

und 21. Jahrhundert, die im Zeitalter des zunehmenden medialen Overkills, den Betrachter mit dem Gegensatz seiner alltäglichen Konfrontationen wieder erreichen will.

Un Coup de Dés ist nicht nur durch seine Neuerungen für seine Entstehungszeit von Bedeutung, sondern weist über sich hinaus und beweist bis heute ein großes Potenzial an Reaktualisierung und Anknüpfungspunkten. Die Einflüsse Mallarmés auf die bildende Kunst sind mindestens so unzählbar, wie die über ihn erschienene Literatur. In den letzten 70 Jahren wurden verschiedene Teilaspekte des Werkes immer wieder neu aufgegriffen. In dieser Arbeit soll an zwei Positionen beispielhaft eine direkte und indirekte Anknüpfung an Mallarmés *Coup de Dés* aufgezeigt und analysiert werden. Mallarmés Gedicht besitzt meines Erachtens noch einige weitere Merkmale der Moderne des 20. Jahrhunderts. Es erhält durch seine typographische und inhaltliche Vielschichtigkeit eine netzartige rhizomatische Struktur.⁹ „Eine Zeitlang schien es so, daß [sic] man über das Gedicht in Prosa und den freien Vers nicht hinausgehen könne. Der Prozeß [sic] hatte sein Ende erreicht. Doch 1897, ein Jahr vor seinem Tod, veröffentlichte Mallarmé in einer Zeitschrift *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.“¹⁰ Das Gedicht, mit seinen verschiedenen Typographien, deren Passagen wie eine „prismatische Nebenform des Grundgedankens“ (SD, S. 223) zu lesen sind, weist eine Netzstruktur auf, die Foucault ‚Lage‘ nennt, die bestimmt wird durch „Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten und Elementen“.¹¹ Foucault schreibt über Mallarmé in *Die Ordnung der Dinge*, dass mit Mallarmé die Sprache ins Feld des Denkens tritt, dies macht ihn zum Vorbild für Duchamp in seinen Unternehmungen gegen retinale Kunst und damit zum Vorbild und Ausgangspunkt unzähliger Künstler der Moderne.¹² Meine Arbeit sucht darin nicht eine möglichst vollständige Aufzählung der Bezugnahmen auf Mallarmés Gedankengut, sondern soll einen Aspekt, den der Verräumlichung, wie sie im *Coup de Dés* angelegt ist, an zwei Beispielen abstecken. Die wichtigsten Aspekte der Verräumlichung sind das Weiß der Seite, die Einführung verschiedener Typographien mit funktionalem Charakter für die Perzeption und die Handhabung des Wortes (und des Buches insgesamt) als Objekt.

Mallarmé gibt den Künstlergenerationen, die ihm folgen, das Werkzeug zum Hinterfragen von Konventionen (zwischen Betrachter und Werk, Material und Träger) in die

⁹ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977. „Wie überall, so gibt es auch in einem Buch Linien der Artikulation oder Segmentierung, Schichten und Territorialitäten; aber auch Fluchtlinien, Bewegungen der Deterritorialisierung und der Entschichtung.“ Ebd., S. 6. „Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, wie es gemacht ist. Ein Buch hat kein Objekt mehr.“ Ebd., S. 7. Dies trifft wohl auf kein Buch besser zu als auf Mallarmés *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*.

¹⁰ Paz 1990, S. 106. Aus dem Original übernommene Rechtschreibfehler werden im Zitat mit *sic* in eckigen Klammern gekennzeichnet.

¹¹ Foucault 2006, S. 318. (Ursprünglich Vortrag im *Cercle d'étude architecturales* am 14. März 1967. Foucault genehmigt die Veröffentlichung des 1967 in Tunesien geschriebenen Textes erst im Frühjahr 1984) Ebd., S. 328.

¹² Ebd., S. 369.

Hand. Er schuf entfremdende Situationen für die Begegnung mit Worten und veränderte oft deren auf Kommunikation limitierte Funktion. „By moving objects and words around, by placing them in different, unfamiliar settings, he alters their designated or utilitarian function. The word ceases to be a sign of cognition, derivation, or reproduction, something which imitates appearance and reflects experience; on the contrary, the word becomes the object, essential matter; it initiates experience and expresses essence.“¹³ Im Kapitel über Edward Ruscha werden wir sehen, dass er Raum ganz ähnlich als Strategie und Werkzeug einsetzt.

Es gab viele Ausstellungen die Mallarmés Einfluss auf die Künste in den Mittelpunkt stellten. Zwei der aktuellsten darunter sind *UN COUP DE DÉS* der Generali Foundation in Wien von 2008 und *The Space of Words* des Mudam Luxembourg 2009.¹⁴ Die Kataloge dieser beiden Ausstellungen, brachten mich mit den beiden Künstlern in Berührung, auf die ich mich schließlich in meiner Arbeit beschränkt habe. Marcel Broodthaers ist sehr viel enger und direkter mit Stéphane Mallarmé verknüpft als Edward Ruscha, der keinen direkten Bezug auf Mallarmé nimmt. Als ausgehendes Scharnier zwischen den beiden Positionen fungiert eine Textstelle aus Jacques Rancières Text *Der Raum der Wörter*, im Katalog der Generali Foundation erstmals in deutscher Sprache abgedruckt:

„Die Zeilen imitieren die Idee genauso, wie die Wörter dies auch taten, als sie den imaginären Umriss der Gegenstände annahmen, die bei der sichtbaren Anordnung der Zeilen heraufbeschworen wurden. Die Verräumlichung des Coup de dés kombinierte somit zwei Räume: den virtuellen Raum, den die Fähigkeit, Wörter heraufzubeschwören, im Geist entstehen lässt, und den materiellen Raum, der durch den graphischen Aufbau gebildet wird. Broodthaers' plastische Gestaltung führt dagegen zu einer indifferenten Verräumlichung. [...] Einerseits unterstreicht Broodthaers im Namen Mallarmés das Primat des bezeichnenden Wortes gegenüber der räumlichen Form. Andererseits reduziert er die Wörter des Gedichts – das die am meisten systematische Form der Art und Weise darstellt, in der Mallarmé einen eigenen Raum der Wörter postuliert – auf bedeutungslose räumliche Zeichen. Was die zwölf Aluminiumplatten deutlich hervorzuheben

¹³ La Charité 1987, S. 24.

¹⁴ Sabine Folie (Hg.), *UN COUP DE DÉS*. Bild gewordene Schrift. Ein Abc der nachdenklichen Sprache, Wien 2008. Und: *The Space of Words* (Kat. Ausst. MUDAM, Luxemburg), Luxemburg 2010.

*scheinen, ist eben gerade, dass es keinen eigenen Raum der Wörter gibt. Es gibt die Wörter und es gibt die räumliche Weite oder Ausdehnung.*¹⁵

Ich habe diesen, bei Broodthaers anscheinend verlorengegangenen virtuellen Raum der Wörter, der im Geist entsteht, durch die Position Edward Ruschas auf ikonographischer Ebene zurückgeholt, dessen frei im Raum schwebende Wort-Bilder reichlich geistigen, assoziativen Raum entstehen lassen. Broodthaers greift vielleicht mehr auf strategische Methoden des *Coup de Dés* zurück, während Ruscha sich eher des ästhetischen Vokabulars bedient. Zur besseren Übersicht sind die Kapitel nach den Personen eingeteilt. Zunächst folgt ein Kapitel über Mallarmé, dann, über Broodthaers, weil in direktem Zusammenhang mit Mallarmé und zuletzt Ruscha. Jedem Kapitel ist die kapitelspezifische Einleitung und der Forschungsstand vorangestellt. In der Besprechung und parallelen Analyse des Gedichtes *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, werden formale und ästhetische Aspekte den inhaltlichen vorgezogen. Letztere werden am Schluss behandelt, um besser in Erinnerung zu sein, wenn auf ähnliche Aspekte im Kapitel über Edward Ruscha wieder verwiesen wird. Im abschließenden Teil des Kapitels zu Mallarmé (2.8 Der Betrachter als bedeutungsgebende Instanz) werden auch generelle poetische Parameter im Werk Mallarmés im Bezug auf *Un coup de Dés* umrissen und sollten eine Brücke zu künstlerischen Praxen des 20. Jahrhunderts bilden, die in den beiden daran anschließenden Kapiteln von Bedeutung sind, da die Werke von Broodthaers und Ruscha bis zu 80 Jahre nach *Un Coup de Dés* entstanden sind. Die Verweise auf die einzelnen Doppelseiten des *Coup de Dés* im 2. Kapitel beziehen sich auf die abgebildeten Doppelseiten im Anhang. Im Kapitel über Broodthaers wird über die Appropriation des Gedichtes und dessen Transformation in verschiedene Versionen gesprochen. Ausgehend von Jacques Rancières Text *Der Raum der Wörter* folgen kritische Bemerkungen über seine politische Geste und deren Auswirkung.¹⁶ Das Kapitel über Edward Ruscha ist anders aufgebaut. Es behandelt mehrere Werke des Künstlers über einen längeren Zeitraum hinweg, wobei auf einzelne Werke im Detail eingegangen wird. An den Werkbeschreibungen und –analysen werden Mallarmé-ähnliche Strategien zur Entfremdung und Reaktivierung von Sprache und Betrachter aufgezeigt, die in sich schon ein politisches Moment bergen.

¹⁵ Rancière 2008, S. 27.

¹⁶ Dt. erstmals in: Sabine Folie (Hg.), UN COUP DE DÉ. Bild gewordene Schrift. Ein Abc der nachdenklichen Sprache, Wien 2008, S. 26 – 38.

Für eine ausführlichere Bibliographie zum Thema sei an dieser Stelle auf die Literaturliste im Anhang verwiesen. Hier nur kurz die wichtigsten Grundlagen dieser Arbeit: Zum Thema Raum gibt es einen 2006 im Suhrkamp-Verlag erschienenen Sammelband der in den Bereichen Physik und Metaphysik, Phänomenologie, Technik und Medien, Soziologie, Politik, Geographie und Ästhetik, die wichtigsten Schriften zum Thema Raum seit dem 17.¹⁷ Jahrhundert versammelt. Dem kunstspezifische Raum widmet sich der von Angela Lammert im selben Jahr herausgegebene Band *Topos Raum*, das aus einem Symposium an der Akademie der Künste 2004 in Berlin hervorgegangen ist.¹⁸ Für einen ausführlichen Überblick zum übergeordneten Thema von Text und Bild, ausgehend von Mallarmé, empfiehlt sich der ausführliche, fast 700 Seiten umfassende Ausstellungskatalog im Großformat von Bernard Blistène und Véronique Legrand, *Poésure et Peintrie* (1993 im Centre de la Vieille Charité, Marseille), darin im Speziellen der Beitrag von Michel Décaudin.¹⁹ Zwei Ausstellungen zeigten eine große Menge an künstlerischen Positionen des 20. Jahrhunderts, die sich auf Mallarmé beziehen: Die Ausstellung zu Mallarmés 100sten Todestag 1998 im Musée d'Orsay mit dem Titel *Mallarmé. 1842 – 1898. Un destin d'écriture* und 2005 die Ausstellung im Musée des Beaux Arts in Nantes *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*.²⁰ Eine der meines Erachtens ausführlichsten Studien zu diesem Thema in literarischer Hinsicht ist *Poésies expérimentales, zone numériques (1953 – 2007)* von Jacques Donguy mit einem nahezu internationalen und detaillierten Überblick über die Entwicklung der Poésie in der Nachkriegszeit, die Mallarmés als ihren Fluchtpunkt bezeichnet.²¹ Eine der neuesten Publikationen zum Thema Wort und Bild in den bildenden Künsten, ohne spezifisch auf Mallarmé einzugehen ist das 2007 erschienene Buch von *Words to be looked at*.²² Sie analysiert Sprache in den Werken der aufkommenden Conceptual Art der 60er Jahre, was einen Kontext zu Broodthaers' und Ruschas Schaffen konstruiert.

Mallarmé, Broodthaers und Ruscha, bilden auch unter den Forschenden immer wieder Schnittstellen. Pontus Hulten schrieb einen Text in Ruschas Boymans-van Beuningen-Katalog und das Vorwort im Katalog für Broodthaers' Ausstellung *L'Angelus de Daumier* in Paris 1975. Bernard Blistène interviewte Ruscha für den Katalog des Museums Boymans-van

¹⁷ Jörg Dünne (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006.

¹⁸ Angela Lammert (Hg.), *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Nürnberg 2006.

¹⁹ Michel Décaudin, *De l'espace figuré à l'espace signifiant*, in: *Poésure et Peintrie* (Kat. Ausst. Centre de la Vieille Charité, Marseille 1993), Marseille 1993, S. 69 – 87.

²⁰ Jean-Francois Chevrier (Hg.), *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* (Kat. Ausst. Musée des Beaux Arts, Nantes), Paris 2005.

²¹ Jacques Donguy, *Poésie expérimentales, zone numérique (1953 – 2007)*, Dijon 2007.

²² Liz Kotz, *Words to be looked at*, Cambridge 2007.

Beuningen 1990 und war 1993 mit Veronique Legrand für den Katalog der Ausstellung *Poésure et Peintrie* rund um Mallarmés Thema von Text und Bild verantwortlich.

2. Stéphane Mallarmé

2.1. Forschungsstand

Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) wurde zu Lebzeiten und nach seinem Tod vor allem durch Paul Valéry zu einer Figur von intellektueller Reinheit hochstilisiert.²³ Demzufolge wurde auch in der Rezeption nur sehr selektiv auf seine Schriften eingegangen ohne den Gesamtkontext seiner Produktion zu berücksichtigen. Mallarmés Gesamtwerk betrachtend, vor allem in Hinblick auf seine Arbeit als Herausgeber und einziger Autor für die populäre Zeitschrift *La dernière mode*, aber auch andere Prosaschriften betreffend, musste die Forschung von der Mystifizierung Mallarmés abrücken.²⁴ Nach einer Zeit des Vergessens, wurde Mallarmé nach der Veröffentlichung der ersten Gesammelten Werke durch Henri Mondor wieder einem breiteren Publikum zugänglich.²⁵ Dies hatte auch zur Folge, dass in den 50er und 60er Jahren vor allem durch den Strukturalismus ein großes Interesse an Mallarmé aufkommen konnte.²⁶

Nach Mallarmés Tod, nachdem nur wenige *Mardisten*²⁷ von dem Gedicht *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* wussten, wurde es von Albert Thibaudet in seinem Buch *La poésie de Stéphane Mallarmé* 1912 erstmals exhumiert.²⁸ Es erschien bei Gallimard, dem Verlag der zwei Jahre später die erste posthume Version des *Coup de Dés* publizierte. Darauf folgen die Studien von Camille Soula *La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé. Un coup*

²³ Paul Valéry, *Über Mallarmé*, Frankfurt am Main 1992.

²⁴ „Mallarmé’s journalistic writings, all too often dismissed as necessary potboilers which were written in the margins of his more serious poetic undertakings, in reality gave him the opportunity to relate social commentary on standard topical issues – universal exhibitions, fashion items, concerts, political gossip – to questions of a deeper, more universally pertinent nature.“ Catani 2003, S. 5.

²⁵ Henri Mondor, *Stéphane Mallarmé. Œuvres complètes*, Paris 1945.

²⁶ Siehe Roger, S. 29 u. 479-492..

²⁷ Mallarmé veranstaltete Lesungen und Diskussionsrunden unter Freunden immer dienstags (frz. mardi) in seiner pariser Wohnung in der rue de Rome. Siehe dazu Rosemary Lloyd, *Mallarmé. The Poet and His Circle*, Ithaca/London 1999.

²⁸ Vgl. Roger 2010, S. 79.

de dés 1931 und Claude Roulet, der zwischen 1943 und 1984 fünf Monographien über Mallarmé publizierte, von denen sich vier vor allem auf das Gedicht konzentrieren.²⁹

Erst in den 50er Jahren wurde *Un coup de Dés* als eines der Hauptwerke der Moderne anerkannt und in den kritischen Mainstream aufgenommen. Zu den beiden wichtigsten Werken aus dieser Phase gehören *Vers une explication rationnelle du Coup de dés* von Gardner Davies 1953 und Robert Green Cohns erste Monographie über das Gedicht *Mallarmé's Un Coup de Dés* 1951.³⁰ Sein zweites Buch *Mallarmé's Masterwork. New Findings*, das in Paris 1966 erschien, war von nachhaltiger Bedeutung für die Forschung, da es erstmals die letzten bei der Druckerei Lahure korrigierten Andrucke publizierte.

Die Entmystifizierung wurde von Virginia A. La Charité fortgesetzt, die 1987 Ansätze zur Charakterisierung des Dichters Mallarmé zeigte, der den Bezug zum Alltag nicht verloren hatte.³¹ Auch Jacques Rancière wies 1996 auf Mallarmés Interesse am zeitgenössischen Spektakel (Massenprodukte, Theater, Pantomime, Mode, Weltausstellungen, Feuerwerke usw.) hin.³² In der Einleitung zu dem von Bertrand Marchal publizierten *Œuvres Complètes* in zwei Bänden, 1998 und 2003, gab er den Anstoß zu einer Neu-Evaluierung. Er hält darin fest, dass Mallarmé sehr wohl ein Kind seiner Zeit war.³³ Drei Biographien gruppieren sich um die Bemühungen, Mallarmé zu (re-)kontextualisieren: 1994 von Gordon Millan, von Jean-Luc Steinmetz 1998 und von Rosemary Lloyd 1999.³⁴ Hélène Stafford erforscht in einer Doktorarbeit unter der Betreuung von Malcom Bowie erstmals gründlich Mallarmé als scharfsinnigen Beobachter und Teilhaber des alltäglichen Lebens.³⁵ Auf sie folgt Damian Catani, der Mallarmés demokratische ‚egalitäre‘ Züge, zuerst in einem Artikel in *Situating Mallarmé* der Serie *French Studies* im Jahr 2000 und dann 2003 in einer eigenständigen Publikation mit dem Titel *The Poet in Society* beschreibt.³⁶ Dieser neue Zugang zu Mallarmé

²⁹ Claude Roulet, *Élucidation d'un poème de Stéphane Mallarmé « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »*, Neuchâtel, 1943; *Éléments de poétique mallarméenne d'après le poème « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »*, Neuchâtel, 1947; *Version du poème de Mallarmé : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »*, Neuchâtel 1949; *Traité de poétique supérieure : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »*. Version du poème et synthèse critique, Neuchâtel, 1956; *Mallarmé et consorts. L'histoire d'une drame caché*, Neuchâtel 1984.

³⁰ Vgl. Roger 2010, S. 381.

³¹ „Mallarmé draws consistently on the familiar world of people, places, and things, myth and legend; ephemeral, erudite, and esoteric terms are rare.“ La Charité 1987, S. 32.

³² Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris 1996.

³³ „[Mallarmé] n'est pas un aérolithe, [...] il n'est pas en dehors de l'histoire.“ OC I, S. XII.

³⁴ Gordon Millan, *Mallarmé. A Throw of the Dice. The Life of Stéphane Mallarmé*, London 1994; Jean-Luc Steinmetz, *Mallarmé. L'Absolu au jour le jour*, Paris 1998; Rosemary Lloyd, *Mallarmé. The Poet and his Circle*, Ithaca 1999.

³⁵ Hélène Stafford, *Mallarmé and the poetics of everyday life. A study of the concept of the ordinary in his verse and prose*, Amsterdam 2000.

³⁶ Damian Catani, *The Poet in Society. Art, Consumerism, and politics in Mallarmé*, New York/Wien 2003.

eröffnet auch neue Teilaspekte in Hinblick auf Mallarmés Gedicht *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard*, die für diese Arbeit von Bedeutung sind.

2010 publizierte Thierry Roger einen Überblick über einen Großteil der Rezeptionsgeschichte des *Coup de Dés* von seinen Anfängen bis heute in seiner Publikation *L'Archive du Coup de Dés*.³⁷ Das Buch ging aus einer Doktorarbeit hervor, die von Bertrand Marchal betreut wurde. Thierry Rogers Buch fasst detailliert die erschienene Literatur zu Mallarmés Gedicht *Un coup de Dés* kritisch zusammen. Leider, aber auch verständlicherweise, beschränkt sich Roger mit einigen Ausnahmen auf die Literatur in französischer Sprache. Vor allem seit den 90er Jahren erschienen viele wichtige Publikationen zur Mallarméforschung im englischen Sprachraum. Das Buch von Roger geht nicht nur auf die Literatur, die zu dem Gedicht entstanden ist ein, sondern skizziert auch den Einfluss des Werkes auf das 20. Jahrhundert in mehreren Disziplinen. Roger setzt den *Coup de Dés* an den Anfang einer Reihe von Kunstwerken der verschiedensten Kunstströmungen (Surrealismus, Symbolismus, Kubismus, Futurismus, Dada, Formalismus, Konzeptkunst usw.)³⁸, die die räumlichen oder plastischen Dimensionen von poetischer Sprache auskundschafteten, die jedoch bis 1968 nebensächlich blieben: „Cette tradition, avant-gardiste, est restée assez marginale, en résistant à la canonisation, comme à l'institutionnalisation, tout au moins jusqu'à une période récente.“³⁹

Von Anna Sigridur Arnar wurde Mallarmés *Coup de Dés* erstmals auf seine Produktionsbedingungen im Hinblick auf die Drucktraditionen zur Jahrhundertwende analysiert.⁴⁰ 2011 erschien ihre große Publikation über die Entwicklung des Künstlerbuchs, in der Mallarmé und vor allem *Un coup de Dés* einen wichtigen Platz einnehmen: *The Book as Instrument. Stéphane Mallarmé, the artist's book, and the transformation of print culture* erschien in der University of Chicago Press. Für meine Herangehensweise ist auch die Studie *The Dynamics of Space. Mallarmé's Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* von Virginia

³⁷ Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897 - 2007)*, Paris 2010.

³⁸ Für eine genaue Beschreibung der verschiedenen Appropriationen des *Coup de Dés* in den bildenden Künsten siehe ebd., S. 691 – 762.

³⁹ Ebd., S. 17. Oft wird der *Coup de Dés* als Werk ohne Nachfolge bezeichnet. Bowie: „[...] no subsequent work provides even a remotely useful explanatory model for this one.“ S. 118.

⁴⁰ Anna Sigridur Arnar, 'A modern popular poem': Stéphane Mallarmé on the visual, rhetorical and democratic potential of the *fin-de-siècle* newspaper, in: *Word & Image*, 22/4, Oktober – Dezember 2006, S. 304 – 322; Anna Sigridur Arnar, Original Printmaking Practices and Symbolic Gestures in Late Nineteenth-Century France: The Case of Stéphane Mallarmé, in: Philippe Kaenel (Hg.), *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert. European print and cultural transfer in the 18th and 19th centuries. Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles*, Hildesheim 2007, S. 741 – 762.

A. La Charité unumgänglich gewesen, die als einzige derart vielschichtig auf den Raum des Gedichts eingeht.⁴¹

2.2. Einleitung zu *Un Coup de Dés*

Mit *Un coup de Dés* bezieht ein Text erstmals seinen Effekt von der Macht der Bilder.⁴² Die grafische Komposition ist selbst derart frappierend, dass Mallarmé für die ursprünglich vorgesehenen Lithografien von Odilon Redon anmerkte, es sei besser, sie würden den Schwarz-Weiß-Effekt der Seiten nicht wiederholen.⁴³ Mallarmé wird in der Literatur oft mit einem Maler verglichen, weil er den Raum der Doppelseite ähnlich wie der Maler seine Leinwand behandelt und darauf Kompositionen entstehen lässt.⁴⁴ „Space is viewed early by Mallarmé as the white page, the poet’s canvas on which textual work takes form. A word is an object which can be arranged and rearranged, its meaning often depends on its setting and its grouping or association with other words/objects; topography can alter definition and customary usage. The paginal appearance of the written word determines the reading of the text and its credibility.“⁴⁵ Dieses Zitat enthält bereits alle, für den Raum bei Mallarmé, konstitutiven Elemente. Text nimmt auf einer weißen Seite ‚Form an‘ und wird arrangiert, als wären die Wörter Dinge. Diese Feststellung eröffnet das thematische Feld, in dem sich diese Arbeit weiter bewegen wird. Bei Broodthaers werden wir beobachten können, wie er die Wörter und die Dinge gleichsetzt oder/und dadurch ihre Diskrepanzen aufzeigt. Dem Wort als Objekt, das auf der Fläche arrangiert und in verschiedene Zusammenhänge gebracht werden kann, die Einfluss auf den visuellen und kognitiven Effekt haben, werden wir im Kapitel über Edward Ruscha wieder begegnen. Anne-Marie Christin vergleicht Mallarmé mit einer von Alberti geschilderten Passage über die Behandlung des Bildes als Fenster. Für Mallarmé ist

⁴¹ Virginia A. La Charité, *The Dynamics of Space. Mallarmé’s Un Coup de Dés jamais n’abolira le hasard*, Lexington 1987.

⁴² „L’événement que représente le Coup de dés dans l’histoire de la littérature occidentale est que, pour la première fois, la poésie a emprunté directement ses pouvoirs et ses effets à l’image.“ Christin 2009, S. 142.

⁴³ „[...] pour les planches que Redon fera pour mon ouvrage, il importe qu’il y ait un fond dessiné : sinon, si le dessin se présente sur un fond blanc comme dans cette planche, cela fera double emploi avec le dessin de mon texte qui est noir et blanc.“ OC I, S. 1319.

⁴⁴ Zum Thema des Poeten als Maler im 20. Jahrhundert am Beispiel von Aloysius Bertrand siehe: Alessandro Metlica, *Dall’ école flamande all’ école du regard. Aloysius Bertrand e la pittura fiamminga*, *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, LXIII-4, 2010, pp. 381 – 395. Spricht darin auch ausführlich über Bertrands Gebrauch des „Weiß“ der Seite, ebd. S. 384 – 385.

⁴⁵ La Charité 1987, S. 14.

das Quadrat der Doppelseite das Fenster.⁴⁶ Dieser Vergleich ist vielleicht etwas unglücklich gewählt, da Mallarmé vor allem für eine Künstlergeneration ausschlaggebend wurde, die das Gemälde gerade nicht mehr wie ein Fenster auf die Welt behandelte. Durch seinen Umgang mit dem Buch als Objekt, lenkt sich die Aufmerksamkeit auf das Medium. Nicht nur das Weiß der Seite sondern auch der Falz und andere Charakteristika eines Buches werden in die Gestaltung miteinbezogen. Träger und Text sind eins. „Support et texte sont ici indissociables: ils *parlent ensemble*.“⁴⁷ Diese Entwicklung lässt sich auch in der Malerei im 20. Jahrhundert beobachten, die ihre Aufmerksamkeit zunehmend weg von illusionistischer Darstellung hin zu Medium und Material wandte. Diese Parallele lässt erahnen, warum der *Coup de Dés* nie an Aktualität verloren hat. Stéphane Mallarmé verteilt in dem Gedicht die Zeilen über die Doppelseiten, bricht mit dem Recto-Verso-Prinzip des Buches und wählt verschiedene Größen und Qualitäten des Schriftsatzes innerhalb des Gedichts.

2.3. Editionen

Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard erschien 1897 in *Cosmopolis*, einer internationalen Zeitschrift mit Sitz in London und Redaktionen in Paris, Genf, St. Petersburg, Amsterdam, Berlin, Wien und New York. Die Beiträge wurden auf Deutsch, Englisch und Französisch publiziert.⁴⁸ Mallarmé war sich der Neuheit seines Gedichtes und dem Risiko, das die Zeitschrift auf sich nahm, um es zu publizieren, bewusst. In einem Brief an André Gide schreibt er bereits im Mai 1897 von seiner Dankbarkeit der Zeitschrift gegenüber, dass er aber seine Vision nur zur Hälfte verwirklichen konnte: „*Cosmopolis* a été crâne et délicieux mais je n'ai pu lui présenté la chose qu'à moitié, déjà c'était, pour lui, tant risquer!“ (OC I, S. 816) Mallarmé machte sich im Anschluss an das erstmalige Erscheinen daran, das Gedicht zu überarbeiten, da ihm schon sechs Monate zuvor von dem Kunsthändler Ambroise Vollard eine Luxusausgabe des *Coup de Dés* vorgeschlagen worden war. Das Gedicht hätte von vier Lithographien von Odilon Redon begleitet werden sollen (drei davon sind erhalten)⁴⁹ und wäre in der Druckerei Firmin-Didot gedruckt worden, die mit der Ausrichtung der Seiten große Probleme hatte. Die ersten Andrucke hatte Mallarmé Anfang Juli 1897 in der Hand, worauf so viele Korrekturen folgten (es existieren noch 19 korrigierte Andrucke in

⁴⁶ Christin 2009, S. 153.

⁴⁷ Ebd., S. 157. Hervorhebung im Original.

⁴⁸ Lübecker 2003, S. 21.

⁴⁹ Vgl. Abb. in: Poésure et Peinture 1993, S. 92 – 95.

verschiedenen Sammlungen),⁵⁰ dass Mallarmé, der am 9. September 1898 starb, die Fertigstellung des Buches nicht mehr erlebte, das nach seinem Tod auch nicht mehr publiziert wurde. Vollard machte 1900 noch einmal einen Ansatz das Gedicht bei Firmin-Didot oder Lahure drucken zu lassen, es kam aber, vielleicht durch die Mahnungen Valéry's,⁵¹ die Andrucke mit den allerletzten Korrekturen Mallarmés strengstens zu befolgen, wieder nicht dazu.⁵² Erst 1914 ließ Mallarmés Schwiegersohn Edmond Bonniot das Gedicht im Verlag Gallimard / Nouvelle Revue Française veröffentlichen. Das Gedicht wurde in einer Auflage von 400 Exemplaren in drei verschiedenen Editionen gedruckt: 10 auf Japanpapier, 90 auf Hollandpapier und 300 auf gewöhnlichem Papier.⁵³ Die Version wurde veröffentlicht, ohne die letzten Korrekturen genau befolgt zu haben. Bonniot ließ die „Observation relative au poème“ unter dem Titel „Préface“ neu abdrucken.⁵⁴ Mallarmé hatte diese aber nur für die Leser der Zeitschrift gezwungener Maßen angefügt und hätte es in einer Publikation nicht mehr abgedruckt. Er hat auch für keine anderen seiner Werke Vorworte verfasst und generell Vorworte missbilligt.⁵⁵ Bonniot fügte auch ein Cover hinzu (OC I, S. 1320), obwohl Mallarmé angab, dass die Titelseite zugleich als Cover dienen sollte (OC I, S. 1321) und er entschied sich für die kleinere Schrifttype Elzevir, anstatt für die vorgesehene Didot.⁵⁶ Solch kleine Abweichungen sind im Fall Mallarmés besonders gravierend, da er bereits bei Werken

⁵⁰ Siehe die Auflistung aller Andrucke mit Korrekturen in: OC I, S. 1323. Er beschreibt Vollard in einem Brief, dass er auf die Neuandrucke nach den Korrekturen oft Monate warten musste: „Vous savez que la maison Didot traîne infiniment; j'ai eu trois fois des épreuves, mais à des mois d'intervalle[...]“, OC I, S. 817. In einem Brief an Camille Mauclair spricht er von einem Andruck den er Mauclair gesandt hat und nicht mehr zurück braucht, als einen der unzähligen Abfälle, die sein Kontakt mit der Druckerei hervorbringt: „Non, gardez cette épreuve, Mauclair, ne prenez pas la peine de la renvoyer, un des déchets innombrables de mes rapports avec l'imprimerie Didot.“ OC I, S. 818.

⁵¹ Valéry warnt, dass jede Publikation, die Mallarmés genaue Anweisungen zur letzten, bei Didot korrigierten Version, nicht beachte, nichts wert sei: „L'essentiel de ce poème est la disposition du texte sur la page. Il consiste surtout dans l'expérience profonde et singulière de rendre inséparable l'écrit et les blancs, qui le pénètrent, l'entourent, suivant une proportion ou arrière pensée disparue. Toute reproduction ou publication qui ne comporterait pas l'aspect physique voulu par l'auteur, serait donc nulle et nuisible.“ Roger 2010, S. 72. Eine detaillierte Beschreibung dieser Vorbereitungsphase bis zu seinem Tod findet sich in „Note sur le Texte“ ebd., S. 1317 – 1320.

⁵² Eingehende Studie zu dieser unveröffentlichten Version vgl.: Danielle Mihram, The abortive Didot/Vollard edition of *Un coup de dés*, in: *French Studies*, XXXIII, 1979, S. 39 – 56.

⁵³ „Il a été tiré de ce Poème le 10 Juillet 1914 à l'Imprimerie Sainte Catherine Quai St. Pierre à Bruges 10 Exemplaires, hors commerce, sur papier pur chanvre des papeteries de Monval numérotés à la presse de 1 à X et 90 exemplaires sur vélin d'arches numérotés à la presse de 1 à 90.“

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/f24.image> (25.20.2011) „Am 10. Juli 1914 wurden von diesem Gedicht in der Druckerei Sainte Catherine Quai St. Pierre in Brügge 10 unverkäufliche Exemplare auf Japanpapier von Monval gedruckt, die im Druck von I bis X nummeriert wurde, 90 Exemplare wurden Velinpapierbögen gedruckt und im Druck von 1 bis 90 nummeriert.“ (Übers. d. Verf.in)

⁵⁴ Auf diese „Préface“ wird im Folgenden mit „Vorwort“ verwiesen. (SD, S. 223)

⁵⁵ „J'abomine les préfaces“ in einem Brief an Charles Guerin, zitiert nach Lübecker 2003, S. 22. „He did not want the ‚Préface‘ republished, he asked that all of his notes be destroyed [...]“ La Charité 1987, Fußnote 28, S. 185.

⁵⁶ Vgl. ebd. 1987, S. 96. Elzevir wurde vor allem von der Parnassischen Schule und deren Verleger Lemerre vor allem für Lyrik-Publikationen verwendet. Vgl. auch Arnar 2010, S. 232.

mit schlichterem Layout genaue Vorstellungen zur Realisierung hatte. Durch seine negativen Erfahrungen mit kommerziellen Verlagen, wandte Mallarmé sich mit seinen Publikationen schon früh an Verleger, die selber Druckerfahrung hatten oder Kunstdrucke publizierten.⁵⁷ *La revue indépendante* publiziert drei seiner Bücher. 1887 die zweite Auflage des *L'Après-midi d'un faune* und *Les Poésies de Stéphane Mallarmé* und 1888 Mallarmés Whistler-Übersetzungen der *Ten o'clock*-Vorträge. Ab 1888 begann Mallarmé auf der letzten Seite in seinen Büchern eine Liste seiner publizierten Werke ‚Vom selben Autor erschienen‘ anzuführen. Dies wäre nicht weiter verwunderlich, wäre nicht ein Nachsatz gewesen, der lautete, dass nur jene hier angeführten Werke mit den Vorstellungen des Autors konform sind: „Les éditions ci-dessus désignées de ces œuvres sont les seules conformes à la volonté de l'auteur et ont été faites par ses soins.“⁵⁸ Es muss daher auch im Bewusstsein gehalten werden, dass Mallarmé, mit Ausnahme der Version in der Zeitschrift *Cosmopolis*, in der er sein Vorhaben nur zur Hälfte verwirklichen konnte, nie eine andere Version absegnete. So genau manche posthume Versionen also seine Anweisungen befolgten, keine wurde Mallarmés akribischen Korrekturen unterzogen und von ihm gut geheißt. Posthume Publikationen sind im Falle eines detailversessenen Schriftstellers wie Mallarmé, problematisch. Dies muss evident gehalten werden.

Die vielleicht am ehesten „korrekte“ Version des Gedichtes, die allen (bekannten) Korrekturen Mallarmés im Detail entspricht, wurde erst 1980 von Mitsou Ronat und Tibor Papp im Verlag Change-d'atelier⁵⁹ in limitierter Auflage herausgegeben. Diese ist in Österreich und Deutschland nicht zugänglich, meine Beschreibungen im Detail folgen daher der Sekundärliteratur.⁶⁰ Diese Version folgt den Vorlagen der letztdatierten Korrekturen in den Andrucken, die zwischen Mallarmé und der Druckerei Lahure gewechselt wurden. Die Ronat Edition folgt in Platzierung, Schrifttype (Didot) und Paginierung diesen letzten Korrekturen von 1898. Die Seiten sind lose Blätter, der Titel ist auf demselben Papier gedruckt wie der restliche Text und das Vorwort wurde nicht wieder abgedruckt. Außerdem wird die zuletzt korrigierte Großschreibung einiger Wörter des Titels beachtet: Un coup de

⁵⁷ Mallarmé pflegte enge Kontakte zu Druckern und Verlegern in Paris (Richard Lesclide, Alphonse Derenne, Ambroise Vollard) und in Brüssel (Edmond Deman), die seine Sorgen um Ästhetik ernst nahmen: "Far from maintaining indifference to the publishing process, he oversaw the most particular of details, from the choosing of typography and paper to the implementation of reviews and promotions." Arnar 2006, S. 742. "Mallarmé has been hailed as a pioneer of the *Livre de peintre* [...]." Arnar 2007, S. 743.

⁵⁸ Mallarmé in: Stéphane Mallarmé, *Les Poèmes d'Edgar Poe*, Brüssel 1888, zitiert nach: Arnar 2007, S. 752.

⁵⁹ Der Name des Verlags wird oft auch mit Change errant/d'atelier angegeben. Ich halte mich hier an die Schreibweise von Mitsou Ronat selbst im Artikel „Le ‚Coup de Dés‘: Forme fixe?“ in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 32, 1980, S. 141-147.

⁶⁰ Für eine ausführliche Schilderung von Ronats Interpretationsansätzen und wie es zu der Version von 1980 kam siehe Roger 2010, S. 563 – 588.

Dés jamais n'abolira le *Hasard*.⁶¹ An diese Schreibweise halte ich mich durchwegs. Sie unterstreicht, vielleicht von Seiten Mallarmés beabsichtigt, die ethymologische Gemeinsamkeit der Wörter Würfel und Zufall. Durch diese tautologische Klammerung wird bereits im Titelsatz auf die zyklische Struktur des Gedichts verwiesen: ‚hasard‘ kommt aus dem Arabischen: ‚az-zahr‘ und bedeutet Würfel. (Vgl. OC I, S. 1317)⁶² Das Ende des Titelsatzes auf den Seiten des Buches ist noch nicht das Ende des Buches. Der letzte Satz ist: ‚Toute Pensée émet un Coup de Dés.‘⁶³ Das Gedicht hört also mit demselben Wortlauf auf, mit dem es begonnen hat. Das Gedicht hat eine zyklische Struktur, die in diesem Satz auch auf phonetischer Ebene angedeutet ist: Der Satz selbst basiert auf einer phonetischen Wiederholung der Laute ‚u‘ und ‚e‘: *Toute Pensée Coup Dés*. Eine zyklische Struktur bedeutet gleichzeitig auch, dass Mallarmé dem Gedicht kein Ende gegeben hat. „Le vers est libre ! Tout finit par les commencements.“ (OC, S. XXVI)⁶⁴ In einem Brief an Cazalis 1864 deutet er auf diese zyklische Struktur als eine persönliche Schreibpraxis hin: „Et laisse moi finir par une recette que j'ai inventée et que je pratique: ‘Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale.’“ (OC I, S. 657)⁶⁵

Das Buch von Ronat und Papp besteht aus zwei Heften: dem Gedicht und einer Beilage, mit Kommentaren zur Richtigstellung, den Argumenten für die Ausgabe und weiteren Beiträgen von P. Dôme, J.-P. Faye, R. Hinostraza, C. Minière, B. Montels, P. Nagy, T. Papp, J. Roubaud. Allerdings stützt sich Ronats interpretativer Ansatz auf die Annahme, dass Mallarmés Layout-Entscheidungen auf der Nummer 12 (nach dem Würfelwurf von Doppelsechs und dem alexandrinischen Metrum) respektive einem Vielfachen davon basieren. In einem Manuskript von Mallarmé, das für Ronat nicht zugänglich war, ist zu lesen, dass jede Seite sich auf 40 Linien stützt: „Chaque page / texte et blancs / est établie sur un chiffre de / 40 lignes“ (OC I, S. 1322).⁶⁶ Marchal merkt an, dass dies Ronats Annahmen widerspricht (Fn, OC I, S. 1322).⁶⁷ Nichtsdestotrotz bleibt die Version von 1980, jene, die sich am genauesten an Mallarmés Korrekturen hält.

⁶¹ Hervorhebung durch d. Verf.in.

⁶² La Charité 1987, S. 141.

⁶³ La Charité macht durch eine Einfügung und liest das Gedicht im Kreis: „Toute Pensée émet un Coup de Dés [qui] JAMAIS QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCOSTANCES ÉTERNELLES“, Charité 1987, S. 124.

⁶⁴ „Der Vers ist frei! Alles endet mit den Anfängen.“ (Übers. d. Verf.in)

⁶⁵ „Und lass mich schließen mit einer Formel die ich erfunden habe und anwende: ‚Man muss von allem was man schreibt den Beginn und den Schluss streichen. Eine Einleitung, kein Ende.’“ (Übers. d. Verf.in)

⁶⁶ La Charité spricht von 38 Linien, die sich aus der Schriftgröße 8 pt ergeben. Vgl. ebd., S. 50 und Fußnote 12, S. 182.

⁶⁷ Ebenso Virginia A. La Charité: „Mitsou Ronat bases her edition and commentary on the number 24, which she then divides for the double pages of the text and comes up with the « architectural » number 12. While ingenious, Ronat misunderstands that a signature always consists of an even number of pages, usually four,

2.4. Gedichtbeschreibung

Das Gedicht *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* bricht mit mehreren ungeschriebenen Gesetzen zwischen Text und Leser.⁶⁸ Durch seine textuellen Neuheiten ist es zunächst wichtiger zu beschreiben, wie der Text sich dem Auge darbietet, als auf den Inhalt einzugehen. Der Text des Gedichtes überspannt mehrere Seiten. In der Gallimard Version von 1914 ist der Namen des Autors ganz oben, darauf folgt der Titel in Großbuchstaben UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD,⁶⁹ der Untertitel POËME darunter, die Inschrift „nrf“ mittig und Gallimard in kleinen Großbuchstaben am unteren Rand der Seite. Die innere Titelseite dreht die Gewichtung um: zuerst steht in großen Druckbuchstaben POËME, dann noch einmal der Titel in kursiven Druckbuchstaben, darauf die Angabe des Autors „par Stéphane Mallarmé“. Diese Titelseite weist bereits Großbuchstaben, Kursivschreibung und vier verschiedene Schriftgrößen auf. Das Genre „Poème“ wird hervorgehoben, um das Gedicht in die zeitgenössische Tradition der Prosagedichte Ende des 19. Jahrhunderts einzuordnen.⁷⁰

Das Gedicht beginnt mit **UN COUP DE DÉS** mittig in der oberen Hälfte der Seite in Schriftgröße 22 pt Großbuchstaben und läuft auf der nächsten recto-Seite weiter. „Le poème s'imprime, en ce moment, tel que je l'ai conçu ; quant à la pagination, où est tout l'effet. Tel mot, en gros caractères, à lui seule, domine tout une page de blanc et je crois être sûr de l'effet.“ (OC I, S. 816) Alle darauffolgenden Seiten werden als Doppelseiten von der verso-Seite links oben bis zur nächsten recto-Seite rechts unten gelesen. Der Titel oder zentrale Satz des Gedichtes ist wie andere zusammengehörige Elemente in derselben Schriftgröße gehalten. Die Zeilen des Gedichtes sind von so viel weißer Seite umgeben, dass sich ein Schriftbild ergibt, das visuell eher an jene eines Plakates erinnert, als an eine Buchseite.⁷¹ Jedes neu auftauchende Schriftbild wiederholt sich und lässt dadurch die Teile eines zusammen-

and therefore that the printer had to use 24 pages or six signatures in order to accommodate the 21-page text. Hence, the importance of understanding certain technical details of the printing process is fundamental to reading *Un Coup de Dés*. Most of Ronat's descriptions of the text are subsequently erroneous because she insists on basing her argument on 24 pages and the number 12. However, she does accurately reproduce the page size and in general her placement of the words on each page is correct, as well as her reproduction of the Didot type style.“ Fußnote 8, ebd. S. 181.

⁶⁸ Vgl. Bowie 1978, S. 118.

⁶⁹ Meine Reproduktion der Textstellen des *Coup de Dés* sind aus technischen Gründen immer nur eine visuelle Annäherung um den Eindruck zu vermitteln. Microsoft Word bietet die Type Didot nicht an und die digitale Darstellung von Zeichenabstand, Zeilenabstand oder Schriftgröße unterscheidet sich sehr vom Buchdruck.

⁷⁰ Dazu vgl. Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959.

⁷¹ La Charité 1987, S. 87.

gehörigen Gedankens wiedererkennen. Dieses typographische Gerüst leitet die Augen des/der Lesers/in über die Seiten, da Fragmente von derselben Typographie sinnhaft zusammengelesen werden können. 1. Doppelseite: UN COUP DE DÉS, 2. Doppelseite: JAMAIS, 5. Doppelseite: N'ABOLIRA, 9. Doppelseite: LE HASARD. Es können auf den einzelnen Seiten auch interne Zusammenhänge konstruiert werden, die sich von dieser Regel lösen, wie auf den Doppelseiten 8 und 9: *SI / C'ÉTAIT / LE NOMBRE / CE SERAIT / LE HASARD*.⁷² Typographie und mise-en-page etablieren so zusammen Wahrnehmungshierarchien im choreographierten Text. „Die Lektüre auf diese Weise durch die Verteilung des Texts physisch und geistig anspruchsvoll – sie wird in die Länge gezogen, in der Schwebelage gehalten. Der Leser muss sich atemlos und begeistert angeborenen Kräften der Vorahnung, aber auch der visuellen Erinnerung überlassen, um das ‚verborgene Leitmotiv‘ erkennen zu können.“⁷³ Die Kombinationsmöglichkeiten der Einzelteile durch den/die Leser/in sind unzählig, willkürlich und zufällig. „Der Zufall bleibt [...] in der Offenheit von Sinnmöglichkeiten bestehen, die *Un coup de dés* anbietet und damit den Zufall als schöpferisches Potential geltend machen.“⁷⁴ Mallarmé selbst sprach schon im Text *Le Livre, instrument spirituel* (datiert 1985) davon, durch die Disposition des Textes den Leser begeistern zu wollen: „Weshalb – soll ein beachtenswerter Wurf von Größe, Denken oder Erregung, fortlaufender Satz in Blockschrift-Typen, eine Zeile pro Seite in gestufter Anordnung den Leser nicht, für die Dauer eines Buches, in Atem halten, an seine Fähigkeit, sich zu begeistern, appellierend: ringsherum erklärende oder abgeleitete Grüppchen, zweitrangig ihrer Gewichtigkeit nach – eine Aussaat von Schnörkeln. (SD, S. 303)“⁷⁵ In den Grundzügen enthält diese Aussage schon das Konzept des *Coup de Dés*.

Der Titel ist in vier Teilstücken über die Buchseiten verteilt und von mehreren Einschüben umgeben und getrennt, sodass der Leser, um ihn wieder zusammzusetzen, entweder die Teile im Gedächtnis behält oder die Einschübe überspringt: „[...] readers can either store the individual fragments of this phrase in their memory and reconnect them as they encounter each fragment – or they can compress time and space by immediately paging through the text and thereby skipping over the intermediate proportions of text that flow between the key phrases. By turning the pages of the poem’s text, the reader not only calls on the faculty of memory but also engages physically with the text.“⁷⁶

⁷² Vgl. Bowie 1978, S. 140.

⁷³ Arnar 2008, S. 20. Mit ‚verborgenes Leitmotiv‘ zitiert Arnar Mallarmés Vorwort (SD, S. 223)

⁷⁴ Metz 2007, S. 119.

⁷⁵ Vgl. OC I, S. 1317 – 1318.

⁷⁶ Arnar 2006, S. 316, auf das Engagement des Lesers wird im Kapitel 2.8 näher eingegangen.

Eine auf gewisse Weise elyptische Struktur ergibt sich durch die Einschübe. Sie sind ohne jegliche Interpunktion anhand der typographischen Unterschiede als Einschübe erkennbar.

Das Gedicht hat elf verschiedene Schrifttypen:

1. **UN COUP DE DÉS / JAMAIS / N'ABOLIRA / LE HASARD**: 22 pt, fett, normale SL, Großbuchstaben.⁷⁷ (DS 1, DS 2, DS 5, DS 9)
2. *C'ÉTAIT / CE SERAIT / LE NOMBRE*: 12 pt, fett, normale SS, kursiv, Großbuchstaben. (DS 8, DS 9)
3. **SOIT / LE MAÎTRE / RIEN / N'AURA LIEU / QUE LE LIEU [...]**: 10 pt, normale SS, normale SL, Großbuchstaben. (DS 3, DS 4, DS 10, DS 11)
4. *COMME SI / COMME SI*: 10 pt, normal SS, kursiv, Großbuchstaben. (DS 6)
5. **QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCOSTANCE / ÉTERNELLE [...]**: 9 pt, normale SS, normale SL, Großbuchstaben. (DS 2)
6. que [...] blanchi / étale/ furieux [...] (50 % des Textes): 8 pt, normale SS, normale SL, Kleinbuchstaben. (DS 3, DS 4, DS 5, DS 10, DS 11)
7. **Abîme / Nombre / Esprit / Fiançailles / Septentrion / Nord / Toute Pensée / Coup / Dés** (Worte, die nach französischer Grammatik eigentlich in Kleinbuchstaben gehalten werden) und **EXISTÂT-IL [...]**: 8 pt, normale SS, normale SL, große Anfangsbuchstaben und Großbuchstaben. (DS 3, DS 4, DS 5, DS 11, DS 9)
8. *insinuation / simple* (28 % des Textes): 8 pt, normale SS, kursiv, Kleinbuchstaben. (DS 6, DS 7, DS 8)
9. **Une / La / SI / Choit**: 8 pt, normale SS, kursiv, Großbuchstaben oder große Anfangsbuchstaben. (DS 6, DS 8, DS 9)
10. *issue stellaire [...]*: 3 pt, normale SS, kursiv, Kleinbuchstaben. (DS 9)
11. **Autrement qu'hallucination éparsé d'agonie [...]**: 3 pt, normale SS, normale SL, Kleinbuchstaben.⁷⁸ (DS 9)

In vielen Aspekten werden von Mallarmé selbst die wichtigsten Parameter in seinem Vorwort beschrieben. Es muss dabei aber beachtet werden, dass das Vorwort für die Leser der

⁷⁷ SL = Schriftlage, SS = Schriftstärke

⁷⁸ Vgl. La Charité 1987, S. 90.

Zeitschrift *Cosmopolis* gedacht war und in vielerlei Hinsicht darauf abzielt, den Effekt des Gedichtes zu schwächen, es weniger fremd erscheinen zu lassen. Um es dem Leser näher zu bringen, vergleicht er es mit gewohnten Kunstformen wie der Musik und beschreibt es als Partitur: „Darauf hinzuweisen ist noch, daß aus diesem extremen Denkprozeß mit Straffungen, Erweiterungen, Unterbrechungen, oder sogar durch das Schriftbild, sich für den, der laut lesen will, eine Partitur ergibt.“ (SD, S. 223). Das Gedicht ist jedoch durch seine Vielschichtigkeit besser für kontemplative Praxen geeignet als zum Lautlesen. „Linguistically, the text cannot be read aloud, for the spaces halt the reading process, parallel the process in the creation of multiple grids simultaneously, and negate resonance in an erratic movement from register to register.“⁷⁹ Durch die Zwischenräume wird der/die Leser/in eben nicht angehalten, einen Lesefluss zu entwickeln sondern ständig zu stolpern und gefundene Muster bei erneutem Lesen wieder aufzubrechen. „Space is a constant frame-breaking structure, which prevents the building of a new frame because it is unalterable and defies reader deduction.“⁸⁰ Mallarmé vergleicht *Un coup de Dés* auch mit bereits bekannten Lyrikformen wie dem Freien Vers oder dem Prosagedicht und beteuert, es sei „nichts Neues, außer eine Verteilung des Textes“ (SD, S. 223) und dass „der Versuch [...] an den unserer Zeit eigenen [...] Bestrebungen teilnimmt, dem freien Vers und dem Prosagedicht.“ (SD, S. 225) Trotz dem erklärenden, abschwächenden Ton gibt das Vorwort zwei für das Gedicht wichtige Parameter bereits an: das Weiß der Seite, das „tatsächlich von Bedeutung“ (SD, S. 223) ist: „Das Papier drängt sich immer dann auf, wenn ein Bild sich von selbst verliert oder zurücktritt, anderen das Kommen überlassend und, da es sich nicht wie sonst um regelmäßig klingende Passagen oder Verse handelt, [...] fällt der Text an immer anderer Stelle, [...] dem verborgenen Leitmotiv näher oder ferner, wieder ins Auge“ (SD, S. 223). Und „ein simultanes Bild der Buchseite“ (SD, S. 223) mit einem Leitmotiv und Einschüben, die durch die Typographie und Topographie vom/von der Leser/in-Betrachter/in ‚gelesen‘ werden kann.

Die Schreibweise beschleunigt oder verlangsamt akzentuierend den Fortgang. Der Raum zwischen den Wörtern und Satzteilen lässt das Auge springen, innehalten oder zieht es weiter, die Leerstellen sind ausschlaggebend für die sich ergebende Bedeutungen und multipliziert die Möglichkeit der bedeutungstiftenden Kombinationen auf einer Doppelseite, sodass Auge und Intellekt parallel das Text-Bild erfassen.⁸¹ Auf der 9. Doppelseite sticht zuerst **LE HASARD** hervor und wird in den Titelsatz, der über den letzten Seiten verteilt auftaucht, in Zusammenhang gebracht. *C'ÉTAIT* auf der verso-Seite und *LE NOMBRE* auf

⁷⁹ Ebd., S. 101.

⁸⁰ Ebd., S. 104.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 37.

der recto-Seite stehen in der ersten Zeile der Doppelseite. Die beiden Worte haben dieselbe Schriftgröße und sind beide in kursiven Großbuchstaben geschrieben, wie der Großteil der Doppelseite, mit Ausnahme von einem repetitiven Einschub, der als nächstes auffällt: EXISTÂT-IL / COMMENCÂT-IL ET CESSÂT-IL / SE CHIFFRÂT-IL / ILLUMINÂT-IL. Die Aufzählung steht direkt unter *LE NOMBRE* und scheint sich darauf zu beziehen, ist jedoch kleiner und in normaler Schriftstellung (nicht kursiv). Diese Zeilen auf der recto-Seite sind deshalb als Einschub erkennbar, weil auf der verso-Seite der untere Teil der Doppelseite wieder in Kursivschreibung und Großbuchstaben weiter läuft. Die Struktur des Gedichtes ist eine parenthetische und, wie bereits besprochen, eine zyklische. In Einschübe werden wieder Einschübe eingefügt, die, ob des Fehlens jeglicher Interpunktion, nicht mehr mit Klammern oder Gedankenstrichen gekennzeichnet sind, jedoch durchaus noch als Einschübe erkennbar bleiben. Das *CE SERAIT* verbindet sich typographisch mit *C'ÉTAIT LE NOMBRE*. Außerdem verbindet es die Doppelseite 9 mit der Doppelseite 8 auf der schon *SI* in derselben Schrift auf der verso-Seite fast mittig oben platziert ist. Ebenso ist der untere Teil der recto-Seite in Kursivschrift in Größe 8 eine Weiterführung des Textes, der auf der Doppelseite 8 steht (mit Ausnahme von *SI* ist es die einzige typographische Form auf Doppelseite 8). Es beendet den Abschnitt oder Einschub der drei Seiten ungefähr in der Mitte des Gedichts, auf denen der Großteil des Textes durchgehend in kursiv, Schriftgröße 8 gesetzt ist. Die Größe 8 wird auf der nächsten Doppelseite (10) in normaler Schriftlage weitergeführt. Die noch kleineren Einschübe von 3 pt der Doppelseite 9 sind zu beiden Seiten in Schriftgröße 3 gegeben, links kursiv, rechts normal. Jede Seite verbindet sich durch Elemente mit der vorausgehenden und nachfolgenden. Der/Die Leser/in setzt Schritt für Schritt ein Puzzle zusammen, das er/sie fast gleichzeitig visuell und kognitiv wahrzunehmen gezwungen ist. Um die Strukturen zu erkennen, helfen ihm/ihr vor allem die visuellen Aspekte und die Leerstellen im Gedicht.

“On the one hand, space confers different values on the language and its arrangement. It fixes words in fragments and in clusters. On the other hand, it sets those same fragments and clusters in flux by eliminating all familiar principles and stratifications. The use of space to replace punctuation not only frees the text from form and sound (intonation), but also imbues the work with an unfinished quality.”⁸² Der gesamte Text des *Coup de Dés* steht ohne Interpunktion auf den Doppelseiten des Buches. Mallarmés erstes Gedicht ohne Interpunktion ist von 1886: *M'introduire dans ton histoire* (OC I, S. 43; Notes et variantes, OC I, S. 1204). Als er es seinem Freund Gustav Kahn schickte, fügte er im Brief hinzu, dass der Verzicht auf Satzzeichen Absicht („à dessein“) sei: „[...] vous remarquez l'absence de toute ponctuation,

⁸² Ebd., S. 145.

c'est à dessein.“ (OC I, S. 791) Mallarmés Version in der Zeitschrift *Cosmopolis* enthält noch zwei Klammern (Abb. 1, Abb. 2).⁸³ Eine, die das Fragment unterhalb von SI einklammert, die andere, die das Fragment unterhalb von LE HASARD einklammert und sich in der Zeitschriftenversion auch noch über die nächste Doppelseite zog. Dies löst Mallarmé in der späteren Version durch eine Umverteilung des Textes und mehr leeren Raum. Dieser, in der zweiten Version noch erweiterte leere Raum, macht den außergewöhnlichen Charakter des Buches aus. Normalerweise folgt der Druckprozess ganz eigenen Gesetzen, wie beispielsweise die Einheitlichkeit der Schrifttype und die bestmöglich Nutzung des Raums, um den teuren Druckraum der Seite nicht zu verschwenden.⁸⁴ Darüber wusste Mallarmé genauer Bescheid, als die meisten seiner Schriftstellerkollegen, da er sich intensiv mit Druckprozessen auseinandersetzte.⁸⁵ Er handelt jedoch bewusst gegen die Normen. Er ignoriert die Regeln des Druckwesens, Pragmatik des Druckraums (größte Quantität an Druck auf kleinstem Raum) und macht ihn zu einem literarischen oder ästhetischen Raum. Mallarmé ignorierte in diesem Gedicht zuerst die Regeln der geschriebenen Sprache (Interpunktion), dann die Konventionen zwischen Leser/in und Text (Inhaltstransfer) und schließlich die Gesetze des Druckwesens.

2.5. Mallarmés Typographie-Entscheidungen

Im Vergleich zwischen den kleinen abgedruckten Versionen in den *Œuvres Complètes* (auf knappem Platz und mit Seitennummerierung) von 1945/1998 und den Versionen im vorgesehenen Folioformat⁸⁶ von Gallimard 1914 und Ronat (ungebunden) 1980, lässt sich leicht beobachten, dass Entscheidungen die Typographie betreffend wichtiger werden, je mehr weißer Raum die Worte umgibt.⁸⁷ Was Wilems über Ruschas Wörter schreibt, trifft teils auch auf die isolierten Worte⁸⁸ Mallarmés zu: „Stripped of its meaning the word becomes a typographical shell that has been driven from its linguistic context into a silent landscape.“⁸⁹ „Das ‚Weiß‘ ist [...] eine umgebende Stille“ (SD, S.223), in dessen Leere die Wörter wie

⁸³ Für eine genauere Besprechung der Bedeutung dieser Parenthesen und der parenthetischen Struktur siehe: Lübecker 2003, S. 33 – 37.

⁸⁴ Vgl. La Charité 1987, S. 83 – 83.

⁸⁵ Arnar 2007, S. 741 – 755.

⁸⁶ Ein Format das sich aus dem ein Mal gefalteten Papierbogen ergibt und fast so groß ist wie ein A3 (29 x 40 cm), Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Foliant> (07.09.2011). Die karierten Seiten des Manuskripts der Endversion, die für Vollard hätte entstehen sollen, haben eine Größe von 25 x 33 cm, die Andrucke von Firmin-Didot 29 x 38 cm (Doppelseite 58 x 38 cm), OC I, S. 1321 und 1323.

⁸⁷ Vgl. La Charité 1987, S. 93.

⁸⁸ Zu den isolierten Worten bei Mallarmé siehe Bertrand Marchals Einleitung: OC I, 1998, S. XVII.

⁸⁹ Wilmes 2009, S. 47.

Objekte auf der Seite arrangiert werden. Im nächsten Kapitel wird besprochen, was durch die Typographie und das Freistellen phonetischer Ebene passiert. Hier sollen Mallarmés typographische Entscheidungen kurz skizziert werden.

Da allein das Layout und der dadurch ungewohnte Anblick der Seite, den Leser ausreichend verstört, entschied sich Mallarmé vielleicht der Leserlichkeit halber für die klare Didot Schrifttype, die von der Druckerei Firmin Didot entworfen wurde. „Gerade die Firmin-Didot, geschnitten um 1800 vom gleichnamigen Schriftenkünstler, zeigt [...] von allen klassizistischen Antiquaformen den extrem feinsten Haarstrich, erhält dadurch ihre betont strenge Ausstrahlung und ist wegen dieses Merkmals in den Brotchriftgraden im Offsetdruck heute kaum mehr zu verdrucken, da sie ein kaltes, hartes und schlecht lesbares dünnes Druckbild hinterlässt. [...] Im Buchdruck hingegen konnte durch einen sauberen, kraftvollen Ausdruck des Druckzylinders auf die Druckform die magere Erscheinung der Haarlinie [...] durch das auf dem Papier abgebildete ‚Relief‘ optisch ausgeglichen, die Schrift konnte so störungsfrei gelesen werden.“⁹⁰ Die Schrifttype war bewusst künstlich. Sie wird als eine der ersten ‚modernen‘ Schriften angesehen, da sie sehr geometrisch ist und sich von den handgeschriebenen Vorlagen entfernt. Sie orientierte sich mehr an antiken römischen Inschriften mit einem großen Kontrast zwischen sehr dünnen und sehr dicken Strichen und harten Serifen. Wegen dieser Härte und Klarheit wurde die Schrift in Frankreich vor allem in der Bürokratie und Administration für offizielle Dokumente benutzt.⁹¹ Arnar argumentiert für Mallarmé, dass nicht nur der autoritäre Charakter der Schrift ausschlaggebend für seine Wahl war. Die Schrift fordert eine große Aufmerksamkeit vom/von der Leser/in. „As early as 1800, observers discovered that it was not a typeface entirely suitable for the reading of lengthy texts. [...] The formal rigor of Didot letterform therefore lent itself to the highly conscious form of reading that Mallarmé sought in *Un coup de dés*.“⁹² Bonnoit wählte für die Gallimard Version von 1914 die Elzevirtype, da diese (und die Garamond) eine gängige Schrift für Lyrik im 19. Jahrhundert war. Sie ist kleiner und die Serifen sind etwas verspielter, da sie schräg vom Strich ablaufen. Die *Œuvres Complètes* von 1945 und 1998 verwenden eine Schrift namens Bodoni, ein stilistisches Mittelding zwischen der harten Didot und der verspielteren Garamond. Diese Wahl war womöglich eine Lösung, für eine bessere Lesbarkeit auf dem gedrängten Raum der kleinen Seiten der Ausgabe.

⁹⁰ Berger/Detjen 1995, S. 81.

⁹¹ „The type style, then, is standard in 1898 for the publication of official documents.“ La Charité 1987, S. 96. Vgl. auch Arnar 2010, S. 231 – 233. Auch: „Even before publishing *Un coup de dés*, Mallarmé discussed Didot with Edmond Deman, stating that for a lack of a perfect letter-form, the Didot ‘remains what is best.’“ Fußnote 147, S. 347.

⁹² Arnar 2011, S. 233.

Mallarmé widmete der Typographie so viel Aufmerksamkeit wie der Mise-en-page. Er verwendete bei dem Manuskript für größere Genauigkeit kariertes Papier. Sein Wissen im Druckwesen machte ihn zu einem peinlich genauen Lektor, auch was die Sauberkeit des Drucks anging. In den Lahure-Andrucken lässt sich beobachten, zu welchen unauffälligen Details Mallarmé Kritik anbringt. Er achtet besonders genau auf die Ausrichtung jener Zeilen, die auf einer verso-Seite beginnen und auf einer recto-Seite fortlaufen. Ihm war bewusst, dass der gewählte Schriftsatz im Druck durch die dünnen Haarstriche sehr heikel war. Deshalb achtete er bei den Andrucken auch auf die Sauberkeit des Drucks bei den einzelnen Buchstaben. Als besonders problematisch fiel ihm das ‚f‘ auf. Auf fast jeder Seite unterstrich er den fahlen Druck des Buchstabens, dessen Fuß und Kopf nicht voll gedruckt sind, da wahrscheinlich im Drucksatz der Buchstabe schon etwas abgenutzt war.⁹³ Bei den Fettschreibungen kritisiert er zweimal, dass sie stärker sein müssen,⁹⁴ er geht also Buchstabe für Buchstabe mit dem Auge eines erfahrenen Druckermeisters durch und kommentiert mit scharfem Ton, wenn er einen Fehler im vorherigen Andruck schon einmal ausgebessert hatte.⁹⁵ Mallarmés akribische Korrekturen, was Layout und Topographie angeht, zeugen von einer bewussten Handhabung des Buches insgesamt als Objekt bei dem der Buchstabe, das Wort, der Platz des Wortes auf der Seite und die Seite im Buch dieselbe Gewichtung haben. Er bezieht alles in seine Überlegungen mit ein. Mallarmé war sich ob des Gesamtbildes der Doppelseite, des trennenden Charakters des Falz bewusst und gab genaue Anweisungen zu ihrer Handhabung und Einbeziehung. Sie sollte bei den letzten Korrekturen 8 cm betragen, vier auf jeder Seite des Falz: „Cette marge centrale devait être, dans l’édition définitive, de 8 (2 x 4) cm. Sur les épreuves de la Bibliothèque national (Berès A), on lit en effet, p. 21 : « Veiller à ce que cette marge n’ait pas plus de quatre centimètre juste comme partout », et p. 23 : « Veiller à ce que cette marge ait quatre centimètres juste comme partout ».“ (OC I, S. 1321) Selbst wenn die Zeilen über den Falz hinweg laufen, hatte Mallarmé diese natürliche Zäsur beim Layout berücksichtigt.⁹⁶

⁹³ La Charité 1987, S. 45.

⁹⁴ „[...] he made several specific comments regarding the exact weight and placement of certain words, including *SI*, which he asked to be made larger and bolder.“ Arnar 2011, S. 218.

⁹⁵ La Charité 1987, S. 45/46.

⁹⁶ Vgl. auch Bowie 1978, Fußnote 7, S. 177.

2.6. Mallarmés Raum

„Das Alphabet ist das Echo des Raums.“⁹⁷

Khlebnikov

Raum ist die Struktur, die es erlaubt, den Leser als Bedeutungskonstrukteur zu aktivieren: „Space is the procedure and the fundamental structure, which initiates and maintains reader inquiry into the text.“⁹⁸ Raum, Schrift und die weiße Seite sind die Hauptkomponenten des Gedichts.⁹⁹ „Raum“ ist der ausschlaggebende Unterschied zwischen anderen Gedichten und *Un coup de Dés*. Das Weiß als Raum zwischen den Worten, gibt dem Auge die Möglichkeit, Textstellen auszuwählen; kleiner Raum wird schneller übersprungen als viel Raum, der zu Pausen zwingt. Die Schriftsetzung und der Raum einer Seite bedingen sich gegenseitig. Die „Verteilung des Textes“ (SD, S. 223), „l’espacement de la lecture“ (OC, 391) lässt die neue Leseerfahrung erst entstehen. Die Anordnung der Schrift, lässt die sonst neutrale weiße Seite erst als Raum entstehen und in diesem Raum lernt der Leser das Lesen neu.¹⁰⁰

Die dritte Doppelseite beginnt mit:

SOIT

que

l’Abîme

blanchi

étale

furieux

(OC I, S. 370; Anhang, Doppelseite 4) Graham Robb beschreibt in seinem Buch *Unlocking Mallarmé* wie ‚blanchi‘ und ‚étale‘ als Vokabular dem Thema der Seefahrt zugeordnet werden können,¹⁰¹ auf der Metaebene jedoch auch Material und Medium

⁹⁷ Khlebnikov zitiert in: Jewgenij F. Kowtun, Zangezi. Die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler, Zürich 1993.

⁹⁸ La Charité 1987, S. 88.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 9.

¹⁰⁰ „Here is an exercise in reading which requires of us that we unlearn to read, a mode of discourse where the answers to questions are questions [...]“, Bowie 1978, S. 116. Vgl. Kapitel über Broodthaers in dieser Arbeit.

¹⁰¹ Auf den Inhalt des Gedichts, bei dem auch die Seefahrt, Schiffbruch und Sturm eine Rolle spielen, wird im nächsten Kapitel eingegangen.

beschreiben. Blanchi bedeutet nämlich „weiß gemacht“ und genau das ist es, was Mallarmé auf den Seiten des Gedichtes tut, er reduziert Text und macht die Seiten weiß. „The verb ‘blanchir’ can also refer to the practice of aerating text with white space. The second adjective, ‘étale’, describes, again, both the theme and the medium: motionless, neither rising nor falling, flat.“¹⁰²

In der Studie von Malcom Bowie prüft dieser die Lücken und Weiß-Räume des Textes auf ihre Funktion. Er unterscheidet Raum als Satzzeichen, Raum als rhythmusgebende Instanz und Raum als Intonationszeichen für Lesepausen. Hier folgt der Raum, der die Wörter trennt, den semantischen Trennungen, so als würden Beistriche durch Abstände ersetzt werden:¹⁰³

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

auf der letzten Doppelseite des Gedichts (OC I, S. 387; DS 12). In diesem Fall, ist Raum auch dazu da, die grammatikalische Ähnlichkeit und die daraus resultierende phonetische Ähnlichkeit (ein Reim) der Worte zu unterstreichen. Im Satzzusammenhang gibt ein Abstand entweder das Zeichen inne zu halten oder weiterzulesen: der Raum hat, wie die Worte, unterschiedliche Funktionen.¹⁰⁴ Nachdem der Leser selbst entscheidet, welchen Raum er als Pause nutzt, welchen er ignoriert und Sätze zusammenzieht, ergeben sich verschiedene Satzzusammenhänge und Fragmente können in verschiedenen Kombinationen gelesen werden. „Each fragment, isolated by space from its neighbors and its syntactic dependents, becomes available to us in new ways.“¹⁰⁵ Isolierte Fragmente erhalten, ebenso wie Sätze gleicher Typographie über die Seite(n) hinweg, als alleinstehende Aussagen Bedeutung.

Das Arrangieren, Gruppieren und Anordnen von Worten beschäftigte Mallarmé in vielen seiner Werke, nicht erst im *Coup de Dés*. „The word as it actually appears in the space of the page in its final form marks all of his writings. His demonstrated interest in theater and painting, as well as his studies of poster art and newspapers, testify to a lifelong preoccupation with space: arrangement, grouping, assembly; how to use space nearly obsesses him.“¹⁰⁶

Mallarmé machte den Schritt in den Raum mit der Schrift schon sehr viel früher, indem er als Schreibunterlage nicht die weiße Seite verwandt sondern verschiedene Objekte wie

¹⁰² Robb 1996, S. 204.

¹⁰³ Vgl. La Charité 1987, S. 145.

¹⁰⁴ Vgl. Bowie 1978, S. 120/121.

¹⁰⁵ Ebd., S. 123.

¹⁰⁶ La Charité 1987, S. 13/14.

Fächer und Ostereier.¹⁰⁷ Ein Fächer lässt sich flüssig auf und zu klappen und was auf seiner Oberfläche abgebildet ist, erscheint und verschwindet wieder. Manchmal ist es nur erkennbar, wenn der Fächer voll aufgefaltet ist, manchmal ergeben sich verschiedene Figuren, oder Verskonstellationen, neue Sinnzusammenhänge oder Wortspiele, je nach aufgeklapptem Radius. Mallarmés Gedichte auf Fächern sind als Vierzeiler so auf dem Fächer verteilt, dass Textstellen erscheinen und verschwinden, wenn der Fächer auf und zu geklappt wird und verschiedene Kombinationen untereinander zulassen, je nachdem welche Partie des Fächers gerade in sich geklappt ist. Die Zeile „Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots..“ (Verloren, ohne Mast, ohne Mast und ohne grüne Inseln)¹⁰⁸ des Gedichtes *Brise Marine* (OC I, 15) lässt sich so zusammenfalten dass die Worte „mâts“ und „îlots“ zu „matelots“ (Matrosen) werden.¹⁰⁹ Die Fächergedichte sind erste Beispiele für einen elastischen Text, mit dem der Leser selbst einen kreativen Umgang üben kann. Auch die goldenen Vierzeiler auf roten Ostereiern sind nummeriert und müssen vom Leser selbst wieder in die richtige Reihenfolge gebracht werden.¹¹⁰ Auf die Selbstständigkeit des Lesers bei Mallarmé wird im letzten Kapitel zu Mallarmé noch genauer eingegangen.

2.7. Der Inhalt

„Dieses Gedicht ist der Unverständlichkeit nach keine Ausnahme. Ich habe mehrere Gedichte von Mallarmé gelesen. Sie alle sind ebenso unsinnig.“¹¹¹

Leo Tolstoi

Der Text des *Coup de Dés* ist nicht als zusammenhängender Text mit einer Aussage lesbar und hat keinen Erzählstrang, wie Mallarmé dem Leser von *Cosmopolis* bereits im Vorwort erklärt: „On évite le récit“ (OC I, S. 391), „Erzählung wird vermieden“ (SD, S. 223). Das Vokabular lässt sich in zwei Themenbereiche gliedern, einerseits um das Thema des Untergangs und Schiffbruchs, der Seefahrt und des Sturms, andererseits um ein

¹⁰⁷ La Charité 1987, S. 16/17.

¹⁰⁸ Meine Übersetzung. Die zweisprachige Ausgabe im dtv-Verlag „Sämtliche Dichtungen“ übersetzt von Carl Fischer 1992 liest sich: „ein Wrack, kein Mast, kein Mast, der grüne Inseln sieht...“ (S. 35). Gerhard Goebel, Stéphane Mallarmé, Werke I. Gedichte, Gerlingen 1993 übersetzt: „Verloren, mastlos, mastlos, fruchtbar kein Atoll...“ S. 67.

¹⁰⁹ Vgl. La Charité 1987, S. 17.

¹¹⁰ Vgl. ebd., Fußnote 6, S. 177.

¹¹¹ Leo Tolstoj zu Mallarmés Gedicht *La nuit accablante tu* in: Was ist Kunst, Sämtliche Werke, I. Serie, 10, übers. von Michael Feosanoff, Jena 1911, S. 128.

metaphysisches Thema, den kreativen Schaffensakt und die Rolle des Zufalls, vielleicht die *conditio humana* und das Scheitern allgemein, betreffend.¹¹² Worte können oft der Thematik der Seefahrt genauso zugeordnet werden, wie dem metaphysischen Sujet. Das Vokabular des *Coup de Dés* bezieht sich auf einer dritten Ebene auch auf die Realität von Raum, Papier, Seite und Buch¹¹³: „[...] the signifier is the signified.“¹¹⁴ Inhaltlich wird der *Coup de Dés* oft zusammen mit dem unvollendeten Drama *Igitur* und Sonetten wie *La nue accablante tu* gelesen. In der Einleitung zum dritten Akt von *Igitur* spricht Mallarmé davon, dass der Zufall seine immer seine eigene Idee verwirklicht, wenn er seine Finger im Spiel hat. Er löst Negation und Affirmation auf und beinhaltet das Absurde, gebietet ihm aber Einhalt, damit die Unendlichkeit sein kann: „Bref, dans un acte où le hazard est en jeu, c’est toujours le hazard qui accompli sa propre Idée en s’affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l’affirmation viennent échouer. Il contient l’Absurde – l’implique, mais à l’état latent et l’empêche d’exister : ce qui permet à l’Infini d’être.“ (OC I, S. 476).¹¹⁵ Der Titel der diesem Abschnitt vorangeht ist *Le Coup de dés*. Das Konzept der Unendlichkeit spiegelt sich in der zyklischen Struktur des *Coup de Dés* wieder, die ein Ende vermeidet.

In den Sonetten, vor allem in *A la nue accablante tu* kommt ein sehr ähnliches Vokabular vor, wie im *Coup de Dés*: naufrage, écume, suprême, abolir, furibond, perdition, abîme, blanc, sirène. Durch die Tradition von Malerei, Legenden und Literatur, ist der Schiffbruch ein etabliertes Emblem, ein Ready-Made-Symbol für menschliche und politische Krisen. Es lässt die zentrale Frage zu, ob man dem Unglück der menschlichen Existenz entkommen kann.¹¹⁶ Die Worte, die das Gedicht formen, sind selbst eine Form von Zufall, Untergang, Absurdität und stehen in ihrer Ambiguität für die Ungewissheit der menschlichen Existenz.

Die Ambiguität, die gewissen Worten innewohnt, wird durch mehrere Faktoren erzeugt. Erstens durch das Fehlen von Interpunktion, und zweitens durch die vielen Einschübe in Einschüben, die den Text vielschichtig machen, sodass oft kein oder mehrfacher Sinn vom Leser produziert werden kann. Ist ‚étale‘ das Adjektiv oder das Verb gemeint? Wird ‚vers‘ als Präposition oder als Nomen verwendet? Ähnliche Unentschiedenheiten und

¹¹² Vgl. Bowie 1978, S. 119.

¹¹³ Vgl. Robb 1996, S. 206. Auch *La Charité* sieht den Raum als Subjekt des Gedichts: „In its flux, space may be said to be in a state of becoming, so it is not a system and not just an object (something to be viewed), but also the actual subject of the text.“ *La Charité* 1987, S. 88.

¹¹⁴ *La Charité* 1987, S. 103.

¹¹⁵ „Kurz, bei einem Akt, bei dem der Zufall im Spiel ist, ist es stets der Zufall, der seine eigene Idee verwirklicht, indem er sich bejaht oder verneint. In ihm ist das Absurde – er bezieht es ein, wenn auch nur als Möglichkeit, und macht es zuschanden: das ermöglicht dem Unendlichen zu sein.“ KS, S. 199.

¹¹⁶ Vgl. Bowie 1978, S. 126.

Vielschichtigkeiten einzelner Worte werden auch im Kapitel über Ruschas Bilder behandelt werden müssen. Was Virginia A. La Charité sich über Mallarmés *Coup de Dés* äußernd, über die Auflösung der lexikalischen und semantischen Referenten sagt, trifft genauso auf die Wörter zu, die Ruscha in entfremdende Kontexte platziert. „The words are ambiguous in selection and in placement, which combine literal and figurative meanings without regard to context. The Syntactical problems, homophones, and homographs disrupt and destroy lexical and semantic references; they dissolve reader reality.“¹¹⁷ Die Worte sind uneindeutig in Funktion und Bedeutung und brechen mit lexikalischen und semantischen Referenzsystemen, sie zerstören die Gewohnheiten des Lesers und öffnen einen Raum für Neues. Das Gedicht bietet dem Leser neue Möglichkeiten des Lesens und lässt ihn nach doppelten Bedeutungen, lautsprachlichen Zusammenhängen und verborgenen Sprachspielen oder Lautmustern regelrecht Ausschau halten: „Although rhyme proper appears seldom in *Un Coup de dés* other phonetic correspondences are prominent enough to make the reader attentive to the sound texture of the work and to its several instances of subdued, long-range word-play: (*le voile* : (*la*) *voile*; (*le*) *vague* : (*la*) *vague*; *poing* : *point*; *nom* : *nom*; *temps* : *tant* : *tendant*.“¹¹⁸ Die französische Sprache ist für phonetische Sprachspiele besonders geeignet, da viele Konsonanten nicht gesprochen werden, und deshalb kurze Wörter, die verschieden geschrieben werden, oft den gleichen Klang haben, wie zum Beispiel: *aux* (die Präposition: an, nach, bis im Plural), *os* (die Knochen), *eau* (das Wasser), *haut* (hoch).¹¹⁹ Je weniger Sinn den Worten gegeben werden kann, weil sie in einem losen Zusammenhang im Gefüge stehen, desto wichtiger wird ihre phonetische Qualität: „The more difficulty we have in grasping the overall sense of a phrase the more readily will its corresponding sounds appear as an independent pattern [...]“¹²⁰ Ähnlich wie bei Edward Ruschas „I live over in Valley View“ (siehe Kapitel 4.4) verhält es sich mit

sur quelque surface vacante et supérieure
le heurte successif
sidéralement

(OC I, S. 387) Obwohl durch Zeilenumbrüche und Abstände getrennt, ziehen die aufeinanderfolgenden „su“- und „si“-Laute den Satz lautbildlich zusammen. Bowie weist

¹¹⁷ La Charité 1987, S. 146.

¹¹⁸ Bowie 1978, S. 131.

¹¹⁹ Auch La Charité verweist auf die doppelten Sinne der Wörter im *Coup de Dés*: *le vol* (Flug, Diebstahl), *la barre* (Riegel, Reling, Ruder), *la plume* (Vogelfeder, Füllfeder), *coque* (Muschel, Schale), vgl. S. 134.

¹²⁰ Bowie 1978, S. 135.

auch darauf hin, das sich Wörter, die er als Schlüsselwörter des Textes entziffert, in den auf sie folgenden Fragmenten lautlich wiederholen:

puérile: caressée et polie et rendue et lavée (p / ue / ée / r / i / l)

(OC I, S. 374) oder:

nul: humain n'aura eu lieu

(OC I, S. 385). Bowie führt auch Beispiele an, in denen sich die Lautmuster des vorherigen Fragments im darauffolgenden widerspiegeln. „The later part of a sentence appears not simply to continue and develop the earlier part, but to provide it with a static reflection of itself.“ Diese lautsprachlichen Verwandtschaften, bewegen den Leser dazu, Fragmente zusammenzufügen, die auf grammatikalischer und syntaktischer Ebene getrennt bleiben.¹²¹ Die Sinnzusammenhänge ergeben sich also auf drei verschiedenen Ebenen, durch die Typographie, durch die Lautbilder und durch den umgebenden Raum. “Meanings of words change by matter of their positioning in space on each page and within the text as a whole.”¹²²

2.8. Der Betrachter als bedeutungsgebende Instanz

Mallarmé öffnet einen Raum für den/die Leser/in-Betrachter/in, in dem er die bedeutungsgebende Instanz in den/die Leser/in versetzt. „Mallarmés gesamte Poetik besteht darin, den Autor zugunsten der Schrift zu unterdrücken (was bedeutet, wie wir noch sehen werden: den Leser an seine Stelle zu rücken).“¹²³ Er verleiht dem Leser eine große Autonomie in der Konstruktion des Textes. “A crucial step in the development of this typographic experiment was the careful study of commercial print media that, in Mallarmé’s view, successfully encouraged dynamic practices of reading.”¹²⁴ Es geht darum, den Leser aktiv in den Text einzubeziehen: “The construct of the Mallarmé text is an invitation to the reader to participate actively in the interpretation (reading-playing) of the written presentation. Reader reconstruction concerns him as much as poetic construction.”¹²⁵ Mallarmé stellte sich vor, dass durch das Leseverhalten und den demokratischen breiten Fluss an Information, der auch

¹²¹ Bowie 1978, S. 137/138.

¹²² La Charité 1987, S. 145. „Les mots ont plusieurs sens.“ OC, S. 852. „Die Wörter haben mehrere Bedeutungen.“ (Übers. d. Verf.in).

¹²³ Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis u. a., S. 185-197, Stuttgart 2000, S. 186.

¹²⁴ Arnar 2006, S. 312.

¹²⁵ La Charité 1987, S. 31.

für Bildung genutzt werden könnte, soziale Veränderungen möglich wären.¹²⁶ Den Anstoß zu diesen Bestrebungen der Autonomisierung des/der Lesers/in und die Anregungen zu Layout und Typographie, verleihen ihm seine Analysen zu Printmedien seiner Zeit, dem Plakat und der Tageszeitung, die sich damals zum ersten Massenmedium etablierte. Er schreibt darüber vor allem in *La Musique et les Lettres*, in *Le Livre, instrument spirituelle* und *Crise de vers*.¹²⁷ Von den Texten lässt sich schließen, dass Mallarmé die Tragweite des Mediums Zeitung, das sich an solcher Beliebtheit beim Publikum freute, erkannte. Ihm waren sowohl einhergehende Gefahren wie auch Möglichkeiten bewusst: „Wenn man die außerordentliche derzeitige Überproduktion bemißt [sic], in der die Presse klugerweise ihre Mittel zur Verfügung stellt, herrscht indessen der Eindruck von etwas sehr Entscheidendem, das im Gange ist: wie vor einem neuen Zeitabschnitt, ein Wettkampf, das moderne Volks-Poem [Poème populaire moderne] zu stiften. [...]“ (SD, S. 297) An anderer Stelle vergleicht Mallarmé die Kommunikationsart der Presse mit dem eines zweiten aufkommenden Mediums seiner Zeit, dem Plakat, „das lapidar sich in der Zeitung breit macht – oft brachte es mich zum Sinnen, wie vor einer neuen Sprach-Art und einer Ureigentümlichkeit der Presse.“¹²⁸

Zu Zeiten Mallarmés bestand die Zeitung (z. B. *Figaro*) aus einem Leitartikel, dem *premier-Paris* auf der ersten Seite, weiteren Nachrichten aus allen Sparten der Gesellschaft und Regionen (Frankreichs in diesem Fall) und dem Roman-Feuilleton am unteren Rand der zweiten Seite. Auf der dritten Seite unter *fait divers* fand man Vermischtes und gesellschaftlich mehr oder weniger relevante Informationen und Klatsch. Auf der vierten und letzten Seite waren bunt durcheinander gemischte Werbeanzeigen, die damals schon den Großteil der Zeitungskosten finanzierten. Der Roman-Feuilleton war eine Erzählung von der in jeder Ausgabe ein neues Kapitel publiziert wurde und der, durch Abbruch in spannenden Momenten, die Neugier des Lesers gewann, wie das heute bei Fernsehserien üblich ist. Kulturelle und aktuelle Nachrichten und Berichte über das gesellschaftliche Leben standen unter der Rubrik der *faits divers* dicht nebeneinander. Die *faits divers* berichteten über Gewaltverbrechen, Katastrophen, Unfälle und Selbstmorde und erfreuten sich einer großen Popularität bei der Leserschaft: „[...] these bizarre stories often took on a life of their own generating gossip and spontaneous creation of independent legends and myths.“¹²⁹ Auch der *Roman-Feuilleton* hatte ähnliche Auswirkungen. Durch den plötzlichen Bruch in der

¹²⁶ Vgl. Arnar 2006, S. 304.

¹²⁷ OC, S. 62 – 77, 224 – 228, 204 – 213; dt. in: KS, S. 75 - 127; SD, S. 299 - 304, 277 – 288.

¹²⁸ KS, S. 121.

¹²⁹ Arnar 2006, S. 311. A propos der *Faits divers* siehe: Michelle Perrot, *Fait Divers et histoire au XIXè siècle*, in : *Annales : économies, sociétés, civilisations*, 38, 1983, S. 913.

Erzählung weckte er die Fantasie des/der Lesers/in und beteiligte ihn/sie an einem kreativen Prozess. „[...] it solicited speculation as each segment ended abruptly, thereby triggering anticipation in the reader.“¹³⁰

Um mehr Platz für verschiedenartige Information zu bieten und ein noch größeres Publikum anzusprechen, wurden 1895 die Spalten des *Figaro* von fünf auf sechs erweitert.¹³¹ „Die vielfältigen Ablenkungen fordern neue Lesegehnheiten, die Anpassungsfähigkeit, Sehschärfe und physische Ausdauer abverlangen. [...] Lesen ist nun keine Sache der Routine oder einer festgelegten Abfolge mehr.“¹³² Mallarmé beschreibt das Zeitungslesen in einer schnellen Aufzählung, er vergleicht die Artikel mit elektrischen Signalen und die Annoncen mit Marktgeschrei: Folgen Sie – der Dachfirst oder Leitartikel, Bodenfreiheit, über ragende, reicht durch tausend Hindernisse hindurch, ans Desinteresse, fernhin, hindert die vorab folgende Artikelserie [...] wie mit elektrischem Signallicht sie zurückstauend, den Annoncenteil, auf der vierten Seite, zwischen der Inkohärenz unartikulierter Schreie.“ (SD, S. 301) Der Leser hatte beim Lesen der Zeitung eine gewisse Entscheidungsmacht was die Auswahl und Reihenfolge der Lektüre anging.¹³³ Tageszeitungen waren immer schon vielfältig in ihrer Berichterstattung, um an ein möglichst breites Publikum zu appellieren. Daraus ergab sich eine Reihe von sehr unterschiedlichen Informationen dicht nebeneinander. Dies lud den Leser dazu ein, auf kreative Weise Artikel zu wählen und Information zu kombinieren.¹³⁴ Die Art der Information kann typographisch erkannt werden, da die Überschriften zu verschiedenen Sparten in verschiedenen Schriftarten wiedergegeben werden. Sie sind Ablenkung und Orientierungshilfe gleichzeitig. „The multiple distractions require new habits of reading that require flexibility, visual acuity, and physical endurance.“¹³⁵ Die Auswahl des Lesers beim Blättern und Überfliegen wird von Arnar als Freiheit hervorgehoben; sie ist „not a simple matter of bricolage but of mobility and freedom.“¹³⁶ In Mallarmés *Un coup de Dés* imitieren verschiedene Passagen durch ihre Freistellung den schnellen Rhythmus der Zeitungsseite. „Like newspaper headlines, these floating disembodied parts of speed attract the reader’s attention with their visual and rhetorical urgency.“¹³⁷ Die Zusammenfügung der Teile liegt beim Leser selbst. Diese Autonomie des

¹³⁰ Arnar 2006, S. 311.

¹³¹ Ebd., S. 309. Für Analysen der Zeitung als auf Konsum ausgerichtetes Medium siehe Richard Terdiman, *Discourse/Counter Discourse*, Ithaca 1985, S. 122.

¹³² Arnar 2008, S. 15.

¹³³ Vgl. Arnar 2008, S. 16.

¹³⁴ „[...] invited the reader to partake in a creative form of combinatorics.“ Arnar 2006, S. 317.

¹³⁵ Arnar 2006, S. 307.

¹³⁶ Arnar 2010, S. 235.

¹³⁷ Arnar 2006, S. 315.

Lesers, die auch mit seinem kreativen Engagement, seine Involvierung mit dem Text einhergeht, war ein wichtiges Faktum für Mallarmé. In seiner Arbeit für die Zeitung *La Dernière Mode*, ermuntert er den/die Leser/in bei mehreren Gelegenheiten, aktiv ihre/seine Kreativität zu entfalten und ähnlich wie bei der Auswahl des Lesestoffs auch bei der Auswahl der Konsumprodukte autonome Entscheidungen zu treffen.¹³⁸ „[...] consumption itself is heralded in *La Dernière Mode* as inherently democratic because it provides creative choices for individuals.“¹³⁹

Das ungebundene Format der Zeitung ist ein weiterer Aspekt der für Mallarmé als Inspirationsquelle gilt. Durch die großen losen Blätter der Zeitung, ist der/die Leser/in sichtlich physisch mit der Zeitung beschäftigt, es ist ein “[...] different kind of engagement than a smaller hand-held text.”¹⁴⁰ Aus diesem Grund entschied sich Mallarmé für das überdurchschnittlich große Folio-Format in der überarbeiteten Version seines Gedichts. Die über die Seiten verteilten Sätze des *Coup de Dés* haben einen ähnlichen Effekt eines physischen Engagements mit dem Text: „By turning the pages of the poem’s text, the reader not only calls on the faculty of memory but also engages physically with the text.“¹⁴¹

Mallarmé war „sensible aux effets de spectacle que l’affiche et la typographie de son temps venaient d’inscrire dans l’espace textuel.“¹⁴² In der Plakatkunst fand er Ansätze für seine Gedanken zur Typographie und der Aufmerksamkeit des Lesers. „By manipulating the visual characteristics of typeface, Mallarmé suggests that one could encourage a range of responses from the reader.“¹⁴³ La Charité zieht eine Parallele zwischen Mallarmés *Un coup de Dés* und der Plakatkunst. „To the plastician’s eye, the general layout of *Un Coup de dés* greatly resembles poster art: a certain regularity in the positioning of the various elements, the lack of a defined center, typographic gradations and variations, a sense of order but a lack of emotional commitment, a shifted optic, value given to intervals, and a sense of a unified continuous flow as opposed to formal demarcations.“¹⁴⁴

¹³⁸ Beispielsweise ermuntert er die Leserinnen in der zweiten Dezemberausgabe unter dem Pseudonym einer Elsässerin, die Weihnachtsbäume selbst zu dekorieren, anstatt die fertig dekorierten in den Grands Magasins zu kaufen. Er appelliert an die Fantasie und Kreativität der Leserinnen: „La fantasie commence à compter d’ici: triomphez, imaginations maternelles!“ (OC, S. 647) „Von hier an zählt die Kreativität: triumphiere, mütterliche Fantasie. (Übers. d. Verf.in)

¹³⁹ Arnar 2010, S. 230.

¹⁴⁰ Arnar 2006, S. 317.

¹⁴¹ Ebd., S. 316, Hervorhebung im Original.

¹⁴² Christin 2000, S. 151, Mallarmé hatte „Feingefühl für die Auswirkungen des Spektakels auf den geschriebenen Raum, die vom Plakat und der Typographie entnommen wurde.“ (Übers. d. Verf.in)

¹⁴³ Arnar 2006, S. 313.

¹⁴⁴ La Charité 1987, S. 87.

Auch Valéry berichtet über Mallarmés Aufmerksamkeit gegenüber den Grauwerten bei Poster und Zeitung und dem unterschiedlichen Gebrauch von Typographien: „Sehr sorgfältig hatte er die Wirkung der möglichen Anordnungen von Schwärze und weißen Zwischenräumen studiert (sogar auf Plakaten, in Zeitungen) und die Intensität verschiedener Drucktypen verglichen.“¹⁴⁵ Und Georges Rodenbach erinnert sich: „Ein andermal sprach er von den Plakaten, die er bewunderte, Plakate, die ein Beispiel für den Buchdruck geben können: mit fetten Lettern, die sich aufdrängen und ins Auge fallen, Kursiven, die singend dahinlaufen, Minuskeln, die das Ganze orchestrieren und begleiten wie ein Chor. So nuanciert die Typographie den Gedanken wie eine Art von gedruckten Intonationszeichen.“¹⁴⁶

Mallarmé sieht im neuen Lesen, durch Schnelligkeit, Simultaneität und neue technische Mittel geprägt, eine Möglichkeit der Emanzipation des/der Lesers/in, seiner Sensibilisierung und Demokratisierung. Die Medien und ihre Mittel Aufmerksamkeit zu gewinnen, sind Ausgangspunkt für eine Art des aufmerksamen Lesens auf verschiedenen Ebenen, das Mallarmé mit dem *Coup de Dés* demonstrierte. Ein Bericht von Jean Ajalbert über Mallarmé zeugt von dessen Ambitionen alle Leser erreichen zu wollen und einen ‚demokratischen‘, für alle zugänglichen Text zu schaffen. Einen Text, der mehrere Handlungen hätte und für den/die gemeine/n Leser/in genauso geeignet wäre, wie für die/den Intellektuelle/n, da jede/r durch Typographie und Paginierung nur jene Teile lesen würde, die für ihren/seinen Verstand zugänglich waren: „Il entendait révolutionner la librairie par des ouvrages où les textes se superposeraient de manière à satisfaire tout lecteur, du plus humble au plus subtil, dont chacun, selon la composition typographique et la pagination, n’aurait à lire que ce qui aurait été dédié à son entendement. Quand on l’entendait, il ne paraissait pas autrement surhumain d’écrire le drame à triple ou quadruple texture, adaptées chacune à l’étiage des esprits différents.“¹⁴⁷ *Un coup de Dés* erreichte zwar nicht eine breite Leserschaft, jedoch durchaus ein ganz neues Engagement mit dem Text von Seiten des Lesers. “By shifting the locus of meaning [die Konstruktion von Bedeutung] within the body of the reader, Mallarmé is attempting to extend greater freedom to the reader and thereby provide a democratic model of reading.”¹⁴⁸

¹⁴⁵ Valéry 1992, S. 14.

¹⁴⁶ Zitiert nach Arnar 2008, S. 17.

¹⁴⁷ Zitiert nach Arnar 2007, S. 754. „Mallarmé hatte die Vision die Literatur zu revolutionieren, durch Werke, in denen sich der Text so vielschichtig überlagerte, dass jeder Leser angesprochen war, vom einfachsten zum anspruchsvollsten. Der Leser würde nach Typographie und Paginierung jeweils nur das Lesen, das seinem Verständnis gereicht. In der Rede davon, schien es nicht übermenschlich, ein Stück von mehrfachem Gefüge zu schaffen, in dem jeder an den Geist der unterschiedlichsten Leser angepasst war.

¹⁴⁸ Arnar 2006, S. 318.

3. Marcel Broodthaers

3.1. Forschungsstand

Marcel Broodthaers (1924 – 1976) wurde im Alter von 40 Jahren durch eine bewusste Entscheidung vom Poeten zum Künstler. In den zwölf Jahren als Künstler von 1964 bis zu seinem verfrühten Tod 1976 hatte Broodthaers bereits 50 Einzelausstellungen. Broodthaers' letzten vier großen Ausstellungen, von denen drei in seinem letzten Lebensjahr stattfanden, fanden alle in renommierten Institutionen in Basel, Berlin, Oxford und Paris statt und wurden von Katalogen begleitet.¹⁴⁹ 1989 entdeckte das Kino die Filme von Marcel Broodthaers, die in Belgien schon auf dem *Knokke Experimental Film Festival* zu sehen waren. Die Berlinale widmete ihm eine filmische Retrospektive.¹⁵⁰ Ein Katalog mit seinem gesamten filmischen Schaffen erschien jedoch erst 1997, zur Ausstellung in der Fundacio Tapies in Barcelona.¹⁵¹ Die ersten eingehend forschenden Texte in englischer Sprache wurden 1988 in der October-Book Serie von Benjamin Buchloh herausgegeben. Im folgenden Jahr fand eine große Retrospektive für Marcel Broodthaers im Walker Art Center in Minneapolis statt, für deren Katalog Michael Compton einen ausführlichen Text produzierte, der wie kaum ein anderer auf Marcel Broodthaers biographischen Werdegang chronologisch eingeht, an ausschlaggebenden Werken Broodthaers' künstlerisches Schaffen analysiert und seine Methoden kritisch beleuchtet.¹⁵² Der vollständigste Retrospektive-Katalog stammt aus dem Jahre 1991 unter der Leitung von Catherine David zur Retrospektive von Marcel Broodthaers in der Galerie National Jeu de Paume in Paris. Die wichtigsten Beiträge für diese Arbeit darin stammen von Anny de Decker. 1997 erschien die erste wissenschaftliche Studie über Broodthaers von Dorothea Zwirner.¹⁵³ Zwirner. 1995 hatte Zwirner schon Broodthaers

¹⁴⁹ Die meisten dieser Kataloge sind in Österreich nicht zugänglich.

¹⁵⁰ <http://www.arsenal-berlin.de/de/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/getviewcatalog/category/retrospektive-marcel-broodthaers.html> (23.10.2011)

¹⁵¹ Bruce Jenkins und Jean-Christophe Royoux, Marcel Broodthaers. Cinema (Kat. Ausst. Fundacio Tapies, Barcelona), Barcelona 1997.

¹⁵² Marcel Broodthaers (Kat. Ausst. Walker Art Center, Minneapolis), New York 1989.

¹⁵³ Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers. Die Bilder – die Worte – die Dinge, Köln 1997. Sie widmete sich in ihrer Dissertation dem komplexen Werk von Marcel Broodthaers und gibt als erste eine detaillierte chronologische Studie über Broodthaers' gesamtes Schaffen als bildender Künstler, sein Formenvokabular und seine Methoden. Sie legt eine tiefeschürfende wissenschaftliche Arbeit vor, die Grundlage für jedwede Auseinandersetzung mit dem Künstler bietet.

Korrespondenzen herausgebracht. Broodthaers stand privat in regem Briefwechsel mit vielen Persönlichkeiten seiner Zeit. Broodthaers' wichtigste Interviews, offene Briefe und Texte wurden von Anna Hakkens unter dem Titel *Broodthaers par lui-même* versammelt.¹⁵⁴ 2003 brachte Rainer Borgemeister die zweite eingehende Studie zu Broodthaers heraus, die den Zugang zu Broodthaers' Werk von einer literarisch-poetischen Seite versucht und dadurch zu einem besseren Verständnis beitrug. Er schreibt weniger wissenschaftlich und mehr poetisch, findet dadurch aber vielleicht besseren Zugang zu Broodthaers.¹⁵⁵ Die letzte große Retrospektive zu Marcel Broodthaers fand im selben Jahr in Wien statt.¹⁵⁶

3.2. Einleitung zu Broodthaers

„Das Neue ist nicht in dem, was gesagt wird, sondern im Ereignis seiner Wiederkehr.“¹⁵⁷

Michel Foucault

Die Wiederholung ist eine konstitutive Praxis im künstlerischen Schaffen von Marcel Broodthaers in den 12 Jahren, die er als bildender Künstler verbrachte. Er selbst unterstreicht im Text zu seinem Werk *Ma collection*, dass er an den Strukturen der Wiederholung interessiert ist.¹⁵⁸ Bereits existierende Werke und Texte (wie La Fontaines Fabel vom Raben und vom Fuchs oder Mallarmés Gedicht *Un coup de Dés*) tauchen immer wieder im Werk von Marcel Broodthaers auf. Sei es in der vielschichtigen Installation *Le Corbeau et le Renard* oder in seiner Erschaffung des *Musée d'Art Modern*, ein Museum in der Atelier-Wohnung des Künstlers, das durch seine Benennung zu einem wurde, Broodthaers hat „ein Verständnis, das künstlerisches Schaffen als Auseinandersetzung mit vorhandenem Material auffasst.“¹⁵⁹ Auch ein einmal zurechtgelegtes Formenrepertoire von Muscheln, Eierschalen, Adlern, Pommes Frites ect. tauchen immer wieder in verschiedenen Medien, zu verschiedenen Zeitenpunkten, in unterschiedlichen Werkzusammenhängen auf.

¹⁵⁴ Anne Hakkens, *Broodthaers par lui-même*, Gand 1998.

¹⁵⁵ Rainer Borgemeister, *Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen*, Bonn 2003.

¹⁵⁶ Marcel Broodthaers. *Politique Poétique* (Kat. Ausst. Kunsthalle, Wien), Wien 2003.

¹⁵⁷ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1971, S. 18.

¹⁵⁸ „Particulièrement intéressé par les structures de répétition [...]“ Broodthaers im Text zu *Ma Collection*, ein Werk das in der Ausstellung *Amsterdam-Paris-Düsseldorf* im Guggenheim Museum in New York 1972 zu sehen war. Abgedruckt in: Broodthaers 1991, S. 160.

¹⁵⁹ Metz 2007, S. 111.

Ein weiteres Charakteristikum von Broodthaers Werk ist eine gewisse historische und politische Dimension. Seine Arbeitsweise der multiplen Referenzen und Querverweise, bzw. der Kritik am System, an der Ökonomie der Kunst ist in allen seinen Werken und Gesten erkennbar. Bei Ausstellungen ist er Graphiker (für die Einladungskarten, die er meist selbst entwirft), Kurator, Künstler, Kritiker und Marketing Direktor (wenn er Musikerfreunde bei der Vernissage Vivaldi und Bach spielen lässt).¹⁶⁰ Er übernimmt all diese Funktionen, so als würde er dem System zur Vermittlung seiner Kunst misstrauen. Wie wenig dazu nötig ist, ein Museum als Museum zu bezeichnen, zeigt er mit dem *Musée d'Art Moderne*, das er in seiner Wohnung einrichtete. Auf den Fenstern stand *Musée*, auf der Tür zum Garten *Section XIXème siècle* und an der Wand im Garten *Département des Aigles*. Eigentlich war nur ein Symposium unter Freunden in seinem Atelier geplant. Doch da Broodthaers zu dieser Gelegenheit so viele Leute erwartete, ließ er eine Kunsttransportfirma leere Transportkisten als Sitzgelegenheiten liefern. Als er sie arrangiert hatte und das Ensemble ästhetisch ansprechend fand, kam er auf die Idee des Museums. Auf die Wände klebte er Postkartenreproduktionen von Werken aus dem 19. Jahrhundert.¹⁶¹ Fast drei Jahre existierte das Museum und wurde 1972 in der Kunsthalle Düsseldorf ausgestellt.¹⁶² Jedes Objekt wurde mit einem Schild mit der Aufschrift ‚Das ist kein Kunstwerk‘ (auf Deutsch, Französisch und Englisch) versehen. Broodthaers ist von René Magritte¹⁶³ und Marcel Duchamp beeinflusst und greift in seinen zwölf Jahren des künstlerischen Schaffens immer wieder auf sie zurück, dies verweist auf ein „prozessorientiertes Arbeiten, das den Hauptakzent nicht auf das einzelne Werk, sondern auf die Produktion legt.“¹⁶⁴ Wenn es bei Duchamp noch ‚Das ist ein Kunstwerk‘ (in Bezug auf das Urinal) hieß, so wird dies bei Broodthaers in ‚Das ist kein Kunstwerk‘ bzw. in ‚Das ist ein Museum‘ umgewandelt.¹⁶⁵ Broodthaers *Musée* in der Kunsthalle Düsseldorf war ein Nicht-Museum (fiktives Museum) in einem Museum, in dem

¹⁶⁰ Freunde von Broodthaers spielten Bach und Vivaldi zur Eröffnung der Ausstellung *Le Corbeau et le Renard* am 7. März 1968 in der Wide White Space Gallery in Antwerpen. Zwirner 1997, S. 74.

¹⁶¹ Hakkens 1998, S. 71 – 72 im Interview mit Freddy de Vree 1969

¹⁶² Vgl. Jürgen Harten, *Der Adler vom Oligozän bis heute. Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, Düsseldorf 1972.*

¹⁶³ „Magritte hatte mit seinem Vexierbild die Malerei auf das Niveau des Linguisten de Saussure gebracht. Dieser hatte bemerkt, dass das linguistische Zeichen nicht eine Sache und eine Benennung vereint, sondern ein Konzept (Bezeichnetes) und ein akustisches Bild (Bezeichnendes). Magritte übersetzte diese Einsicht auf das optische Zeichen, das nicht ein Objekt (Pfeife) und seine Darstellung (Abbild Pfeife) vereint, sondern ebenfalls ein Konzept und eine bildliche Darstellung.“ Michael Oppitz in: ebd., S. 21.

¹⁶⁴ Metz 2007, S. 136. Duchamp verachtete, was er „retinale Kunst“ nannte.

¹⁶⁵ Diesen Vergleich zieht Marcel Broodthaers auch selbst in einem Interview mit Freddy De Vree 1969: „Comme Marcel Duchamp disait: ‚Ceci est un objet d'art‘, au fond, j'ai dit: ‚Ceci est un musée‘. Hakkens 1998, S. 72. In seinem Museum, als es 1970 in der Kunsthalle Düsseldorf ausgestellt wurde, ist aber jeder Gegenstand mit „Das ist nicht ein Kunstwerk“ in Englisch, Deutsch und Französisch versehen. Eine Distanzierung davon, dass alles zu Kunst wird, oder ein Hinweis darauf, dass alles Ware ist.

Dinge ausgestellt wurden, die keine Kunstwerke waren. Das Ding ist kein Kunstwerk, weil es Ware ist. Broodthaers Eingriffe sind „[...] a continuous reflection of the status of the (art) object under the universal reign of commodity production, once the object had lost the credibility of its modernist, utopian dimension.“¹⁶⁶ Diese Strategien laufen auf eine „Konzeptualisierung der Funktion des Künstlers“ hinaus.¹⁶⁷ Der Künstler ist vor allem Denker und Kritiker und legt den Finger auf Schwachstellen und Inkongruenzen der Systeme, der Zeichensysteme, der ökonomischen Systeme, der politischen Systeme, der sozialen Systeme.

Die drei wichtigsten literarischen Figuren, die auch für Broodthaers als Künstler wichtig und präsent blieben, waren Baudelaire, Poe und Mallarmé: „Der Bedeutungsverlust von Wortinhalten, das wechselseitige Verweisen von Wort und Bild und die Thematisierung von Metakontexten, wie sie für Broodthaers relevant werden, sind im Werk dieser Dichter bereits angelegt.“¹⁶⁸ Bei einer Ausstellung, die 1970 in der Galerie MTL stattfand, teilte Broodthaers Blätter aus, die wie eine Skizze der Genese seines *Coup de dés* anmuten.¹⁶⁹ Er beschreibt darin Mallarmé (mit M. bezeichnet) als Quelle und Vorläufer der zeitgenössischen Kunst und als Modell. „M. est la source de l’art contemporain. [...] Il invente inconsciemment l’espace moderne. [...] M. comme précurseur de l’Art Contemporain. M. modèle / Modèle / Mallarmé / Magritte / Marcel / Musée“.¹⁷⁰ Marcel bezeichnet in diesem Zusammenhang der Filiationen nicht nur Marcel Broodthaers, sondern wahrscheinlich auch Marcel Duchamp. Eine Figur die am Anfang jeder kritischen Reflexion über die Kunst steht. Im Werk mit dem Titel *Ma collection* von 1971 (Abb. 3) sind auf einem Diptychon Fotos von Broodthaers’ Ausstellungen und auf der anderen Seite ein einzelnes zentriertes Portrait von Mallarmé unter dem ‚fig. 0‘ steht.¹⁷¹ Die Abkürzung *Fig.* kommt in einem Text als Verweis auf eine begleitende Illustration vor, die eben an eine andere Stelle zu suchen ist. Bei Broodthaers steht diese Bezeichnung sowohl für das Ding, als auch für seine Abwesenheit und markiert eine Verschiebung zwischen den Bildern und den Worten. Im Zusammenhang mit Mallarmés Portrait fungiert 0 aber auch als Nullpunkt, als Ausgangspunkt für Broodthaers’ künstlerisches Schaffen.

¹⁶⁶ Buchloh 1988, S. 72.

¹⁶⁷ Metz 2007, S. 107.

¹⁶⁸ Mackert 2008, S. 43.

¹⁶⁹ Abgebildet in Broodthaers 1991, S. 149 und Roger 2010, S. 1021 – 1024.

¹⁷⁰ Broodthaers 1991, S. 149. Zitiert nach Roger 2010, S. 1024. *Modèle* heißt auch eine Einzelausstellung in der Galerie Werner, 1970 in Köln. „Die Analogien zwischen Magritte und Broodthaers, insbesondere in Bezug auf die sich an *La Trahison des images* (1929) anschließende Frage nach dem Repräsentationsverhältnis zwischen Abbild und Abgebildetem und die Eigengesetzlichkeit der Zeichensysteme Sprache und Bild, sind mehrfach herausgearbeitet.“ Metz 2007, Fußnote 26, S. 113.

¹⁷¹ Broodthaers 1991, S. 160.

3.3. Kontext / Ausstellung: Exposition littéraire autour de Mallarmé

Die Ausstellung in der Broodthaers seine Version des *Coup de Dés* präsentiert, wird in Diskussionen zu diesem Werk oft vernachlässigt und soll hier vorangestellt werden, nicht zuletzt um zu unterstreichen, wie wichtig Kontexte in Broodthaers' Werk sind. Broodthaers tilgt in seiner Buch- und Aluminiumversion des *Coup de Dés* den Text und überführt ihn in ein primär visuell perzipierbares Bild von Balken und Linien, die in ihrer Höhe und Länge den Zeilen entsprechen, die im Gedicht von Mallarmé von Text besetzt waren. (Abb. 4) Auch die kursiven Textstellen markiert Broodthaers durch einen schrägen An- und Endstrich der Balken, die zu Parallelogrammen werden. In der Buchversion fällt das Fehlen (eigentlich das Verschieben) des Textes noch mehr ins Auge als auf den Aluminiumplatten, weil die Form eines Buches nach Text verlangt. (Abb. 5) „Broodthaers nähert sich damit einem utopischen Ideal Mallarmés, dem Konzept des leeren Buches als Verkörperung der Abwesenheit, als Korrelat des Nichts in der Visualisierung einer signifikatfreien Sprache.“¹⁷² Mallarmés Simultaneität der Buchseite hingegen, ist evidenter bei den Aluminiumplatten und wird zu einer Simultaneität des gesamten Buches.¹⁷³ (Abb. 6)

Broodthaers' *Coup de dés* kann nicht ohne seinen Kontext diskutiert werden. In der Literatur wird oft von einer Auslöschung des Textes gesprochen.¹⁷⁴ Dies entspricht aber nicht den Tatsachen, da innerhalb der Buchpublikation der Text nur verschoben wurde, wie wir später erfahren werden. Zweitens repräsentiert dieses Werk im Kontext der Ausstellung, für die Broodthaers seine Version des *Coup de Dés* schuf, nur einen der Aggregatzustände, in denen sich das Gedicht dem Besucher neu darbietet.¹⁷⁵ Das Gedicht wird regelrecht dekliniert: „[...] cette ‚exposition littéraire‘ allait véritablement décliner le *Coup de dés* sous différentes formes, formes de visibilité certes, mais aussi formes de lisibilité, dont « l'image » n'est

¹⁷² Metz 2007, S. 128. Auch Edward Ruscha nähert sich einer solchen Auffassung des Buches mit seinen textlosen Künstlerbüchern, die der Form willen mit weißen Seiten angefüllt werden. Siehe Kapitel 4.7.

¹⁷³ Petra Metz weist darauf hin, dass die sechste Platte seitenverkehrt ausgestellt und abgebildet ist und schließt daraus: „Ob diese Abweichung intentional ist, lässt sich nicht überprüfen. Sie könnte Broodthaers' Vorliebe für Abweichungen und Verfremdungen bestätigen und demonstriert letztlich die Macht des Zufalls in den Reproduktion von Kunstwerken bzw. Der Buchherstellung.“ S. 123. Im Vergleich der Abbildungen scheint es jedoch so, als sei die sechste Platte nicht seitenverkehrt sondern nur auf den Kopf gestellt. Ob es sich in diesem Fall um einen Irrtum oder Intention handelt, wird dadurch jedoch nicht klarer.

¹⁷⁴ Auch Rancière, auf dessen Text noch eingegangen wird, konzentriert sich allein auf die Geste Broodthaers in der Umwandlung des Gedichts und nicht auf den Kontext. Vgl. Rancière 2008, S. 26 – 38, v.a. 26 – 27, 31, 34 – 36. Auch Buchloh spricht von „erasure“. Buchloh 1988, S. 79. „[...] the words have disappeared.“ heißt es auch *The Space of Words*, (Kat. Ausst. MUDAM, Luxemburg), Luxemburg 2010, S. 66.

¹⁷⁵ Vgl. Mackert 2008, S. 44 und Roger 2010, S. 725.

qu'un versant.¹⁷⁶ Der Text wird nicht nur zum Bild, es geht um eine „Transformation vom Text zum Objekt bzw. zur Rauminstallation“.¹⁷⁷ (Abb. 7) In dieser Deklination von Zuständen ein und desselben Dings, scheint Broodthaers Affinität für Magritte begraben zu liegen. Im Surrealismus wurden entweder Dinge kombiniert, die nichts miteinander zu tun haben, oder die Unvereinbarkeit von Dingen aufgezeigt, die eigentlich miteinander verwandt sind. „Eine gemalte Pfeife kann keine echte Pfeife sein, oder die Pfeife und das Wort, das sie bezeichnet, können nicht denselben Platz einnehmen.“¹⁷⁸ Broodthaers stellt Magritte an den Anfang der Pop Art (nicht des Surrealismus): „Was Magritte mit den Künstler der Pop-Art verbindet, ist, dass er keineswegs an der Verbindung von einander fremden Elementen oder an der Verklärung des Banalen arbeitet, sondern an der Frage nach zwei Zuständen ein und derselben Sache oder ein und derselben Bedeutung.“¹⁷⁹ Auch Magritte hat in der Ausstellung *autour de Mallarmé* einen Platz, worauf später noch zurückgekommen wird.

Zwei Jahre zuvor, hatte Broodthaers eine Ausstellung in der Galerie St. Laurent rund um die Aneignung einer Fabel von La Fontaine: *Le Corbeau et le Renard*. (Abb. 8) Er schrieb die Fabel neu, filmte den Text zusammen mit Alltagsgegenständen, erstellte ein Portfolio, und bedruckte die Leinwand, auf die der Text projiziert wurde.¹⁸⁰ Diese verschiedenen Medien waren Teil eines einzigen Werks, das von der Galerie auch als mehrteiliges Werk verkauft wurde, samt bedruckter Leinwand und Portfolio.¹⁸¹ Er schreibt dazu: „On a special screen – in photographic canvas – the book becomes a film, the film becomes a painting (the screen). It is on an image (which summarises the film) that all the film's images are projected. This is not a film.“¹⁸² Ganz ähnlich verhielt es sich mit der *Exposition littéraire autour de Mallarmé*. Die Ausstellung fand in der Wide White Space Gallery in Antwerpen im Dezember 1969 statt.

¹⁷⁶ Roger 2010, S. 726.

¹⁷⁷ Metz 2007, S. 107.

¹⁷⁸ Rancière 2008, S. 33. Bei Broodthaers wird die Abwesenheit des Dings oft mit dem Hinweis *Fig. 0, Fig. 1* oder *Fig. 2* gegeben. *Fig.* kommt in einem Text als Verweis auf eine begleitende Illustration vor, die eben auf eine andere Stelle verweist. Bei Broodthaers steht diese Bezeichnung sowohl für das Ding, als auch für seine Abwesenheit und markiert eine Verschiebung zwischen den Bildern und den Worten.

¹⁷⁹ Ebd., S. 33. „Die Konfrontationen, die dieser [Magritte] zwischen Ding, Bild und Zeichen bewirkt, beruhen [...] noch auf einer bestimmten Idee des Mallarmé'schen Projekts, die von den Konstruktivisten oder Dadaisten, von den Futuristen oder Surrealisten geteilt wurde. Sie wollten – im Gegensatz zu den Verbindungen des gesunden Menschenverstandes – ein neues *Sensorium*, andre Wahrnehmungsgewohnheiten schaffen.“ Ebd., Hervorhebung durch den Autor.

¹⁸⁰ Verschiedene Medien sind für Broodthaers Mittel zum Zweck der Botschaft, eine Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten. „For me, film is simply an extension of language.“ Broodthaers im Interview mit *Trépiéd*, engl. abgedruckt in: Buchloh 1988, S. 36. Und im Interview mit Irmeline Lebeer: „I use the object as a zero word.“ engl. abgedruckt in: ebd., S. 39.

¹⁸¹ „[...] it will soon be shown in a gallery, where they have printed more than forty copies of the screen and the book. It will be sold as a work of art, each example of which will consist of a film, two screens, and an enormous book. It's an environment.“ Broodthaers im Interview mit *Trépiéd*, zitiert nach Buchloh 1988, S. 37.

¹⁸² Broodthaers 1997, S. 52. Ausführliche Beschreibung der Arbeit und Kontext ebd. S. 52 – 67.

Broodthaers war auch der Kurator der Ausstellung. Er macht die Werke, er wählte sie (es gibt Werke von ihm, die den *Coup de Dés* verarbeiten und in der Ausstellung nicht integriert sind), er gestaltet die Einladungskarte und das Rahmenprogramm (einen Vortrag des Professors für Philosophie der Universität Brüssel, Pierre Verstraeten).¹⁸³

Broodthaers ließ zunächst den Boden der Galerie schwarz ausmalen. Anny De Decker, die damalige Besitzerin der Galerie schreibt, dass Broodthaers ursprünglich vorhatte, den Text des *Coup de Dés* auf mit weiser Kreide auf den Boden zu schreiben. Nachdem die Kreide aber ständig verwischte, gab er dieses Vorhaben auf. Auf der rechten Wand hinten und der linken Wand entlang, wurden weiß gestrichene Regale befestigt, die schräg angebracht waren. Auf der einen Seite wurden Broodthaers' Edition des Gedichts auf durchsichtigem Papier und ein Leih-Exemplar des Originals von 1914, auf der anderen Seite die Aluminiumplatten ausgelegt. Sie liegen wie auf einem Rednerpult auf den schrägen Regalen in einem Winkel der zwischen dem liegenden Buch auf dem Tisch und dem hängenden Bild an der Wand positioniert ist. Eine Aufstellung als Mischform der Haltung von Lesen und Sehen. Broodthaers erstellte vom zentralen Werk der Ausstellung also drei Versionen, wie damals die Ausgabe der Gallimard auf drei verschiedenen Papieren abgedruckt wurde. Broodthaers hatte 10 Exemplare der Version in Aluminium geplant, 90 der Buchversion auf durchscheinendem Papier und 300 des begleitenden Katalogs. Wegen der hohen Produktionskosten, wurden nur drei der 10 Exemplare in Aluminium zur Ausstellung fertiggestellt.¹⁸⁴ Die Platten hatten eine Größe von 32 x 50 cm. Sie wurden einem Beschichtungsverfahren unterzogen („aluminium anodisé“). Die schwarzen Balken wurden zuerst in die Platten eingefräst und dann mit Tinte behandelt, also tatsächlich mit einem Verfahren des Aushöhlens hergestellt, das auch auf metaphorischer Ebene zutrifft.¹⁸⁵ Bei der Version auf Aluminium entfiel der Text zur Gänze. In den beiden Buchversionen, wurde er lediglich verschoben. Jedoch hat erstere Version eine Doppelseite mehr als das Gedicht im Original. Die erste Platte blieb leer, vielleicht zur Unterstreichung der Bedeutung der Leere bereits bei Mallarmé.

¹⁸³ Vgl. De Decker 1991, S. 140 – 141.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 140.

¹⁸⁵ „Les bandes noires ont été évidées à la fraise et ensuite encrées. On dirait que Broodthaers a littéralement creusé les vers, voire vidé de leur substance. Dans une lettre à son ami Henri Cazalis, Mallarmé avait d'ailleurs utilisé l'expression 'creuser le vers' pour expliquer qu'il les avait épurés au maximum.“ Leen 2010, S. 30. „Die schwarzen Streifen wurden mit einer Fräse geleert und anschließend geschwärzt. Es scheint als hätte Broodthaers wortwörtlich die Verse ausgehöhlt, bzw. sie ihrer Substanz entleert. In einem Brief an seinen Freund Henri Cazalis verwendete Mallarmé im Übrigen den Ausdruck ‚dein Vers aushöhlen um zu erklären, dass er sie aufs äußerste gereinigt hatte.“ (Übers. d. Verf.in)

An der linken Wand links vom Ablageregal, hingen drei anthrazit-farbene Hemden, von denen Broodthaers im offenen Brief zur Ausstellung schreibt, sie seien von der Polizei von Dallas, Texas.¹⁸⁶ Auf ihnen war in weißer Kreide von Hand der Text des *Coup de Dés* geschrieben. „Eine Spannung entsteht durch die Vermischung der Kategorien, indem Broodthaers den Text eines anderen Autors in die eigene Handschrift überträgt. Etwas mit seiner Handschrift versehen, heißt im übertragenen Sinn, etwas Eigenes hinzustellen. Die Handschrift ist hier als persönliches Zeichen lesbar, was einen Unterschied zur dichtungstheoretischen Konzeption Mallarmés sichtbar macht, der jedes persönliche Zeichen aus seiner Dichtung tilgen will.“¹⁸⁷ Nach De Decker, waren nur zwei der Kleiderbügel während der Ausstellung beschriftet. Der eine mit ‚Un coup de dés‘, der andere mit ‚l’ombre‘. Der dritte wurde nach seinem Verkauf mit ‚voile‘ beschriftet. Es war ursprünglich auch ein unbeschriebener Anzug aufgehängt, den Broodthaers aber in einem zweiten Moment als überflüssig wieder aus der Ausstellung nahm. Auf der rechten Seite im Vordergrund stand ein Kasten auf dem Boden, von dem aus eine Tonbandaufnahme zu hören war. Broodthaers’ Stimme las das Gedicht sechs oder sieben Mal, bevor die Stimme sich in unbestimmten Lärm auflöste. Die verschiedenen Zustände des Gedichts fordern den Leser-Betrachter auf, das Gedicht unter immer wieder neuen Aspekten wahrzunehmen, seine Facetten zusammenzufügen und diese zu hinterfragen, die Ausstellung als Versuchsanordnung oder Prozess zu erleben und nicht als Endprodukt. Dadurch dass „[...] er die Auseinandersetzung mit Mallarmés Werk und dessen Rezeption in einen Produktionsprozess umleitet, gewinnt [...] der Leser als produktive Instanz an Bedeutung.“¹⁸⁸ Auch diese Geste verweist selbst wieder auf Mallarmés eigene Aufmerksamkeit dem Leser gegenüber als aktive Figur in der Konstruktion von Sinnzusammenhängen.¹⁸⁹

An der Kopfwand der Galerie waren vier Schilder angebracht. Jedes zeigte eine Pfeife zusammen mit verschiedenen Buchstaben aus dem Alphabet. „Von links nach rechts gelesen, wird es auf der ersten Platte nicht ganz zu Ende gebracht, setzt sich auf der zweiten bis zum Schluß [sic] fort und beginnt ein weiteres Mal, erreicht das ‚F‘, findet im Pfeifenkopf auf der unteren rechten Platte eine Fortsetzung mit dem ‚G‘ und kehrt auf der unteren linken Platte unvermittelt zu einem Anfang zurück (‚A‘ im Pfeifenkopf). Eine kreisförmige Lektüre, eine

¹⁸⁶ Wenn man die Hemden mit Kostüme assoziiert, könnte man an eine Inszenierung des Textes denken was an die Stelle in Mallarmés Vorwort verweist, an der er von „einer geistig exakten Inszenierung“ spricht. SD, S. 223. Auch die Farbe hält Petra Metz für ausschlaggebend. Sie sind in „einem sehr dunklen Blauton, einem Nachtblau, das assoziativ an der nächtlichen Himmel erinnert, den Mallarmé mit seinem Gedicht evoziert.“ Metz 2007, S. 132.

¹⁸⁷ Ebd., S. 134.

¹⁸⁸ Ebd., S. 110.

¹⁸⁹ Vgl. Kapitel 1.8. Der Leser als bedeutungsgebende Instanz

selbstreferentielle Bewegung, folgt man der Logik der alphabetischen Reihenfolge. Die Buchstaben rhythmisieren die weiße Fläche.“¹⁹⁰ Anny De Decker vermerkt in ihrer Beschreibung, die Bilder stünden in keinem direkten Zusammenhang mit der Ausstellung.¹⁹¹ Doch das wäre untypisch für Broodthaers. Es war René Magritte, Broodthaers’ „väterlicher Freund“,¹⁹² der ihm 1946 eine Ausgabe des *Coup de Dés* schenkte, mit der Anweisung, sich mit ihm auseinanderzusetzen.¹⁹³ Auch in seinem offenen Brief weist BROODTHAERS auf Magritte als Ursprung der Ausstellung: „Pourquoi? Sans doute, Magritte rencontré, il y a longtemps, m’invite à méditer ce poème. Donc, j’oubliai, je méditait... aujourd’hui, je fais cette Image.“¹⁹⁴ Marcel Broodthaers beschäftigte sich mit Mallarmés *Coup de Dés* über zwanzig Jahre lang. Erst 1969, zwei Jahre nach Magrittes Tod, erschien das Ergebnis dieser langanhaltenden Auseinandersetzung. Jedoch ist der Ursprung nicht der einzige Link zwischen dem *Coup de Dés* und Magrittes Bild der Pfeife. Auch thematisch hinterfragen beide Werke die Verhältnisse zwischen Lesen und Sehen.¹⁹⁵ Die vier Schilder zeigen vier Pfeifen, die jeweils mit einem Buchstaben gekennzeichnet sind. Die Buchstaben, die auf dem Bild verteilt sind, sind alphabetisch geordnet und durch Beistriche getrennt mit Ausnahme von drei Kombinationen: L und M, N und O, T und U. Petra Metz charakterisiert auf die bedeutungsschwangeren Auslassungen bezugnehmend:

„Die Zäsur nach dem L, dem zwölften Buchstaben des Alphabets, verweist erneut auf die Zwölf. Die andren Buchstaben lassen sich zu Morphemen verbinden und erheben so ‚no‘ und ‚tu‘. ‚No‘ ist sowohl Partikel der Negation als auch Beginn von ‚nombre‘. ‚Tu‘ ist wiederum mehrdeutig: zum einen Personalpronomen der zweiten Person Singular, aber auch Partizip Perfekt von ‚taire‘ (schweigen). Das Schweigen entspricht der Leerstelle, dem Weiß der

¹⁹⁰ Borgemeister 2003, S. 124.

¹⁹¹ Die gesamte Ausstellungsbeschreibung bezieht sich auf die Beschreibung von Anny De Decker im Katalog zu Retrospektive im Musée Jeu de Paume 1991. Vgl. De Decker 1991, S. 141. Siehe auch Zwirner 1997, S. 98 – 107 und Metz 2007, S. 107 – 111.

¹⁹² Mackert 2008, S. 39.

¹⁹³ Vgl. Hakkens, 1998, S. 15. Chronologie der Jahre 1924 – 1947, Broodthaers 1991, S. 34. „„Lesen Sie Mallarmé, und denken Sie über ihn nach.‘ Er hat mir *Un coup de dés* und *Igitur*... zum Geschenk gemacht. Das Gedicht hat mich 20 – 25 Jahre lang nicht mehr losgelassen, und jetzt, da Magritte tot ist, hielt ich es, um mich wenigstens teilweise zu befreien, für notwendig,... die Rolle der Würfel für die Vorstellung des Bildes neu zu fassen.“ Broodthaers im Interview mit Georges Adé zitiert nach Metz 2007, Fußnote 18, S. 112.

¹⁹⁴ Aus dem abgebildeten offenen Brief zur Ausstellungseröffnung am 2. Dezember 1969, in: De Decker 1991, S. 140.

¹⁹⁵ Roger 2010, S. 724.

*Buchstaben und stellt so eine Verbindung von schriftlichen und mündlichen Ausdrucksmitteln dar [...].*¹⁹⁶

Broodthaers, der in vielschichtigen, multimedialen Prozessen denkt, machte nicht zuerst das Werk: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*. Er schuf eine Ausstellung und die dafür nötigen Werke als Komplex. Es wird klar, dass es sich nicht um eine Reduktion, sondern um eine Akkumulation (wie bei den Muscheln) handelt.¹⁹⁷ Rogers Ansatz der Akkumulation kann auch für das Gedicht auf den Aluminiumplatten und in Buchform argumentiert werden. Im Druckwesen bedeutet ein guter Grauwert des Textes, wenn die Wortbilder „weder durch weiße Löcher noch durch schwarze Batzen im ‚Raster‘“¹⁹⁸ gestört werden. Wenn der Grauwert eines Textes maximiert wird, wird das Gesamtbild schwärzer, weil die Linien der Buchstaben dicker werden und weniger weiß in den Zwischenräumen zulassen. Broodthaers Buchstaben wären demnach zu einem einzigen schwarzen Balken zusammengeschmolzen, wie das in Ruschas *Liquid Words* den Anschein hat (siehe Kapitel 4.3). Das Schwarz-auf-weiß – Charakteristikum eines Textes ist bei Broodthaers noch vorhanden. Dazu kommt Weiß auf Schwarz, wie auf den anthrazitfarbenen Hemden und wie es ursprünglich auf dem Boden der Galerie vorgesehen war.¹⁹⁹

Eine Ausstellung rund um den *Coup de Dés*, bedeutet nicht nur eine Ausstellung über das Lesen und Sehen. Mallarmés Werk wirft Fragen auf der Metaebene auf: Was ist ein Werk, was sein Autor? Gehört Mallarmés *Coup de Dés* in ein Museum als Kunstwerk oder in eine Bibliothek als Buch?²⁰⁰ Es ist zwar ein Buch, aber inzwischen so wertvoll und im Original so unzugänglich wie ein Kunstwerk. Auch Petra Metz sieht die Relevanz des Gedichtes in einer Aufhebung der Trennung der verschiedenen Medien und Künste, „da sich eine eindeutige mediale Einordnung des Gedichts als Buch oder Kunstwerk nicht treffen lässt.“²⁰¹ Diese Ausstellung fügt sich demnach nahtlos in Broodthaers andere Gesten ein, die immer auch die Ökonomie der Kunst hinterfragen. Bevor er den *Coup de Dés* in ein Bild umwandelte, setzte er seinen Namen an die Stelle Mallarmés und änderte das Genre des Werkes von *Poème* auf

¹⁹⁶ Metz 2007, S. 130.

¹⁹⁷ Vgl. Roger 2010, S. 725.

¹⁹⁸ Tiefenthaler 2010, S. 7.

¹⁹⁹ Das Bild der *Coup de Dés* bleibt schwarz auf weiß, der Text auf den anthrazitfarbenen Hemden ist jedoch weiß auf schwarz, wie die Sterne im Himmel. In „*L'action restreinte*“ schreibt Mallarmé: „Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc.“ OC, S. 370. Die Ausstellung imitiert das Thema des Werkes, das in ihrem Zentrum steht: „[...] le contenant mime son contenu“ Roger 2010, S. 731.

²⁰⁰ Roger 2010, S. 725.

²⁰¹ Metz 2007, S. 116.

Image. Diese erste Geste zeugt bereits von Broodthaers' Art und Weise der Appropriation, die grundlegende Eingriffe in das Werk vornimmt.

3.4. Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image

Broodthaers' Appropriation geht von Mallarmés posthum erschienener Gallimard-Version von 1914 aus. An der Stelle des Verlagsiegls sind die Galerien, die das Buch herausgegeben haben auf dem Cover angegeben: Wide White Space Gallery, Antwerpen; Galerie Michael Werner, Keulen; 1969. Dies stellt die Kopie in den Kunstkontext, in dem die meisten Künstlerbücher nicht bei herkömmlichen Verlagen erscheinen sondern Druck und Vertrieb von den Galerien übernommen wird. Künstlerbücher sind meist händisch nummeriert und signiert, um (trotz geringer Auflage) das Multiple zu legitimieren und in der Regel werden sie zu Sammlerobjekten.²⁰² Sehr ähnlich wie im Fall von Mallarmés *Coup de Dés*. Es wird deshalb nicht zu Unrecht als eines der ersten Künstlerbücher bezeichnet. Broodthaers setzt seinen Namen auf dem Titelblatt an die Stelle des ursprünglichen Autors. Die wohl grundlegendste Änderung betrifft den Untertitel, den Broodthaers von *Poème in Image* ändert.

Auch von Broodthaers' Version des *Coup de Dés* gibt es drei Editionen. Eine auf anodisierten Aluminiumplatten (32 x 50 cm) in einer Auflage von 10 Stück und von I bis X nummeriert. Zunächst plante Broodthaers nur eine begleitende Buchversion als Katalog zu den Aluminiumplatten in einer Auflage von 300 Stück. Als er jedoch die Fahnenabzüge in der Druckerei korrigierte, so beschreibt es Anny De Decker, gefällt ihm die Art und Weise in der sich auf den durchscheinenden Seiten die Balken überlagern.²⁰³ Er ordnet also eine weitere Variante in einer Auflage von 90 Stück auf durchscheinendem Papier an. (Abb. 9) Da sich auf durchsichtigem Papier die Balken der recto und verso-Seite überlagern, hat das Buch 32 Seiten. Es entsteht ein „mehrdimensionaler Text-Raum“.²⁰⁴ Zusätzlich wurden dem Buch zwei weiße Kartons beigelegt, die zwischen die Seiten geschoben werden konnten, sodass jede Doppelseite wieder einzeln betrachtet werden kann. „Broodthaers liefert damit dem Betrachter die Möglichkeit zu verschiedenen Lesarten und weist ihm eine aktive Rolle zu, indem er ihn zu einer ‚Reanimation‘ des Gedichtes auffordert.“²⁰⁵ Auch diese physische Aktivität die vom Leser gefordert wird, ist in Mallarmés eigentlich angedachtem Konzept der

²⁰² Vgl. Metz 2007, S. 127.

²⁰³ De Decker 1991, S. 140.

²⁰⁴ Metz 2007, S. 128.

²⁰⁵ Ebd., S. 127.

Foliobögen (anstelle einer gebundenen Ausgabe) bereits angelegt und wird von Broodthaers wieder aufgegriffen.

Es wird selten thematisiert, dass beide Bucheditionen Mallarmés Vorwort aus der Gallimard-Version gestrichen haben. Der Text des Gedichtes steht an der Stelle des Vorworts, in Form eines Fließtextes mit Schrägstrichen zur Kennung des Zeilenumbruchs.²⁰⁶ Der Text des Gedichts ist also nicht gänzlich gelöscht, sondern nur verschoben. Der Text ist getrennt vom Bild des Textes, der Typographie und fungiert als Vorwort zum Bild seiner selbst: „Dans ce petit livre sur Mallarmé, j’opère une séparation entre le texte et l’image du texte, la typographie. J’ai réimprimé le texte comme une introduction à l’image du texte.“²⁰⁷

Die Verschiebung, die nicht unbedeutend ist, da Verschiebungen in Broodthaers künstlerischer Praxis immer auch Bedeutungs- und Sinnverschiebungen und somit Wahrnehmungsverschiebungen sind, die Neues entdecken lassen. Der Text des Gedichts wurde in Broodthaers Version demnach zwei Mal bearbeitet. Einmal wurde das Schriftbild in seiner visuellen Erscheinung hervorgehoben, ein andermal wurde der Text als Text hervorgehoben. Er wurde uniformiert und nach Willkür des Künstlers in eine der möglichen Ordnungen gepresst. Durch die Vereinheitlichung der Schrift, werden vom Leser nicht mehr Sinnzusammenhänge zwischen gleichen oder ähnlichen Typographien erstellt, wodurch neue, bisher unbeachtete Zusammenhänge klarer werden. Die Rückgängigmachung von Mallarmés Geste um den Leser zu aktivieren, aktiviert den Leser des Gedichts nach 50 Jahren neu. BROODTHAERSs *Coup de dés* setzt die Kenntnis des Originals voraus und weist auch mehrfach darauf hin. „Gerade die Abwesenheit der Wörter wirkt dabei imaginationsfördernd und ermöglicht eine neue Wahrnehmung des Bekannten.“²⁰⁸

Die Trennung der Schrift und ihrer visuellen Eigenschaften hat auch eine Funktion als Zäsur im historischen Zusammenhang der künstlerischen Praxis in der Moderne. Dies wird mit Rancières Text *Der Raum der Wörter* im nächsten Kapitel noch einmal aufgegriffen.

In der Ausstellung, in der die Aluminiumtafeln auf den schrägen Regalen nebeneinander aufgereiht waren, entstand nicht nur ein simultanes Bild der Buchseite. Es handelte sich bei den in einer Reihe aufgestellten Aluminiumplatten um ein simultanes Nebeneinander aller elf

²⁰⁶ Mallarmé selbst erteilt in seinem Vorwort Broodthaers die Genehmigung das Vorwort auszulassen mit den Worten: „Mir wäre lieber, man würde diese Vorbemerkung nicht lesen, oder doch nach dem Überfliegen wieder vergessen [...]“ SD, S. 223. Außerdem war das Vorwort nur für die Zeitschriftenleser der *Cosmopolis* gedacht und hätte in der Buchversion entfallen sollen. La Charité 1987, Fußnote 28, S. 185.

²⁰⁷ Hakkens 1998, S. 106, Interview mit Freddy De Vree 1974.

²⁰⁸ Metz 2007, S. 124 – 125. Auch imaginationsfördernd ist die Assoziation zur Zensur: „The blackened out text also recall censored documents in which words are obscured, fracturing communication and leaving the reader to ponder over the missing words.“ Schultz 2007, S. 38. Zu kreativität- und autonomiefördernden Strategien bei Mallarmé siehe Kapitel 2.8.

Doppelseiten. „Die Tafeln, die in der Ausstellung an einer Wand nebeneinander präsentiert werden, ermöglichen nun eine simultane Sicht auf das gesamte Werk. Jede der Tafeln stellt eine Doppelseite der Erstausgabe dar.“ Zu den elf Doppelseiten fügte Broodthaers noch eine zusätzliche leere Tafel hinzu. „Indem die erste Tafel leer bleibt, betont Broodthaers die Leerstelle, die in Mallarmés Poetik, [...] eine entscheidende Rolle spielt.“²⁰⁹ Außerdem ergeben sich durch die zusätzliche Platte insgesamt zwölf, die höchstmögliche Augenzahl bei einem Wurf von zwei Würfeln. Die zwölfte Stunde um Mitternacht ist eine Stunde der Unentschiedenheit, in der Mallarmés *Igitur* seinen Würfelwurf vollbringt. Gehört sie zu gestern oder schon zu morgen?²¹⁰ Es bedeutet Ende und Anfang und läutete einen Zyklus ein, genau wie der letzte Satz des Gedichts auch der erste ist.

„[...] Dabei geht es nicht um eine Beziehung von Original und Kopie, sondern um das Wechselspiel von Wiederholung und Differenz, von Wiedererkennung und Fremdheit in einer neuen medialen Ausdrucksform.“²¹¹ Bis zu seinem Tod bringt Broodthaers noch einige weitere Verarbeitungen des Gedichts hervor. 1975 schuf er *Garniture Symbolique*. Das Werk besteht aus zwölf blau gefärbten Fotografien, die Fragmente des *Coup de Dés* abbilden und zwölf Mal vervielfacht wurden.²¹² Die Lesbarkeit des Textes ist eingeschränkt, da nur Fragmente wiedergegeben sind und manche Wörter auf dem Kopf stehen. Mit diesem Werk transferiert er das Gedicht in ein wieder neues Medium, das der Fotografie. Diesmal hilft ihm das fotografische Bild, das Schrift-Bild zu visualisieren.²¹³ Die blaue Farbe der Fotos unterstreicht den Nicht-Text Charakter, den Bild/Foto-Charakter der Serie. Wörter die von ihrem Textcharakter (schwarz auf weiß) distanziert werden, wie durch blaue Einfärbung, wirken weniger entfremdend, der Raum weniger evident.

²⁰⁹ Metz 2007, S. 121.

²¹⁰ Wichtig im Drama von *Igitur*, dessen entscheidender Moment sich zu Mitternacht abspielt. OC I, S. 482.

²¹¹ Metz 2007, S. 124 – 125.

²¹² Selbst wenn Mitsu Ronat mit ihrer Interpretation, die auf die Zahl zwölf ausgerichtet ist, nicht durchgehend Recht behält (siehe Fußnote 48, S. 9), so muss an dieser Stelle jedoch angemerkt werden, dass eine gewisse Affinität zur Zahl 12 bereits bei Mallarmé vorhanden ist, auf die sich Broodthaers immer wieder bezieht, da dieser Bezug in der Broodthaers-Literatur immer wieder stark gemacht wird. „Broodthaers nimmt eine doppelte Umkehrung vor. Zum einen verwendet er das Motiv der zwölf, die bei Mallarmé in zeitlicher (minuit) und faktischer (die höchste Zahl beim Würfelwurf, zweimal sechs) Hinsicht eine Funktion der Vollendung bezeichnet, um die Ziffer als Anzahl der verschiedenen Photographien zu verräumlichen und ihrem symbolischen Wert der Vollendung die Spitze zu brechen, indem er die Photosequenzen zwölf mal vervielfältigt. Zum andern fügt er die räumliche n Bildsegmente wieder zur traditionellen Form der Zeile zusammen. Vom Raum der Seite bleibt noch eine Reminiszenz.“ Borgemeister 2003, S. 122. Und zu dem Anzug, den Broodthaers aus der Ausstellung *Exposition littéraire* nimmt, weil er „de trop“ (zuviel) ist: „Diese Veränderung lässt sich auf die Zahl der Exponate beziehen: Die vier Plastiktafeln und die drei Hemden verweisen auf die Zahl Zwölf, womit Broodthaers wieder auf die Zahl der Buchseiten und der Aluminiumtafeln zurückkommt, sowie auf die Zahl Sieben, eine ideale Zahl in der Kabbalistik, die nicht zuletzt hinsichtlich des im Gedicht thematisierten Motivs des Siebengestirns des Großen Bären nahe liegt.“ Metz 2007, S. 131.

²¹³ Vgl. Ebd., S. 136.

3.5. Der Raum der Wörter

Jacques Rancière spricht in seinem Text *Der Raum der Wörter* bei Broodthaers zunächst von einer Auslöschung des Textes. „Dieses Bild besteht nur darin, den gesamten Text auszulöschen und ihn durch die schwarzen Rechtecke seiner räumlichen Verteilung, also genau genommen durch seine ‚plastische Gestaltung‘ zu ersetzen.“²¹⁴ Und an anderer Stelle: „Er hat die Wörter zugunsten eines plastischen Äquivalents ausgelöscht, das ihnen die indifferente Identität des ausgedehnten Raumes verleiht.“²¹⁵ Einerseits wurde aber bereits festgestellt, dass der Text nicht gelöscht, sondern nur verschoben wurde, was ihn neu aktivierte und andererseits: Kann man wirklich von einer plastischen Gestaltung sprechen? Bleibt nicht auch die Verräumlichung eher graphisch? Der Definition nach bedeutet „**plastisch** [plastique, über lat. plasticus von griech. plastikos "zum Bilden, Formen gehörig", zu plassein "bilden", "formen"] 1) bildhauerisch; 2) Plastizität aufweisend, formbar, modellierfähig; 3) körperhaft, räumlich, nicht flächenhaft (wirkend); 4) anschaulich, bildhaft, einprägsam“.²¹⁶ Doch das Gedicht gewinnt bei Broodthaers nicht an Körperlichkeit. Die Aluminiumplatten, so sehr sie als Objekt wahrgenommen werden können, erinnern eher an die Druckplatten der Buchdruckpresse.²¹⁷ Die Verräumlichung passiert nicht auf inhaltlicher, ikonographischer Ebene. Eher stellt Broodthaers, durch die Transformierung des Textes in ein Bild, das Gedicht in einen anderen Raum, einen anderen Kontext. „Die Vereinnahmung einer Sache durch die Verschiebung des Kontextes, durch das Wechseln der ‚Sprache‘, demonstriert und denunziert Broodthaers zugleich.“²¹⁸ Broodthaers bewerkstelligt eine kritische Verschiebung. Die Verräumlichung wurde schon von Mallarmé vollzogen und wird bei Broodthaers nicht noch verstärkt, sondern versetzt, verrückt, verschoben. Es handelt sich bei den Balken nicht um „bedeutungslose räumliche Zeichen“²¹⁹ sondern um Zeichen eines anderen Systems als jenes das Mallarmé verwendete. „Er erlebte [...] Vergnügen an der ironischen Störung. In seiner Kunst stört er die Beziehungen zwischen Wort und Bild, unter der die beabsichtigten Bedeutungen manchmal zu leiden haben, durch die aber auch neue Bedeutungen auftauchen.“²²⁰

²¹⁴ Rancière 2008, S. 26.

²¹⁵ Ebd., S. 27.

²¹⁶ Brockhaus, Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. Auflage, Bd. 21, Mannheim 2006, S. 554.

²¹⁷ Vgl. Borgemeister 2003, S. 115.

²¹⁸ Streitberger 2004, S. 225.

²¹⁹ Rancière 2008, S. 27.

²²⁰ Broodthaers 1981, S. 4.

Rancière spricht in diesem ersten Teil, indem er von einer Auslöschung des Textes ausgeht, von den Aluminiumplatten, bei denen der Text tatsächlich nicht mehr vorhanden ist. Er stellt in seinem Text aber weiter fest, dass sich Broodthaers' Hommage an den *Coup de Dés* gegen das Original von Mallarmé wendet, da Broodthaers' Version trennt, was Mallarmé zusammenführte; nämlich die Wörter und den Raum. An dieser Stelle spricht Rancière von der Buchversion, die den Text des Gedichtes auf den Seiten des Vorwortes platziert hat und auf den Buchseiten durch die schwarzen Balken ersetzt hat. „Die Verräumlichung des *Coup de dés* kombiniert [...] zwei Räume: den virtuellen, den die Fähigkeit, Wörter heraufzubeschwören, im Geist entstehen lässt, und den materiellen Raum, der durch den graphischen Aufbau gebildet wird.“²²¹ Rancière spricht von zwei Ebenen von Raum, die im *Coup de Dés* schon vorformuliert sind. Ein Raum entsteht im Geist, bei jedem der die Fähigkeit hat, Wörter und ihre assoziativen Räume zu erfassen. Der zweite Raum ist wie der erste vom Dichter angelegt, wird jedoch nicht mit dem Geist, sondern mit dem Auge erfasst, durch die typographische Neuheit von Mallarmés Gedicht. Diese beiden Räume, die bei Mallarmé in geradezu idealer Weise kombiniert werden, trennt Broodthaers wieder, indem er, wie oben besprochen, den Text des Gedichts als Fließtext an die Stelle des Vorwortes setzt und den Text auf den Seiten durch Balken schwärzt/ersetzt. Broodthaers Trennung verweist darauf, dass es keinen Raum der Wörter gibt, es gibt die Wörter und den Raum, eine Ausdehnung und Weite (und sogar eine Tiefe bei der Edition in durchscheinendem Papier).²²²

In der Mitte des Gedichts symbolisieren drei Doppelseiten in Kursivschrift „den ‚Zweifel‘ der Idee und sein ‚Eindringen‘ in den Mittelpunkt des indifferenten Raums [...] Dieser graphische Knoten des Dramas ist in der Gleichförmigkeit von Broodthaers' schwarzen Balken restlos verschwunden“.²²³ Restlos verschwunden? Nein, denn wie bereits festgestellt, waren die in kursiv geschriebenen Sätze durch schräge An- und Endstriche der Balken in das ‚Bild‘ übertragen worden. Rancière wirft Broodthaers also zunächst eine Trennung, von dem was zuvor zusammengehörte und eine Gleichmachung („indifferente Verräumlichung“) vor. Diese beiden ‚Vorwürfe‘ braucht Rancière zu seiner weiteren Argumentation.

Rancières Erklärung zum Verständnis dieses offenbaren Paradoxons bei Broodthaers ist eine postmoderne Sichtweise auf Mallarmé. Nicht die „Autonomiesierung jeder einzelnen Kunst“,

²²¹ Rancière 2008. S. 27. „Dichter hatten immer mit Gegenständen zu tun und beschworen sie herauf, ob sie existierten oder nicht.“ Dore Ashton, Zehn Zwischenspiele aus der Tragödie des Hotel du Grand Miroir, in: Wilfried Dickhoff (Hg.), Marcel Broodthaers, Köln 1994.

²²² Vgl. Rancière 2008, S. 27.

²²³ Ebd., S. 27.

sondern die einstige „Korrespondenz der Künste“, das was „Zeichen und Formen, die Schriftzeile und die Fläche der Formen“ gemeinsam haben, ist auch der gemeinsame Ansatz von Mallarmé 1897 und Broodthaers 1969. Rancière setzt Mallarmés *Coup de Dés* in eine Tradition der Moderne des Austausches zwischen den Künsten, nicht in eine Tradition der Intransitivität von Sprache. Die Autonomisierung der Künste nach Lessing und Greenberg, so argumentiert Rancière in einem ersten Schritt, hätte eben nicht dazu geführt, dass die Künste sich auf ihre eigene Materialität konzentrierten, „sondern im Gegenteil dazu, dass die Materialitäten selber begannen, ohne Vermittlung aufeinanderzufallen. Wenn der Maler keine nackten Frauen oder Schlachtrösser mehr malt, dann malt er vielleicht Ideen und Wörter.“²²⁴ Die Fläche wurde zur Austauschfläche der Ideen. Somit lässt sich Mallarmés Geste mit Werken von Rodtschenko, Schwitters, Magritte und vielen anderen, die nicht in die Greenberg’schen Kategorie der Fläche als „Wächterin der Reinheit“²²⁵ passen, vergleichen. Die Künste begegnen sich indem sie einen „Raum für die Austauschbarkeit von ‚Grundlagen‘ konstruieren.“²²⁶ Erst auf der Grundlage der Annahme, eines gemeinsamen Ausgangspunktes von Mallarmé und Broodthaers, kann besprochen werden, was Broodthaers Eingriff bewirkt. Die Gedichtversion von Marcel Broodthaers verweist auf ein Ende dieser Utopie der Austauschfläche. „Indem Broodthaers die Mallarmé’sche Verräumlichung verstärkt und so seinen sprechenden Raum sprachlos macht, spaltet er das Paradigma der Austauschfläche. Das ‚Bild‘ des Gedichts, das er vorschlägt, setzt die glückliche Vermählung von Schrift und Raum außer Kraft. Es führt in die große Utopie der Austauschfläche von Wörtern und Dingen, von Kunst und Leben einen Abstand ein, der geeignet ist, sie in Frage zu stellen.“²²⁷ Er zeigt auf, dass die Formen und Zeichen, Gegenstände und Taten flach und austauschbar wurden. „Broodthaers interveniert in einer Zeit, in der die große – symbolistische, simultaneistische, futuristische oder dadaistische – Utopie der Identitäten von Zeichen, Formen und Taten gewissermaßen erstarrt ist [...]. Die Lebensprojekte, die die Kunstwerke ersetzen wollten, sind selber zu Kunstwerken wie die anderen geworden, bei denen die ‚gemischten Techniken‘ einfach die einstigen Pigmente ersetzt haben. Anders gesagt, die Flächen von Rodtschenko, Apollinaire oder Schwitters sind zu den Flächen geworden, die Clement Greenberg als Wächter der Autonomie der Kunst feierte. Angesichts dieser Verkehrung muss die Fläche reaktiviert werden [...].“²²⁸ Broodthaers zeigt, dass die

²²⁴ Rancière 2008, S. 28.

²²⁵ Ebd., S. 29

²²⁶ Ebd., S. 28

²²⁷ Ebd., S. 29.

²²⁸ Ebd., S. 32.

sprachlichen und bildlichen Zeichen voneinander „getrennt, analysiert und auf ihre Kompatibilität und Kommunikabilität geprüft werden müssen.“²²⁹

Politisch exemplifiziert Broodthaers mit seinem rein visuellen Bild des Gedichts noch einen Vorgang in der Kunst des 20. Jahrhunderts: Ihre Verdinglichung und somit ihr Ware-Werden. Die Unabhängigkeit der Sprache (von ihrer Kommunikationsfunktion) wird durch Verräumlichung und die Bedeutungslosigkeit von Sinnzusammenhängen erreicht, durch eine Verdinglichung der Zeichen. Wenn man aus der Sprache Sinn und Erinnerung entfernt, was bleibt noch übrig als die Hülle der Sprache? Buchloh schreibt, dass die Verräumlichung der Sprache bei Mallarmé, die einhergeht mit einer Trennung der Worte von ihrer Referenzfunktion, zu einer Reifikation der poetischen Sprache führt, die ihr letzter Antipode war. „This insistence of the autonomous physicality and pure semiotic presence of functionalized speech acts and commodified objects transformed the very opponent of reification – poetic language – into mute plasticity and objecthood.“²³⁰

Rancière verweist auf die Umstände, die dazu führten, dass diese zunächst geladenen Flächen des Austausches, in einer kommerziellen Warenwelt, Teil dieser wurden und zu einem flächigen, widerstandslosen Ding degenerierte. Als zweiten Effekt, schreibt Rancière Broodthaers' *Coup de dés* also zu, aufgezeigt zu haben, dass die Synthese der Formen und Zeichen auf die Dauer im Kapitalismus ironischer Weise zu einer Dingwerdung beider geführt hat: „Die Künstler brauchen die Zeichen nicht in räumliche Formen und die Gegenstände nicht in Zeichen umwandeln. Diese Metamorphose, die sie als glorreichen Zweck einer zur Lebensform gewordenen Kunst setzen, geschieht jeden Tag ganz prosaisch bei der Umwandlung von Tauschzeichen in Dinge. Marx bezeichnet diese Umwandlung als Fetischismus der Ware.“²³¹ Das Warewerden von Kunstwerken, ist demnach in Mallarmés *Coup de Dés* schon angelegt, und kann im Kontext von Broodthaers Werk, das dazu kommentiert, als weiterer Schritt zur Materialisierung gesehen werden: „Semantic deletion and visual erasure – the undermining of the legibility of linguistic marks – emerged to give plastic autonomy and an objectlike presence to the elements of typography, but did *so through language*, in the name of an opposition to the universal domination of objects. Thus, ironically, in its very battle against reification, poetry was caught performing a mimickry [sic] of that very process [...]“²³² Der kritische Umgang mit dem Ware-Werden der Kunst ist für Broodthaers nicht neu. Auf sein Werk zurückblickend behauptet er 1975 im Katalog der

²²⁹ Streitberger 2004, S. 224.

²³⁰ Buchloh 1988, S. 74.

²³¹ Rancière 2008, S. 35 – 36.

²³² Buchloh 1988, S. 75/76.

Ausstellung *No Photographs Allowed*: „I do not believe it is legitimate to seriously define Art other than in the light of one constant factor – namely the transformation of Art into merchandise.“²³³ Die Kunst wurde zur reibungslosen Fläche und Ware und musste exemplarisch vorgeführt an Mallarmés *Coup de Dés* reaktiviert werden, um die Begegnung der Dinge, Zeichen und Formen zu überdenken, neu zu reflektieren.²³⁴ Broodthaers macht aus dem abgenutzten Raum für Austausch einen neuen Raum für Konfrontation. „Der Verschmelzung von Elementen wird der Zusammenstoß von Unvereinbarkeiten entgegengesetzt.“²³⁵

Raum dient auch in einem anderen Werk von Marcel Broodthaers zur Hinterfragung von Strukturen innerhalb der Kunstökonomie. Es handelt sich um zwei Portfolios, *La Conquête de l'Espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* und *Atlas*, beide aus dem Jahr 1975. Landkarten stehen hier symbolisch für die Definition von Raum. Es handelt sich um 32 abgebildete Länder in alphabetischer Reihenfolge, die alle freigestellt sind und also als Insel erscheinen. „By representing his maps in a fragmentary form he was able to question, and draw comparisons between, boundaries in geographic space and in art.“²³⁶ Die Autorität die einer Landkarte zumeist innewohnt (normalerweise kann/muss man sich auf ihre Exaktheit verlassen) ist dadurch zerstört, dass in Broodthaers' Drucken alle Länder ungefähr die gleiche Größe haben. Ebenso verwirrend ist, dass die Länder nicht etwa nach Kontinent oder Größe gereiht sind, sondern alphabetisch. Zu militärischen Zwecken wurde die Karte als unbrauchbar gemacht. „For avant-garde artists, ‚the conquest of space‘ suggests compositional problems. In other words, it raises the question of how to find new ways of negotiating two-dimensional forms on an empty canvas or three-dimensional forms in space. [...] Broodthaers raises the question of the space within which art functions.“²³⁷ Dies ist der Aspekt von Mallarmés *Coup de Dés*, der für das Denken der Künstler des 20. Jahrhunderts richtungsgebend war.

²³³ Zitiert nach Brachot 1982, S. 7.

²³⁴ Vgl. Rancière 2008, S. 33. Auch Thierry Roger weist in Bezug auf Rancière noch einmal darauf hin, dass die Vereinnahmung des *Coup de Dés* durch die Moderne, das Gedicht und seine revolutionäre Geste so vereinnahmte, dass der Effekt verloren ging. „L’affiche publicitaire avait stimulé la genèse du *Coup de dés*, qui entendait fonder une *autre économie* ; mais cette spatialisation nouvelle tombe dans la réification [...]“ Roger 2010, S. 740. (Hervorhebungen durch den Autor)

²³⁵ Rancière 2008, S. 33.

²³⁶ Schultz 2007, S. 216.

²³⁷ Ebd., S. 217. Seit seinem ersten Eintritt in die Kunst, wurde Broodthaers durch den Betrachter auf den Raum aufmerksam in dem Kunst sich bewegt: „Jusqu’à ce moment, je vivais pratiquement isolé du point de vue de la communication, mon public étant fictif. Soudain, il devint réel, à ce niveau où il est question d’espace et de conquête.“ Broodthaers im Interview mit Irmeline Lebeer 1974, in : Broodthaers 1991, S. 250. „Bis zu diesem Zeitpunkt lebte ich fast isoliert von Gesichtspunkt der Kommunikation aus, mein Publikum war fiktiv. Plötzlich hatte ich ein reales Publikum auf der Ebene, wo es eine Frage des Raumes und der Eroberung ist. [...]“ zitiert nach Zwirner 1997, Fußnote 94, S. 200.

3.6. Bild und Schrift

Bei Broodthaers geht es um mehr als um eine reine Demonstration der zunehmenden Materialisierung und Verdinglichung der Kunst. Sein Werk verdichtet sich im Laufe der 12 Jahre als bildender Künstler immer mehr zu einer „vielschichtigen Analyse verschiedener Zeichensysteme.“²³⁸

Einige dieser Strategien zur Hinterfragung von Wort und Bild und deren Zeichensystemen lassen vielleicht an *Le Corbeau et le Renard* denken. Broodthaers ist, wie Mallarmé am/an der Leser-BetrachterIn interessiert. Seine Werke, die Bild und Text kombinieren, sind auch ein Versuch dem Leser Wort und Bild so fremd zu machen, dass er sie neu evaluiert. Im Film *Le Courbeau et le Renard* von 1967, schrieb er die Fabel vom Rabe und vom Fuchs um. Der Text den er produzierte, hat außer einem lehrhaften Ton mit dem Originaltext nicht mehr viel gemein. Die ersten Sätze des Textes lauten: „LE D EST PLUS GRAND QUE LE T. TOUS DES D DOIVENT AVOIR LA MÊME LONGUEUR. LE JAMBAGE ET L’OVALE ONT LA MÊME PENTE COMME DANS A.“ Hier sei auf die Arbitrarität von Zeichen hingewiesen. Zwei Arbeiten hängen thematisch mit dieser zusammen. Zum einen eine Arbeit, die sich aus der Falschschreibung von Broodthaers Namen ergab und die „Berechtigung von Schreibweisen“²³⁹ hinterfragt. Die Arbeit geht zurück auf einen Bestellschein, auf dem sein Name ohne ‚t‘ geschrieben wurde. Dies greift er in einer Einzelausstellung in der Galerie Saint-Laurent 1964 und im Katalog *Court Circuit* wieder auf, auf dem der Name, wieder in orthographisch falscher Schreibung, mit dem händisch hinzugefügten ‚T‘ abgedruckt ist. Zum anderen wiederholt Broodthaers den letzten Satz des Textes in einer Arbeit mit dem Titel *Le décor de Magritt..., Si vous collez* (1966-67) in einer Ausstellung in der Galerie MTL in Brüssel 1970.²⁴⁰ Diese Verflochtenheit, die hier aufgezeigt wurde, lässt Broodthaers‘ rhizomatische Arbeitsweise erahnen, nach der er das

²³⁸ Streitberger 2004, S. 226.

²³⁹ Ebd., S. 249.

²⁴⁰ Von März bis April 1970 hatte Marcel Broodthaers eine Einzelausstellung in der Galerie MTL in Brüssel. Sie kombinierte Motive aus den Vorangegangenen Ausstellungen *Le Corbeau et le Renard* und *Exposition littéraire autour de Mallarmé* in Skizzen, Text und Bild. Der Titel lautete *L'Exposition à la MTL*. Eine Arbeit mit dem Titel *Le décor de Magritt..., Si vous collez* (1966-67) bestand aus zwei Hemden in einem Karton. Auf dem Karton war zu lesen: „Si vous collez à la droite de la lettre o un jambage avec crochet de pied, vous avez la lettre a. Cela veut dire que le jambage ne doit pas couper l'ovale et qu'il ne doit pas être dépassé. Le jambage doit avoir la même pente que l'ovale.“ (Wenn Sie an den Buchstaben o einen Strich heften, der ein Häkchen am Fuß hat, haben Sie den Buchstaben a. Das heißt, dass der Strich das Oval nicht durchschneiden darf und es auch nicht darüber hinausragen darf. Der Strich muss die gleiche Neigung haben wie das Oval. (Übers. d. Verf.in), Broodthaers 1991, S. 152 – 153.

Ausgangsmaterial für seine Werke dreht, verkehrt, erneut umkehrt und verknüpft. In der Ausstellung rund um den *Coup de des. Image* ist die Kritik an der Verdinglichung der Kunst, nur eine Facette der Arbeit

Die Fabel vom Raben und vom Fuchs druckte Broodthaers auf Fotoleinwand, die er auf Tafeln spannte und auf Leinwände. Vor den Text platzierte er verschiedene Alltagsgegenstände, die mit dem Text eine Beziehung eingehen, obwohl die Worte des Textes eindeutig nicht die Dinge vor ihm bezeichnen. „It was an attempt to deny, as far as possible, meaning to the word as well as to the image.“ Zwischen Objekt und Text stellt sich eine gewisse Distanz ein. Diese Distanz überbrückt Broodthaers, indem der Film mit Text und Bild zusätzlich auf eine Leinwand projiziert wird, die auch mit Worten derselben Schrift bedruckt ist: „There was still too much distance between the object and text. In order to integrate text and object, I would have to print on the screen the same typographic characters I had used in the film. My film is a rebus, something you have to want to figure out. It’s a reading exercise.“²⁴¹ In einer Version ist eine große Leinwand (95 x 130 cm) zwischen zwei Holzstäbe gespannt und kann aufgerollt werden, wie eine Landkarte in der Schule. (Abb. 10) Die kleinere der beiden Leinwände (61 x 80 cm) war auf einer Tafel fixiert, deren schwarzer Rahmen mit abgerundeten Innenecken den Bildschirm eines Fernsehers nachahmt und assoziativ „manipulative Möglichkeiten“²⁴² erahnen lässt. (Abb. 11) Zu dem Ensemble gehörte auch noch eine Holzschachtel die weitere Formen des Textes enthielt: er wurde zwei Mal (einmal auf Karton in Kombination mit Farbfotos, einmal auf einer Fotoleinwand) auf Wollfilz gedruckt. (Abb. 12) Eine Fotoleinwand mit dem Bild einer Milchflasche wurde auf der Rückseite mit einer weiteren beklebt, auf der ein handschriftlicher Text abgebildet war und ergab so eine doppelseitige Projektionsfläche, womöglich zur Bespielung von beiden Seiten. Zwei Fotoleinwände wurden auf Stäbchen gedruckt. Zuletzt befand sich in der Holzschachtel auch noch eine Filmdose für den 16 mm Film. Der restliche Text des Gedichts von Broodthaers spielt wieder mit An- und Abwesenheit, diesmal nicht der Zeichen, sondern der Dinge. In Anlehnung an Mallarmés „Minuit sonne“ eine Stelle aus dem Drama *Igitur*, beginnt Broodthaers sein Gedicht mit: „LE CORBEAU SONNE.“ Weiter: „LE RENARD SONNE: L’ARCHITECTE EST ABSENT. MÊME JEU. LE CORBEAU ET LE RENARD SONT ABSENTS. JE M’EN SOUVIENS D’EUX, MAIS A PEINE. J’AI OUBLIÉ LES

²⁴¹ Broodthaers im Interview mit der Filmzeitschrift *Trépiéd* in: Buchloh 1988, S. 36. Auch über die Plastikschilder sagt er, sie wären eine Spekulation über die Schwierigkeit des Lesens: „La lecture est contrariée par l’aspect image du texte et l’inverse.“ Nach dem Interview *Dix Mille Francs de récompense* mit Irmeline Lebeer in: Broodthaers 1991, S. 248.

²⁴² Zwirner 1997, S. 72.

PATTES ET LES MAINES, LES JEUX ET LES COUTUMES, LES VOIX ET LES CRIS, LA FOURBERIE ET LA VANITÉ. LE PEINTRE ÉTAIT TOUT COULEURS. L'ARCHITECT ÉTAIT EN PIERRE. LE CORBEAU ET LE RENARD ÉTAIENT DE CARACTÈRE IMPRIMÉS LE SYSTÈME D.²⁴³ Broodthaers beschreibt hier in kurzen klaren Sätzen, wie aus einem Schulbuch der Unterstufe. Er beschreibt, dass der Maler aus Farben und der Architekt aus Steinen gemacht sind. Diese Metapher kann als Kritik der Zeichensysteme gelesen werden. Das Wort ‚Teig‘ ist nicht aus Teig, sondern aus Buchstaben. Eben wie eine Geschichte aus gedruckten Lettern besteht, die austauschbar sind. Ein ähnliches Tauschgeschäft passiert natürlich auch beim Umtausch von Zeichen in Ware. Dieser Punkt ist aber nicht der Endpunkt von Broodthaers' Reflexionen, es ist einer der Mechanismen, den er allen anderen in Sprache, Kunst und Gesellschaft gleichsetzt. Broodthaers auf eine materialistische Sichtweise in der Transformation des *Coup de Dés* zu beschränken, wäre limitierend für den Blick auf sein Werk, das aufzuzeigen scheint, wie relativ und ungenau alle Zeichensysteme sind.

4. Edward Ruscha

4.1. Forschungsstand

Die erste große Retrospektive erhielt Edward Ruscha (geb. 1937) 1982 im San Francisco Museum of Modern Art. Der Katalog enthält heute noch wichtige Textbeiträge von Henry T. Hopkins, Peter Plagens, Annie Livet und Dave Hickey und eine erste lange gültige biographische Chronologie. 1988 wurde ihm eine Parkett-Ausgabe gewidmet zu der abermals Dave Hickey einen wichtigen Text zum Spiel mit der Sprache in Ruschas Bildern beitrug. Unter den Autoren dieser Ausgabe waren: John Miller, Alain Cueff und Christopher Knight. Dave Hickey gestaltete auch den Katalog zu *Ed Ruscha. New Paintings. A Retrospective of Works on Paper* mit Neville Wakefield für die Galerie Anthony d'Offray in London 1998. Im Jahr 2000 erschien anlässlich einer Ausstellung im Walker Art Center in Minneapolis ein Catalogue Raisonné über Ruschas Drucke, Publikationen und Vermischtes. 2003 – 2007 erschien von der Gagosian Gallery ein Catalogue Raisonné in vier Bänden im Steidl Verlag,

²⁴³ Zitiert nach Zwirner 1997, S. 77 mit hinzugefügten Akzenten.

der jedoch in Österreich nicht zugänglich ist. Ein fünfter Band mit den Arbeiten von 1993 – 1997 hätte im Juni 2011 erscheinen sollen, ist aber bis dato nicht im Handel erhältlich. 2009 erschien ein hochwertiger Katalog anlässlich der Ausstellung *Ed Ruscha: Fifty Years of Painting* in der Hayward Gallery mit einem Text von Ralph Rugoff der Ruscha schon öfters interviewte. Vor allem Dave Hickey verfolgte die Entwicklung Ruschas im Laufe der Jahre und wurde zu einem aufmerksamen Beobachter und „Leser“ von Ruschas Bildern, im Hinblick auf ihr Spiel mit der Sprache. Alexandra Schwartz, eine der AutorInnen in *Fifty Years of Painting*, stellte 2002 einen Sammelband in der Reihe *October Books* zusammen, mit Schriften des Künstlers, Auszügen aus seinen Notizen und wichtigen, bisher in mehreren Zeitungen und Zeitschriften zerstreuten Interviews, sowie einigen unveröffentlichten Beiträgen. Dieser Band wird mir, vor allem bei, in Wien nicht vorhandenen, älteren Ausgaben von Kunstmagazinen, als Quelle dienen.

Edward Ruscha wurde schon öfters zu Recht mit Stéphane Mallarmé in Verbindung gebracht. Zuletzt wurde die Brücke zwischen Mallarmé und Ruscha in *The Space of Words* geschlagen, einer Ausstellung im Mudam Musée d'art Moderne Grand-Duc Jean in Luxembourg 2009.²⁴⁴ Der Titel der Ausstellung ist dem gleich betitelten Text von Jacques Rancière über Broodthaers' Appropriation von Mallarmés *Coup de Dés* entnommen. In der Ausstellung nahmen neben Edward Ruscha auch Manon de Boer, Marcel Broodthaers, Aurélien Froment, Ryan Gander, Raymond Hains, Harald Klingelhöller, Dominique Petitgand, Frances Stark, Josef Strau und Tris Vonna-Michell teil. Im Parcours durch die Ausstellung werden die Werke folgenden Themenbereichen zugeordnet: *Blank Page*, *Erasure*, *Explosion*, *Slippages of Meaning*, *Spatialisation*, *Narrative Space* und *Reading*. Ed Ruscha wird mit einzelnen Werken, die zwischen 1989 und 2004 entstanden, den beiden Bereichen *Erasure* und *Slippages of Meaning* zugeordnet. Diese Arbeit, widmet sich einem Corpus seines Werkes vor den 90er Jahren, bevor Ruscha begann „blank spaces“ anstelle der Worte in seine Bilder einzufügen. Die hier interessanten Arbeiten entstanden grob zwischen 1966 und 1985. Ich werde zu argumentieren versuchen, dass Ruschas Umgang mit Worten ein analytischer ist, der bewusst mit Brüchen oder Kohärenzen zwischen dem Signifikat, dem Signifikanten und dem Referenten spielt. Wichtige Ausgangspunkte für meine Arbeit sind ein Text von Yve-Alain Bois, der erstmals im Katalog *Edward Ruscha. Romance with Liquids* zu einer Ausstellung 1993 in der Gagosian Gallery, Madison Avenue in New York publiziert

²⁴⁴ Vgl. *The Space of Words* (Kat. Ausst., Musée d'art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburg), Luxemburg 2009.

wurde.²⁴⁵ In dem Text mit dem Titel *Thermometers Should Last Forever* geht Bois auf verschiedene Lesarten von Ruschas Wortbildern ein und verknüpft sie vielschichtig mit Informationstheorie, Mallarmé und Entropie, Inform, Abstraktem Expressionismus und Freud. Außerdem widmete sich die Ausgabe 18 der Zeitschrift *Parkett* im Jahre 1988, mit mehreren Artikeln, dem Werk von Edward Ruscha. Die wichtigste Quelle zu Edward Ruschas Umgang mit Sprache ist Dave Hickey, der sowohl zur *Parkett*-Ausgabe als auch zu mehreren Katalogen und Zeitschriften Texte lieferte.

4.2. Einleitung zu Ruscha

„Each word is an excursion unto itself.“²⁴⁶

Edward Ruscha

Als Edward Ruscha Ende der 1950er Jahre Kunst am Chouinard Institute in Los Angeles studierte, war in Amerika der Abstrakte Expressionismus auf seinem Höhepunkt. Theoretischen Rückhalt fand diese Kunst in Clement Greenberg. Im Abstrakten Expressionismus sah er historisch die logische Entwicklung, weg von illusionistischer Darstellung und hin zum „faktisch Vorhandenen“, verwirklicht. Dies bedeutete eine Konzentration auf die Probleme, „die sich aus den Besonderheiten ihres jeweiligen Mediums ergeben“²⁴⁷, im Besonderen beispielsweise in der Malerei auf „die Verteilung der Farbe auf der Bildfläche“²⁴⁸.

Rancière beurteilte die Situation etwas anders. In seinem Text *Der Raum der Wörter* schreibt er, dass mit der Selbstreflexivität des Mediums, die „Materialitäten selber begannen, ohne Vermittlung aufeinander zu fallen“.²⁴⁹ Dadurch waren die Künstler gezwungen ein Feld zu konstruieren, indem mehr möglich war, als die Konzentration auf das Medium selbst: ein offenes Kunstwerk.²⁵⁰ Die Fläche ist nicht mehr „Wächterin über die Reinheit der Kunst“, sonder „Fläche des Austauschs“.²⁵¹ Rancière zählt zu dieser Praxis des Bildfeldes als Fläche für Austausch, die „Wortsonate und die Collagen von Schwitters oder die Rebus-Bilder von

²⁴⁵ Vgl. Yve-Alain Bois und Walter Hopps, Edward Ruscha. *Romance with Liquids. Paintings 1966 – 1969*, New York 1993.

²⁴⁶ Karlstrom 2002, S. 192.

²⁴⁷ Lüdeking 1997, S. 12.

²⁴⁸ Ebd., S. 11.

²⁴⁹ Rancière 2008, S. 28.

²⁵⁰ Siehe Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, 1973.

²⁵¹ Rancière 2008, S. 30.

Magritte, [...] die Kalligramme von Apollinaire, Partiturgemälde à la Ciurlionis oder à la Klee, Typographien à la Rodtschenko und Objekt-Gedichte des Surrealismus“.²⁵² Auf dieser Ebene können sich, nach Rancière, die so unterschiedlichen Herangehensweisen von Mallarmé und Broodthaers wieder treffen. Für Edward Ruscha kann eine ähnliche Herangehensweise in seinen Wortbildern argumentiert werden. Die dafür interessanten Arbeiten sind grob zwischen 1966 und 1985 entstanden. Für Ruscha, der eigentlich Grafiker werden wollte, oder Zeichner bei Disney, hatte die bildende Kunst in seinen Studienjahren eine immer größere Anziehung. Die Begegnung mit dem Werk von Jasper Johns, den er viel inspirierender erlebte als die Maltradition des Abstrakten Expressionismus, war der Auslöser, seiner Neigung zur bildenden Kunst zu folgen.²⁵³ „As Ruscha studied Johns’ *Target with Four Faces* (1955), (Abb. 13) which he saw reproduced in *Print Magazine* in 1957, he realized that Johns had completely eliminated pictorial space and had done so not by furthering the trajectory of abstraction like the Color Field painters, but by relying on public imagery – the very imagery that Ruscha was drawn to as he drove around LA. By filling the painting with the target, by painting it to the edge, Johns had eliminated the figure-ground relationship making the image and the surface of the painting one and the same [...].“²⁵⁴

Doch auch nach der Hinwendung zur bildenden Kunst, blieb seine Referenz die Welt der Comics, der Filme, des Grafikdesign²⁵⁵ und die amerikanische Landschaft: In den Städten die Fülle an Wort und Bild und in der Öde die Erfahrung des Autofahrens. „Billboards go back to communication, and communication is what I’ve always been interested in.“²⁵⁶ Kerry Broughers Beschreibung der Straßenschilder, querformatigen Werbetafeln und baufälligen Tankstellen der Route 66, trifft auch auf die vielschichtigen Kombinationen in Ruschas Bildern zu: „[...] their attention to commonplace matters of life – the interstate highway designation, speed limit, brand of gas, type of aftershave – were juxtaposed with the limitless sky and setting sun.“ Und genauso, wie später in seinen Bildern die Wörter im leeren Raum schweben, so war „Ruscha’s experience of the desert highway [...] one of words floating in emptiness [...].“²⁵⁷

²⁵² Ebd., 28 – 29.

²⁵³ Hopps 1993, S. S. 102. Auf die Frage, welchen Einflüssen er bei seiner Reise in Europa ausgesetzt war, antwortet Ruscha: „I wasn’t as interested in Picasso as I was in Apollinaire and maybe Francis Picabia, Duchamp, Man Ray.“ (Karlstrom 2002, S. 120.)

²⁵⁴ Brougher 2000, S. 160.

²⁵⁵ „I felt newspapers, magazines, books – words – to be more meaningful than what some damn oil painter was doing. So I suppose it developed itself from that – into the idea of questioning the printed word. Then in questioning, I began to see the printed word, and it took off from there.“ (Karlstrom 2002, S. 151).

²⁵⁶ Karlstrom 2002, S. 165.

²⁵⁷ Brougher 2000, S. 158.

Nach seinem Abschluss 1960 wird er Grafiker bei Carson/Roberts Advertising, einer Werbeagentur in Los Angeles, die er aber '61 nach seiner Europareise wieder verlässt um sich seiner Kunst zu widmen. Ab 1965 layoutet er noch für Artforum bis zur Sommerausgabe 1969 unter dem Namen Eddie Russia (eine Anspielung auf eine gängige Falschaussprache seines Namens). Die Büros des Kunstmagazins befanden sich oberhalb der Ferus Gallery, in der er 1963 seine erste Einzelausstellung hat.²⁵⁸ Im selben Jahr publiziert er auch sein erstes Buch *Twentysix Gasoline Stations* im Eigenverlag. Während der 60er Jahre kristallisiert sich langsam Ruschas eindeutiger Stil heraus und sein stetes Interesse für Sprache und Worte, ihren Zeichencharakter und ihre Verweisfunktion, aber auch für ihre Körperhaftigkeit als Objekte.²⁵⁹ Pontus Hulten definiert 1990 die Funktion der Wörter in Ruschas Bildern als eine dreifache: “[...] these words can be put in the same category as the collage elements, parts of another dimension of reality introduced into the picture in order to question the very essence and status of the art work as such. Secondly the words can have a rather precise formal task, [...] that is to define pictorial surface and to put it flush with the surface of the painting. The third reason can be the words’ poetic value, the content value which can be more or less stressed.”²⁶⁰ Ruschas Quelle für seine Worte kommt aus dem Radio bei seinen langen Fahrten auf der Route 66 von L.A. nach Oklahoma City, aus mitgehörten Konversationen, Büchern und Zeitungen – Readymade-Worte sozusagen. Er fordert vom/von der Betrachter/in abwechselnd Sehen, Lesen und Verstehen oder (Wieder-) Erkennen, wobei sich diese Methoden des Verarbeitens von visueller und kognitiver Information überschneiden, eine Wahrnehmungskultur, die sich das Individuum erst in der postmodernen Gesellschaft der Massenmedien und der zunehmenden Simultaneität angeeignet hat. „Exploring the canvas as an arena where language and thought are intimately linked with vision, he has elaborated approaches to image-making that draw on devices and graphic design as well as perceptual habits shaped by film and the experience of seeing the world through the wind-screen of a moving car. [...] Perhaps best known for his innovation of using language as the subject of a non-verbal art form – a move that anticipated the development of text-based Conceptual art in the mid-to-late 1960s – he has also repeatedly twisted and tweaked pictorial conventions throughout his career.”²⁶¹

²⁵⁸ Hopkins 1982, S. 161, Vgl. auch die Chronologie in: James Ellroy, Edward Ruscha. Fifty Years of Painting. London, 2009, S. 177 – 181.

²⁵⁹ Ruscha: “[...] they’re almost not words – they are objects that become words.” (Clearwater 2002, S. 289).

²⁶⁰ Hulten 1990, S. 19.

²⁶¹ Rugoff 2009, S. 9.

Ruschas Gemälde, die Fotobücher und das grafische Werk sind drei Stränge, die sich ständig ineinander verflechten und schwer voneinander zu trennen sind. Da der Text keinem chronologischen, sondern inhaltlichen Faden folgt, werden die Fotobücher zuletzt besprochen und Zeichnungen, Drucke und Ölbilder in gewissen Abschnitten aneinander entwickelt.

4.3. Ruschas Raum der Wörter

Der Raum dieser Wörter ist jener ihrer Gestaltung, denn die Gestaltung bildet die eigentliche Szene, auf der sich das Schicksal der Wörter schließlich abspielt. Damit ist nicht das Schicksal der Wörter, der Buchstaben oder der Formen gemeint, sondern das Schicksal ihres unsicheren Zusammenhalts, am Kreuzweg von Sinn und Bild.²⁶²

Zwischen Stéphane Mallarmé und Edward Ruscha gibt es außer der Liebe zu Sprache und zu den Massenmedien ihrer Zeit,²⁶³ drei große Parallelen. Zum einen das Interesse für Typographie. Zum anderen erwächst aus der gemeinsamen Affinität zur Sprache ein Spiel mit dem, wie Jacques Rancière ihn nennt, „virtuellen Raum“²⁶⁴ der Wörter mit Andeutungen, Uneindeutigkeit, doppeltem Sinn und Assoziationspotenzial. Drittens und etwas abseits davon ist Mallarmé und Ruscha die Liebe zum Buch und die damit zusammenhängende Sensibilität für Layout und dem Buch als Objekt gemeinsam.

Edward Ruscha kam von Oklahoma City, Oklahoma nach Los Angeles, Kalifornien um am Chouinard Institute (heute California Institute of the Arts) Grafikdesign zu studieren und besuchte sowohl Malerei- als auch Grafikunterricht. Noch während seines Studiums im Jahre 1958 machte er ein 6-monatiges Praktikum bei Saul Marks, einem Drucker bei Plantin Press, wo er Typen setzen und Druckerpressen bedienen lernte, was später großen Einfluss auf sein Schaffen als Künstler hatte.²⁶⁵ Da er sich nicht erhoffte mit Kunst wirklich Geld zu verdienen,

²⁶² Cuff 1988, S. 54.

²⁶³ Vgl. Anna Sigridur Arnar, Stéphane Mallarmé über das demokratische Potenzial der Zeichnung im Fin-de-siècle, in: Sabine Folie (Hg.), *Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Wien 2008.

²⁶⁴ Rancière 2008, S. 27

²⁶⁵ Engberg 1999, S. 15, Vgl. auch die Chronologie in James Ellroy, *Edward Ruscha. Fifty Years of Painting*, London 2009.

hatte er zunächst verschiedene Gelegenheitsjobs, unter anderem als Schildermaler.²⁶⁶ "Learning how to set type, that had a big effect on me. [...] But I also liked, in LA, all the misspelled words on signs and the homemade signs, like 'watermelon' [for sale]. I thought of it as a kind of folk art. Getting them down, painting them, is like making them official, glorifying them, putting them on stage. I guess that's what poets want to do: put ideas on stage. I settle for a single word."²⁶⁷ Seine Bilder haben oft Schildcharakter und lehnen sich manchmal fast an eine kommerzielle Werbeästhetik an.²⁶⁸ In Ruschas Werk ist das Spiel mit dem Kalkül des Graphikers, der über das Layout der Seite entscheidet und der Freiheit des Künstlers, der darüber hinausgeht, schon früh erkennbar. Ein Bild von 1959 *E. Ruscha* (Abb. 14) zeigt den Titel in zwei verschiedenen Typographien. Das „E“ ist in Serifen geschrieben, das Wort „Ruscha“ in Grotesk. Das „E.“ in der linken oberen und das „C“ in der rechten unteren Ecke sind in Rot geschrieben. Das „H“ ist gelb, die restlichen Buchstaben schwarz. Der abstrakte Hintergrund wiederholt die Farben. Zunächst ist der Zusammenhang der Buchstaben nicht ganz eindeutig, da der Platz auf der Leinwand schlecht einkalkuliert ist. Man liest „E. HA“ oben und „RUSC“ darunter. Ein Korrekturpfeil nach dem „C“ verweist das Auge auf die obere Zeile, in der man aber der Pfeilrichtung folgend „AH“ lesen würde, bevor der Sinnzusammenhang daraus die letzten Buchstaben des Nachnamens des Künstlers konstruiert. Durch die Rückwärts- und Vorwärtsbewegung des Auges entsteht mit den letzten beiden Buchstaben „AH HA“, ein Ausruf plötzlichen Verstehens.²⁶⁹ Das Hervorheben des „Hs“ durch die Farbe Gelb unterstützt diese Interpretation. Dem/Der Betrachter/in wird klar, dass ein Grafiker einen „Layoutfehler“ nicht ohne Grund macht, sondern mindestens aus Freude am Spiel mit den Buchstaben. Dies weist darauf hin, „[...] that Ruscha is at least intuitively interested in a serious formal problem like literal versus depicted shape [...], that is, the nature of the flat picture plane versus the inevitable illusion which results when you paint anything on it. Ruscha literalizes the problem, makes a visual pun of it.“²⁷⁰ Ebenso in *Smash* (Abb. 15) von 1963. Auf dem Leinwandrand ist, wie auf einem Buchrücken, der Titel

²⁶⁶ Ruscha malte in Los Angeles „For Sale“ Schilder und arbeitete für eine Firma, für die er Kindernamen auf billige Weihnachtsgeschenke malte. (Blistène 1990, S. 128).

²⁶⁷ Rachel Cooke, Ed Ruscha: There is room for saying things in bright shiny colours, in: *The Observer*, 12. September 2010.

²⁶⁸ "His grounding in advertising design far from being concealed in his art comes consistently to the fore; he deliberately capitalises on and frequently alludes to advertising and its clever but hollow rhetoric; for example, the monosyllabic words of images like, *Raw*, *Lisp* and *Drops* mimic the catchy staccato brand-names of such products as soap-powders, detergents, oven and window cleaners, floor and furniture polishes, all of which compete visually on super-market shelves for the attention of impressionable shoppers." (Brownson 1978, S. 19).

²⁶⁹ Rugoff 2009, S. 12

²⁷⁰ Plagens 1982, S. 37.

des Bildes gemalt, wodurch das Bild den Bildträger integriert und zum Objekt wird. Der Objektstatus des Bildes wird in einer Graphitzeichnung desselben Jahres (Abb. 16) weiter hervorgehoben, in dem das Bild zuerst parallel zum Bildträger und dann schräg in den (leeren) Raum gestellt wiedergegeben wird. “Adding another layer to the mix, the artist painted the title in black letters on both sides of the canvas as if it were a book cover, drolly bringing into play the painting’s double identity as both physical object and pictorial surface.”²⁷¹ Dieses Übersetzen eines Gegenstandes in ein Wort oder das Ersetzen eines Wortes durch einen Gegenstand wird so auf formaler Eben, durch Übersetzungsprozesse eines Motivs in verschiedene Medien wiederholt. In den frühen 60ern werden neben Schrift noch Gegenstände aus der populären Kultur in das Bild aufgenommen, (z.B. in *Box Smashed Flat, Vicksburg* (Abb.17) die eine Parallele zur Pop Art zulässt.²⁷² „But while the work of his [...] peers [Warhol stellte 1963 die Campbell Suppendosen in der Ferus Gallery aus] generally focused on mechanically-produced images, Ruscha opened up a new artistic arena by engaging the public space of words – the ultimate authorless signs, and a collective property to which every viewer could lay claim.”²⁷³ Wenn in den frühen 60er Jahren verschiedene Schriftarten vorkommen, dann werden diese direkt vom dargestellten Produkt übernommen. *Falling But Frozen* (Abb. 18) trägt die Schrift der Reifenfirma, die auf den Werbetafeln der 60er Jahre zu sehen war. (Abb. 19) Dasselbe gilt für die dreifache Aufschrift auf der Sun Maid Raisins-Schachtel *Box Smashed Flat, Vicksburg*, oder die stilisierten dreidimensionalen Buchstaben der Produktionsfirma 20th Century Fox in *Large Trademark with Eight Spotlights* (Abb. 20). Reale Produkte die auf Leinwand übertragen werden, verschwinden dann allmählich aus den Bildern.

Ab 1964 malt Ruscha Bilder mit einzelnen Worten darauf. Die Worte dieser Bilder sind Objekte, die einzelnen Buchstaben sind genauso komponiert wie Elemente eines abstrakten oder figurativen Bildes: „A word is an object which can be arranged and rearranged, its meaning often depends on its setting and its grouping or association with other words/objects; topography can alter definition and customary usage“, schreibt Virginia A. La Charité über Mallarmés Verständnis einer Seite als Leinwand für den Dichter. Genauso könnte sie über Ruschas Umgang mit Worten gesprochen haben.²⁷⁴ Die Wörter dafür kamen aus seinem Umfeld, aus dem Radio, mitgehörten Gesprächen, Werbetafeln, Musiktexten und Filmen:

²⁷¹ Rugoff 2009, S. 16.

²⁷² Beispielsweise nimmt Edward Ruscha 1974 in der Ausstellung American Pop Art im Whitney Museum, New York teil. Vgl. Lawrence Alloway, American Pop Art, New York 1974.

²⁷³ Rugoff 2009, S. 13.

²⁷⁴ La Charité 1987, S. 14.

triviale Dinge, die Ruscha dem Alltag entreißt. „There are things that I’m constantly looking at that I feel should be elevated to greater status, almost to philosophical status or to a religious status. That’s why taking things out of context is a useful tool to an artist. It’s the concept of taking something that’s not subject matter and making it subject matter.”²⁷⁵ Auf die Frage was ihn an Worten wie ‘Annie’, ‘Carp’, ‘lisp’, ‘sing’ anzieht, antwortet Ruscha: „Because I love the language. Words have temperatures to me. When they reach a certain point and become hot words, then they appeal to me. ‘Synthetic’ is a very hot word. Sometimes I have a dream that if a word gets too hot and too appealing, it will boil apart, and I won’t be able to read or think of it. Usually I catch them before they get too hot.”²⁷⁶

Boss (Abb. 21) von 1961, schwarz auf braun in dicker Serifenschrift und noch relativ pastösem Farbauftrag geschrieben (im Vergleich zu späteren Werken), ist in sehr ähnlicher Weise ausgeführt Johns’ *Tennyson* (Abb. 22) von 1958.²⁷⁷ Das Wort selbst kann in seiner syntaktischen Funktion sowohl als Nomen, als auch als Verb stehen, was sein sprachliches Interesse zeigt. Die Schriftwahl erinnert eher an eine bauchige Disneyschrift, der Inhalt des Wortes ist aber mit einer Notion von Autorität verbunden und ist in seiner phonetischen Qualität eher mit den dunklen Farben und dem pastösen Auftrag, als mit den weichen Linien des Schriftzuges vergleichbar. Jedoch ist Ruscha darauf bedacht, nicht allzu eindeutig zu sein: “I am careful not to be too literal, not to offer this other option to anyone. If I paint a picture of the work ‘COOL’, I don’t use a lot of blue or other cool colours; instead, I find myself deliberately taking another route.”²⁷⁸ Mallarmé sieht genau in der Uneindeutigkeit die Freude an der Kunst: “Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu.”²⁷⁹ Ruscha drückt sich in einem Interview mit Fred Fehlau ähnlich aus: „The most that an artist can do is to start something and not give the whole story. That’s what makes the mystery.”²⁸⁰

Bald darauf wurden die Worte so gemalt, dass die Ausführung immer mehr darauf abzielte, keine Spuren des Pinselstrichs auf der Malfläche zu hinterlassen, Ruscha bleibt aber bei onomatopöischen einsilbigen Worten wie OOF, SMASH, FLASH. Mit dem Schriftzug *Annie* des Comics *Little Orphan Annie* (Abb. 23), der zuerst als Collage (Abb. 24), dann in Öl abgebildet wird (1962, Abb. 25), tritt eine Typographie auf, die direkt vom Comic

²⁷⁵ Karlstrom 2002, S. 190.

²⁷⁶ Pindell 2002, S. 57. Ruscha im Interview mit Paul Karlstrom: “Well, first of all, the English language is the hottest language to hit the U.S.A.” (Karlstrom 2002, S. 191).

²⁷⁷ Er behauptet jedoch im Interview mit Walter Hopps, nicht sicher zu sein, dass er dieses Bild gesehen hätte, bevor er seines malte. Hopps 1993, S. 102.

²⁷⁸ Blistène 1990, S. 136.

²⁷⁹ Zitiert nach Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire*, Paris 1981, S. 60.

²⁸⁰ Fehlau 1988, S. 72.

übernommen zu sein scheint. Diese Körperlichkeit überträgt Ruscha dann auch auf andere Worte wie in *Securing the Letter S* (Abb. 26) oder *Hurting the Word Radio* (Abb. 27) von 1964. In ersterem wiederholt Ruscha das Wort BOSS in scheinbar gleicher Schrifttype. Die Körperlichkeit, die bei *Boss*, 1961 noch vom pastösen Farbauftrag betont wurde, wird nun illusionistisch gegeben, indem eine Zwinge oben am zweiten S festgemacht ist. Dies sagt uns auch der Titel: Sichern des Buchstabens S. Durch das auffällig ungewöhnliche Detail, das im Titel schon angekündigt wird, wird die Aufmerksamkeit von der semantischen Ebene auf die visuelle verlagert. Das Wort wird Objekt.²⁸¹ Bei *Hurting the Word Radio* geht Ruscha noch einen Schritt weiter, indem er das Wort im Titel personifiziert. Ein Wort kann normalerweise nicht verletzt werden. Doch die Zwingen, die das R des Wortes quetschen und das O verziehen, lassen die Spiegelneuronen des/der Betrachters/in sein/ihr Gesicht verziehen, als hätte er/sie beobachtet, wie jemand sich mit dem Hammer auf den Finger schlägt. Es scheint, dass an der Stelle des Wortes RADIO auch ein Luftballon sein könnte, der gefährlich gequetscht wird, es hätte denselben Effekt. Doch dass Worte an die Stelle von Dingen treten, macht genau die Reibung aus, das Fehlen an Kongruenz zwischen dem Dargestellten und dem Referenten, dem Signifikat und dem Signifikant, oder dem Gesprochenen und dem Geschriebenen.²⁸² Die Diskrepanz von Wort und Bild eröffnet das Feld der Fragestellungen und Ruscha ist sich dessen bewusst: „I see myself working with two things that don’t even ask to understand each other.“²⁸³ Ruscha macht 1964 und 1965 zwei weitere Schritte in den Raum: Im Bild *Damage* (1964, Abb. 28) hat das Wort selbst Feuer gefangen. Durch das in Brand stecken, wird das Wort selbst vergegenständlicht: „[...] the flames seem about to burn a hole in the issue of flatness, opening painting up to new possibilities.“²⁸⁴ Diese neuen Möglichkeiten von Raum auf der Bildfläche erkundet Ruscha in einem zweiten Schritt, der aus seinen Publikationen zu kommen scheint. 1965 publiziert Ruscha sein drittes Buch: *Some Los Angeles Appartements*. (Abb. 29) Von einigen der Appartements fertigt er im selben Jahr Zeichnungen an, die sehr grafisch sind und das Motiv stark vereinfacht und stilisiert, meist ohne Kontext und deshalb monumentalisiert wiedergeben. Die räumliche Komponente ist in diesen Architekturzeichnungen noch subjektimmanent, wird dann aber auf Schrift übertragen:²⁸⁵ Unter den Zeichnungen, fällt vor allem *Barrington Ave* auf. (Abb. 30) Links im

²⁸¹ „A lot of times the words are unimportant, their definitions are unimportant. They become almost abstract objects.“ Ruscha im Interview mit Paul Karlstrom, Karlstrom 2002, S. 191.

²⁸² „Does a bowling ball say bowling ball in the same way that ‘Bowling Ball’ would say bowling ball?“ Fehlau zu Ruscha in: Fehlau 1988, S. 71.

²⁸³ Blistène 1990, S. 130.

²⁸⁴ Brougher 2000, S. 166.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 166.

Bild ist eine modernistische Fensterfassade wiedergegeben, mit großen raumhohen Fenstern, die von feinen Sprossen gegliedert werden. Dahinter ist ein Raum mit einer links befindlichen Tür erkennbar. Rechts sind die Fenster durch ein dekoratives rechteckiges Element abgeschlossen, an dem eine Wand anschließt. Die obere Linie der Wand holt auf dem Blatt aus und stellt sich, á la Magritte, mit einer Schleife in den Raum, in den sie einen Schatten wirft. Diesem Phänomen sehr ähnlich, sind Ruschas darauffolgende Zeichnungen von Wörtern, die aussehen, als wären sie mit einer Papierschleife geschrieben, die hochkant aufgestellt wird. Manchmal auf unidentifizierbarem Grund mit Schattenschlag, manchmal in leerem Raum ohne Anhaltspunkte für die/den BetrachterIn. Auch der Schriftzug selbst, mal in Schreibschrift, mal in Druckbuchstaben, folgt keinen physikalischen Regeln. In *Optics* (1967, Abb. 31) sind alle Buchstaben bis zum C mit einem doppelten Band geschrieben, wie eine ununterbrochene Linie, die zum Beispiel dem Stamm des Ps hinunter- und wieder hinauffolgt. Das C jedoch bricht mit dieser Logik und hat im oberen Teil der Krümmung nur einen einfachen Papierstreifen. Der Punkt vom „i“ ist eine unlogisch in sich verhakete Schleife, die so, in realiter nicht geformt werden kann und der Balken vom T besteht aus zwei rechteckigen Flächen an beiden Seiten des Stammes, die nicht dieselbe Qualität aufweisen, wie die anderen Buchstabenteile. Dies wird in *City* aus demselben Jahr ausgebessert (Abb. 32). Der T-Strich ist hier ein sich wellendes Band, das durch die beiden Bände des T-Stammes durchgewunden ist. Beide Wörter sind im leeren Raum wiedergegeben. Dem ist nicht so bei *Gush*, einem Wort, dessen Höhe seine Länge fast übertrifft (Abb. 33). Es scheint auf einer Fläche zu stehen und wirft einen Schatten. Dass es sich um eine Fläche handelt, wird auch durch zwei Tropfen von einer Flüssigkeit im Vordergrund der Zeichnung bestätigt. Die Flüssigkeit spielt eindeutig auf die semantische Ebene des Bildes an, denn „to gush“ bedeutet hervorquellen, heraussprudeln, sich ergießen. Es scheint, als hätte ein übervolles Glas etwas von seinem Inhalt in der Nähe des Wortes GUSH verloren. Die Flüssigkeit hat eine befremdliche Wirkung auf Papier, bzw. in einem papierenen Umfeld, so als würde sie gleich eingesogen werden und den Grund aufweichen. Sie steht auch in Beziehung oder Antagonismus zum Material der Zeichnung. Diese und mehrere andere Zeichnungen aus den späten 60er Jahren sind mit Schießpulver gezeichnet, da es großteils aus Kaliumnitrat, sprich Holzkohle besteht, aber im Umgang einfacher als herkömmliche Mittel. Es wird mit einem Schwamm oder einem Stück Watte aufgetragen und ist flüssiger, sodass schneller gearbeitet werden kann als mit Graphit oder reiner Kohle.²⁸⁶

²⁸⁶ Ruscha: “It’s much more difficult and time-consuming to produce things with graphite, because it’s so slimy and so apt to make mistakes and streaks and things that I didn’t want in the drawings. So gunpowder was

Diese Zeichnung, auf der nun Flüssigkeit dargestellt wird, steht aber auch im Zusammenhang mit einem Werkkörper den Ruscha zeitgleich produzierte: den Ölgemälden von flüssigen Worten. Das Bild *Annie, Poured From Maple Syrup* von 1966 (Abb. 34) kann wohl an deren Anfang gestellt werden, in denen Ruscha vorwiegend Worte malte, die im Trompe-l'oeuil Effekt Flüssigkeiten verschiedenster Qualität wiedergeben. Der Schriftzug ist typographisch dem des Comics *Annie The Orphan*, wie er in den 60er Jahren in den Vereinigten Staaten präsent war und in Ruschas Werk schon Eingang fand, sehr ähnlich, jedoch werden die runden und weichen, fast aufgeblasenen Buchstaben der Schrift, durch die Übersetzung in Flüssigkeit (eine klebrige süße Flüssigkeit) noch plastischer und gewinnen an haptischer Qualität. Die Formen sind zwar noch an den Comic-Schriftzug angepasst, der Titel bezeichnet aber klar eine Flüssigkeit. In späteren Bildern dieser Phase, wird die Flüssigkeit nicht mehr genannt und ist manchmal auch nicht identifizierbar, es wird jedoch noch klarer, dass es sich um Flüssigkeiten handelt, weil die Lesbarkeit der späteren Worte oft zugunsten der Qualität der Flüssigkeit zurückgenommen wird. Der Hintergrund in *Annie, Poured From Maple Syrup* ist einfarbig und ohne Schattierungen. *Chemical* (Abb. 35), aus demselben Jahr, hat einen braun-grünen Hintergrund, der in der linken oberen Ecke fast zu schwarz wird und auch in der rechten unteren Ecke dunklere Schattierungen hat. In den darauf folgenden Bildern, kombinierte er Flüssigkeit und sphärischen Hintergrund, der Schwerkraft widersprechend. „In both the ‘wet’ and ‘folded paper’ words the subject is invariably isolated, sometimes it levitates, in either a monochromatic or horizontally modulated colour-field, a device which reinforces pictorially the grammatical dislocation of the word.“²⁸⁷

4.4. Hintergründe in den Bildern von Ed Ruscha

„Ruscha’s words hover between the flat, transversal surface of the graphic artist and the longitudinal, deep space of a landscape painter, a semi-abstract cartoon wonderland in which words are quite recognizable but have become confused with objects in perspective.“²⁸⁸ Ein Wort steht normalerweise (außer bei Mallarmé) auf neutralem weißem Grund, der nicht wahrgenommen wird. Wenn Schrift in einem Bild auftaucht, muss der Hintergrund in irgendeine Beziehung zum Wort treten: als Gegenstück zur Kodiertheit des Wortes, als Vertreter des Bildprinzips, weder als Code noch als weiße Seite. Die Wörter und Sätze in

simple, it was easy to get going.“ Karlstrom 2002, S. 156.

²⁸⁷ Brownson 1978, S. 14.

²⁸⁸ Brougher 2000, S. 161

Ruschas Bildern werfen selten einen Schatten, sie befinden sich in undeterminiertem Raum. Illusorische Tiefe von Landschaftsmalerei und der Flächigkeit der Typographie werden durch Wörter auf dramatischen Dämmerungsszenen oder immateriellen, sphärischen Hintergründen kombiniert.²⁸⁹ Die Hintergründe, beschreibt Ruscha, „start to make a stage. A stage is nothing more than a backdrop for the drama that happens. Paintings of words can be clearer to see when there is an anonymous backdrop. I’ve always believed in anonymity as far as backdrop goes – that’s what I consider the ground or the landscape or whatever it is that’s in a painting. [...] That’s why I have this kind of lofty idea of a landscape being a pivotal point to making a picture. [...] It’s almost not there. It’s just something to put the words on.“²⁹⁰

Sicher ist, dass auch die Hintergründe nicht ohne Referenz sind, da sie oft an einen Abendhimmel erinnern, oder an Horizonte und Weltraumdarstellungen. Diese populären Illustrationen oder Repräsentationen von Unendlichkeit und anderen, sich der Abbildbarkeit entziehenden Phänomenen, in „(dekorativer) abstrakter Kunst kann man vielleicht als eingeführte Sprache innerhalb der Popkultur betrachten, auf die sich Ruscha verlassen kann, ohne sich direkt auf sie beziehen zu müssen.“²⁹¹ Anfangs werden die Hintergründe (der Träger) unbehandelt belassen, dann die Buchstaben. In Arbeiten wie *Another Hollywood Dream Bubble Popped* (Abb. 36) oder *I Live Over In Valley View* (Abb. 37) wird die Schrift zum Negativ auf dem Bild, sie bleibt unberührt. Stattdessen wird der Hintergrund in einem Verfahren des ‘reversed stenciling‘ mit Pastell bearbeitet, während die Buchstaben bedeckt bleiben. Der Buchstabe lässt das Papier durchscheinen und kehrt die Beziehung der Schrift zum Papier um.

Es gibt aber auch noch eine zweite und dritte Kategorie seiner Hintergründe, welche durch die „Materialität seiner erweiterten Mittel wie Karottensaft, Heidelbeersaft, Eigelb oder grüner Salat“ bestimmt sind oder die unbehandelten „ready-made Hintergründe wie Moiré und Satin“.²⁹² Die organischen Hintergründe ähneln dabei aber im Eindruck von Schwerelosigkeit und Immaterialität oder einfach undefinierbarkeit den gemalten Gründen, mit denen er diese Assoziation von leerem Raum schon etabliert hatte,²⁹³ wobei sich jedoch in gewisser Weise bei den organischen und ready-made Hintergründen das Verhältnis verkehrt. Es sind nicht mehr körperhafte Wörter in leerem Raum, sondern leere, durch die Konzentration auf Typographie bestimmte Wörter auf körperhaftem Grund.

²⁸⁹ Rugoff 2009, S. 19.

²⁹⁰ Fehlau 1988, S. 71.

²⁹¹ Diederichsen 2000, S. 9.

²⁹² Ebd., S. 10.

²⁹³ Ebd., S. 11.

4.5. Der Raum der Sprache

Ruscha ist an der Qualität des Wortes mehr interessiert, als an seiner Referenzfunktion und stellt damit die Transparenz der Sprache in Frage: “Whereas traditional linguistic theory holds that a word’s visual form (and sound) has no bearing upon its meaning, commercial graphics routinely ignore this supposed ‘transparency’ of language in transforming words into iconic logos and brand names whose design is embedded with resonant, non-verbal associations. [...] Ruscha subversively reenacts this strategy, using the tools of advertising to conjure conceptual spaces in which signs appear liberated from their over-determined use in mass culture.”²⁹⁴ Durch das Freistellen des Wortes und seiner Wiedergabe als Objekt, zieht Ruscha die Aufmerksamkeit auf all die Qualitäten des einzelnen Wortes, die normalerweise im “Rauschen der Sprache”²⁹⁵ untergehen. Nicht der Signifikant als Platzhalter, sondern das Wort als Objekt, als Subjekt des Bildes steht im Vordergrund. Die Referenz auf den Signifikant und alle inhaltlichen Assoziationen werden erst durch die/den BetrachterIn eingeführt. “If you isolate a word for just a moment and repeat it ten, fifteen times, you can easily drive the meaning from the word and from the sound of the word.”²⁹⁶ Ohne den Kontext eines Wortes, geht ein gewisser Teil vom Sinn ganz von alleine verloren und das Wort wird zum Hohlkörper, der sich über Typographie definiert: „Stripped of its meaning the word becomes a typographical shell that has been driven from its linguistic context into a silent landscape. [...] At the same time, he detaches the word from the literalness of its typographical corset by turning it from a functional sign into a painted motif.”²⁹⁷ Es sind Buchstaben, denen ein Körper gegeben wird um genau diese Qualität hervorzuholen.²⁹⁸ “Ruscha’s sustained investigation has been in the lapses of meaning between the two poles [text and image]. Neither forcing the relationship nor leaving it completely self-evident, he prefers that the viewer grasp the words and image as being simultaneously both related and discrete, therefore emphasizing the gaps in ordinary signification where closure in meaning does not occur.”²⁹⁹ Die einzelnen, freistehenden, inszenierten Worte erinnern aber auch an

²⁹⁴ Rugoff 2009, S. 16.

²⁹⁵ Buchtitel von Roland Barthes, Das Rauschen der Sprache, Frankfurt am Main 2006.

²⁹⁶ Karlstrom 2002, S.151.

²⁹⁷ Wilmes 2009, S. 47.

²⁹⁸ Darin widerspreche ich Brownson: “Ruscha’s ‘wet words’ look like they have miraculously adopted the configuration of letters in the same way that clouds will sometimes assume the anthropomorphic forms of animals and people.” Brownson 1978, S. 17.

²⁹⁹ Cameron 1990, S. 14.

Mallarmés Kampf gegen den Verfall der Sprache und ihrer Bedeutungsinhalte: Ein alleinstehendes Wort hat durch das Freistellen aus dem Kommunikationskontext auch den Effekt, wieder neue Bedeutungsfülle zu erlangen: „Ruscha, like most people who love the vernacular language [...] liked to remind words which, having been passed from hand to hand like a buffalo nickel, have been rubbed smooth of meaning. I imagine [...] he wished to restore the ‚foxiness‘ in 20th Century Fox, which had been trademarked out of it [...].“³⁰⁰

Hier kommen wir zurück zu den flüssigen Worten, die mit *Annie, Poured from Maple Syrup* begannen, um die Diskrepanzen zwischen Dargestelltem und Geschriebenem an einigen Beispielen zu beobachten. Eine Reihe von Bildern aus den Jahren 1967 bis 1969 benennen Dinge, die nicht immer mit dem Vorgetäuschten in Verbindung gebracht werden können. *Oily* (Abb. 38) wirkt, vor allem durch die Schlieren am Y, tatsächlich ölig.³⁰¹ *Jelly* (Abb. 39) hat weniger Tropfen und erscheint dadurch kompakter und weniger flüssig in der haptischen Wirkung. *Cut* (Abb. 40) oder *Steel* (1969, Abb. 41) jedoch können nur schwer mit Flüssigkeit in Verbindung gebracht werden. Der eindeutige Widerspruch zwischen dem Gezeigten und dem Gemeinten tritt in den Vordergrund. Mit ‚Stahl‘ wird Härte und Kälte verbunden. Das Wort ist jedoch in warmen Farben in schimmernder Flüssigkeit wiedergegeben. Die Buchstaben scheinen zusammenzufließen und eine Pfütze zu ergeben.³⁰² Bei all den Widersprüchen, tritt noch ein weiteres verstörendes Element auf den Plan. Am unteren Bogen des S liegt bzw. schwebt eine Murmel. Sie wird im Titel nicht genannt und kann kaum mit dem Wort ‚Steel‘ in Verbindung gebracht werden. Haben die beiden Objekte im Bild verschiedene Funktionen? Ist das Bild als Satz zu lesen?³⁰³ Vielleicht kann die Darstellung ‚steel‘ zu einfach mit flüssigem, glühendem Stahl in Verbindung gebracht werden und Ruscha setzte die Murmel ein, um diese allzu einfache Assoziation zu stören. „Often when an idea is so overwhelming, I use a small unlike item to ‘nag’ the theme.“³⁰⁴ Ruscha malt nicht, wie Yve-Alain Bois es darstellt, die Missverständnisse und verschiedenen

³⁰⁰ Hickey 1982, S. 24.

³⁰¹ Außerdem handelt es sich bei dem Bild natürlich um Öl auf Leinwand, was noch eine weitere Reflexionsebene hinzufügt.

³⁰² Paul Karlstrom spricht Ruscha auf diese Diskrepanz an: Karlstrom: „What about the one called Steel? It’s dripping, molten steel. You don’t normally associate steel with liquid.“ Ruscha: “No, and there’s no intention on my part to take a word from its context and, say, pull a switch on you so that I’m making something hard seem soft. It’s just free form and that’s the way it came out.“ Karlstrom 2002, S. 158.

³⁰³ Anne Livet liest *Bouncing Marbles, Bouncing Apple, Bouncing Olive* (1969) als Satz: “The marbles could refer to the objects most of us played with and collected as children and therefore could be a reference to childhood, or it could be a colloquial reference to the condition of having lost one’s marbles. The olive is a martini olive and, as such, a symbol for the adult world. The apple could be the forbidden fruit with which Eve tempted Adam, a cultural symbol for the loss of innocence, and probably the verb of the ‘sentence’.“ Livet 1982, S. 17.

³⁰⁴ zitiert nach Engberg 1999, S. 49.

Formen von Störung in der Informationsübertragung, sondern er erzeugt sie und weist dadurch auf sie hin. Es geht nicht um die visuelle Umsetzung von Lärm/Störung im informationstheoretischen Sinn, sondern darum, die Abweichungen der Sprache, wie wir sie in alltäglicher Kommunikation kaum noch bemerken, hervorzuheben. Er benutzt die intransitiven Ungereimtheiten in der Sprache und schöpft daraus seine Inspiration. In diesem Zusammenhang lässt sich Ruscha besser mit Gregory Bateson als mit Claude Shannon und Warren Weaver verbinden, denn „Bateson regarded noise as a reservoir of uncommitted randomness and chaos that provided ‘the only possible source of new patterns’.“³⁰⁵

Noch missverständlicher werden Worte, die nur noch auf Zeichen reduziert sind, da Zeichen durch ihre indexikalische Natur eine ambivalente Bedeutung haben, die sich normalerweise nur aus dem Kontext ergibt. „Buchstaben sind Symbole ohne aktuellen ikonographischen Gehalt. [...] Ihre sigmatische Dimension ist gleich Null. Sie sind Symbole einer Laut-Zeichen-Zuordnung und ihre Denotation ist einwertig, ihre Form ist bildlich unablenkend und eindeutig [...]. Ihre individuelle Bedeutung erschließt sich nur im Kontext mit anderen Buchstaben, also dem jeweiligen alphabetischen Code des vorliegenden Schriftsystems. Jeder Buchstabe bedeutet außerhalb des Codes nichts und erlangt seine Bedeutung nur in der Differenz zu den jeweils anderen Buchstaben.“³⁰⁶ Dies zeigt auch der Vergleich in Abbildung 42, der aus einem Typographie-Skript entnommen ist. Die Uneindeutigkeit der Zeichen wird hier sehr klar: Was auf der ersten Abbildung nicht gelesen werden kann, wird durch zwei Punkte und einem Strich zum Wort ‚minimum‘. *U* von 1968 (Abb. 43) kann nur noch durch den erklärenden Titel als Buchstabe *U* entziffert werden.³⁰⁷ Es könnte phonetisch zum Beispiel für das Personalpronomen ‚you‘ stehen. *U* ist eines der höchst ephemeren Wortdarstellungen in Bezug auf seine nachgeahmte Materialität, da es sich

³⁰⁵ Rugoff 2009, S. 18 zitiert Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago 1971, S. 419. Bois Ansatz, Edward Ruscha mit dem Prinzip der Entropie in Verbindung zu bringen, funktioniert bis zu einem gewissen Grad. Sehr einleuchtend erscheint der Vergleich mit den Anstrengungen Mallarmés und der russischen Formalisten gegen den Verfall der Sprache, die in der täglichen Kommunikation einem entropischen Prinzip ausgesetzt ist (Vgl. Fußnote 54). Die Argumente greifen auch noch wenn Bois schreibt: „[...] it is the particular quality of what is lost to any kind of daily perception [...] that seems to be at the core of Ruscha’s art.“ (Bois 1993, S. 12), solange „noise as refuse“ (ebd.) dargestellt wird. Jedoch gerät Bois an die Grenzen des Argumentierbaren, wenn er Ruschas flüssige Worte mit Warhols „piss paintings“ (S. 29) vergleicht, und die Fäden bis zu Bataille und dem Informel weiterspinnt, da Ruschas Bilder weit davon entfernt sind Wörter als „spat, spewed, ejaculated“ (S. 32) darzustellen, selbst in Momenten in denen er mit Eiweiß oder Sperma arbeitet, verbieten Arbeitstechnik und Kontext eine Deutung nach Bois. Ruscha: „There was a period when I couldn’t use paint. I had to paint with unorthodox materials, so I used fruit and vegetable dyes instead of paint. I had to move some way, and the only way to do this was to stain the canvas rather than to put a skin on it.“ Fehlau 1988, S. 70.

³⁰⁶ Martin Tiefenthaler, *Typoskript der Höheren Graphischen Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt*, 2010, S. 9.

³⁰⁷ Abbildungen aus ebd., S. 20 – 23.

hier nicht mehr um Flüssigkeit sondern um Bläschen handelt, die sich im Gegensatz zu Flüssigkeit in Sekunden auflösen und keine Spur hinterlassen.

4.6. Flüssige Worte und Sprachspiele in Drucken

Nach den flüssigen Worten war Ruscha an einem Punkt, an dem er nicht mehr malen wollte/konnte. Von 1969 bis 1970 malt Ruscha für fast über zwei Jahre gar nicht mehr. Er konzentriert sich in dieser Zeit auf seine Publikationen (bis 1970 entstehen 12 von insgesamt 15 Büchern) und, dem Bildthema der Worte treubleibend, auf Zeichnungen und Drucke und beginnt mit organischen Materialien zu experimentieren. Vielleicht sogar unter dem Einfluss seines Sohnes (geb. 1968) und dessen Verhalten zu organischen Substanzen.³⁰⁸ Zunächst stellte er das Buch *Stains* (1969) zusammen, das aus, durch verschiedene Materialien beflecktem Papier bestand und wendete sich dann der Drucktechnik zu.

1967 wurde Ruscha erstmals von einem jungen Kunstdruckunternehmen Gemini G. E. L. (Graphic Editions Limited) und zwei Jahre später in den renommierten Tamarind Lithography Workshop eingeladen.³⁰⁹ Dort wurde den Druckmeistern ein einzigartiges Ausbildungsprogramm geboten, bei dem sie ihre Fertigkeiten an Projekten mit geladenen Künstlern schulen konnten.³¹⁰ In diesen Drucken benutzt Ruscha auch Flüssigkeiten, die in seinen Ölmalereien auf Leinwand nur illusionistisch evoziert wurden. „Thus the simultaneity of word and substance is further collapsed so that word, substance, medium and ground all become simultaneous.”³¹¹ Eine weitere Ebene von Simultaneität entsteht durch das Werkzeug, die Lithografiepresse selbst. Das Flachdruckverfahren arbeitet mit dem Prinzip des chemischen Gegensatzes zwischen Fett und Wasser, die sich gegenseitig abstoßen. Auf einem Stein wird eine Zeichnung angefertigt, die die ölige Farbe annimmt, auf den nicht bearbeiteten Stellen wird sie vom feuchten Stein abgestoßen.³¹² Die Werkzeuge erlauben eine sehr präzise Arbeitsweise. “Lithography allowed an endless array of textures, and because it was a medium in which the image had to be rendered on a stone or plate through litho crayon or wash, Ruscha could readily incorporate techniques he was using at the time in his pastel and

³⁰⁸ “He started using organic materials in the year following his son’s birth, maybe influenced by his attitude towards foods”, Phillpot 1999, S. 68.

³⁰⁹ Vgl. Virginia Allen, Tamarind. Homage to Lithography, Greenwich 1969.

³¹⁰ Engberg 1999, S. 23.

³¹¹ Livet 1982, S. 17.

³¹² Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Lithografie> (29.08.2011)

pencil drawings, such as softly shaded backgrounds combined with carefully rendered typography and small objects.”³¹³

Im Tamarind Lithography Workshop realisierte Ruscha die ersten seiner Drucke (*Rodeo*, *Anchovy* Abb. 44, *Mint* Abb. 45, *Carp*), die den flüssigen Worten in Öl sehr ähnlich waren, „but their appearance in the prints was perhaps more appropriate, since lithography, the medium in which they were rendered, is based on the principle that oil and water are mutually resistant substances.”³¹⁴ Die Tamarind Lithografien hatten einen bisher ungesehenen Schliff und illusionistische Perfektion. „*Anchovy* was glossed with a film of pearlescent ink, imparting to the blue-gray surface the silvery look of a fish [...] and *Mint* was executed in peppermint pink.”³¹⁵ “The illusion of these just-spilled liquids became another kind of ‘skin’ on Ruscha’s surfaces. If the words remained in place long enough, it appeared, perhaps they too would soak through, leaving a stain.”³¹⁶

1970 wurde Ruscha nach London eingeladen, wo er das Hauptwerk seiner Experimente mit organischen Mitteln anfertigte: *News*, *Mews*, *Pews*, *Brews*, *Stews*, *Dues*. Danach konzentrierte er sich eher auf Pastell und später auf Acryl. *News*, *Mews*, *Pews*, *Brews*, *Stews*, *Dues* (Abb. 46) besteht aus sechs Blättern auf denen die Wörter des Titels zu lesen sind. Alle sind im Siebdruckverfahren entstanden, bei dem an Stelle der Farbe, Lebensmittel durch die Siebe gedruckt wurden. Manchmal wurde dabei ein Druck in mehreren Durchgängen hergestellt, bei denen für jedes Lebensmittel ein Sieb verwendet wurde. Manchmal wurden zwei Lebensmittel durch ein Sieb gedruckt. *News* (Neuigkeiten/Nachrichten) besteht aus Johannisbeer-Tortenfüllung und Lachsrogen, die in einem Durchgang durch ein Sieb gedruckt wurden. Die Graduierung im Hintergrund entsteht dadurch, dass die beiden Substanzen oben und unten auf dem Sieb verteilt werden, und so lange einander entgegen gewalzt werden, bis sie in der Mitte ineinanderfließen. Diese Technik wird „splitfountain“ genannt.³¹⁷ Der Schriftzug war in diesem Druck nicht durchlässig und ist dann im Negativ auf der bedruckten Fläche lesbar. *Mews* (Seitenstraße) besteht aus Bolognese-Sugo im Hintergrund und aus Johannisbeer-Tortenfüllung und rohem Ei in Splitfountain-Technik im Vordergrund. *Pews* (so wird die Westminster Abbey genannt) besteht aus Hershey’s Schokoladesirup, Kaffee, Chicoreesaft und Tintenfischfarbe; *Brews* (Gebräue) aus Axelschweiß und Kaviar in Splitfountain-Technik; *Stews* (Eintopf) aus zerstampften gebackenen Bohnen, Kaviar,

³¹³ Engberg 1999, S. 22.

³¹⁴ Ebd., S. 23. ‘Liquids are for prints and paintings only. These media are good for only certain techniques.

Ebenso: Pindell 2002, S. 126

³¹⁵ Engberg 1999, S. 32.

³¹⁶ Ebd., S. 26.

³¹⁷ Vgl. Brownson 1978, S. 15.

frischen Erdbeeren, Kirsch-Tortenfüllung, Mango Chutney, Tomatenpaste, zerstampften Narzissen und Tulpen und Blättern, die alle auf einem Sieb durchgedruckt wurden. Und schließlich *Dues* (Steuern) wurde in zwei Durchgängen durch zwei Siebe gedruckt und besteht aus *Branstone* Essiggurken (Vorder- und Hintergrund). In diesem Portfolio kombiniert Ruscha die Erfahrungen aus seinem *Stains* Portfolio mit seinen Wortbildern und dem direkten sprachlichen Einflüssen aus seinem Umfeld, London. Manche der Worte sind dezidiert Britisch und im Amerikanischen nicht bekannt. Auch hier spielt Ruscha mit der Diskrepanz des Gesprochenen und Geschriebenen, da sich alle Worte gleich sprechen, das letzte *Dues* aber anders geschrieben wird.

In den 1970er Jahren, tauchen allmählich zwei Wörter, drei-Wörter-Sätze oder ganze Gedanken und Gesprächsfetzen (manchmal mit Schlagzeilencharakter) auf, die genauso aus dem Alltag gegriffen werden, wie vorher die einzelnen Worte. „Some of the stunning word combinations are transported from a street situation or a radio disc jockey unchanged; others are ‘assisted’ as Duchamp said about some of his ready-mades, they are lovingly helped on their way to brilliance. There are little changes that help them fly. One could say that in a general way Ruscha’s art depends on little things changing.”³¹⁸ Die Sätze sind in einer möglichst neutralen Schrift gegeben, die die Aufmerksamkeit nicht auf sich sondern das Gelesene lenkt. Er nannte diese Schrift “Boy Scout Utility Modern”. „Deliberately bland in design, it directed the viewer’s attention away from the visual form of works to the drama of their possible meanings, and how these might – or might not – relate to their pictorial backgrounds.”³¹⁹ Ruscha bewegt sich also weg vom Wort als Objekt hin in Richtung einer Referenz- und Kommunikationsfunktion. Doch auch da werden Zäsuren gesetzt und Störfaktoren eingebaut um auf die Sprache und ihre Eigenheiten hinzuweisen.

Malcolm Bowie hebt in *Mallarmé and the Art of Being Difficult* die phonetische Qualität mancher Zeilen des *Coup de dés* hervor: „The sound figures operate much less systematically, and carry correspondingly less information, than those of ‘Prose’. But their contribution to the polysemantic fabric of the poem is still an important one.”³²⁰ Diese phonetische Qualität des *Coup de dés*, fällt umso mehr auf je weniger wir den Sinn eines Satzes auf semantischer Ebene suchen.³²¹ Mallarmé versucht also, in seiner

³¹⁸ Hulten 1990, S. 21.

³¹⁹ Rugoff 2009, S. 19.

³²⁰ Bowie 1978, S. 134.

³²¹ Siehe ebd., S. 135.

„Unverständlichkeit“³²² dem Leser das Lesen neu zu lehren. “Although rhyme proper appears seldom in *Un Coup de dés* other phonetic correspondences are prominent enough to make the reader attentive to the sound texture of the work and to its several instances of subdued, long-range word-play.”³²³ Er versucht entfremdend zu sein, um in der Sprache andere Qualitäten hervorzubringen, als die der Botschaftsübermittlung. Bei Edward Ruscha gibt es Hinweise auf ähnliche Absichten. In den Bildern von 1975 bis 1979 treten Sätze auf, die sehr ähnlich unsere Aufmerksamkeit auf phonetische Qualitäten lenken, oder auf die Diskrepanz zwischen dem Geschriebenen bzw. Gesehenen und dem Gesprochenen: In *Another Hollywood Dream Bubble Popped* „steht ein gefällig singbares Muster aus Assonanz und Alliteration einem nur nebenbei ebenso ausgeprägten Gewebe aus Doppel-Buchstaben gegenüber (Doppel-„L“, Doppel-„O“, Doppel-„D“, Doppel-„B“, Doppel-„P“) [...]“³²⁴ Auch stellt Hickey neben der phonetischen Verdoppelung eine syntaktische Doppeldeutigkeit fest. Im Englischen ist nicht erkennbar, ob es sich um einen substantivischen Ausdruck oder einen Satz in der Vergangenheit handelt: “Und wieder ein geplatzter Hollywoodtraum” oder “Und wieder platzte ein Hollywoodtraum.“ *Bound in Boiler Iron* (1981), ergibt erstaunlicherweise sogar in der Übersetzung ‚Im Eisen eines Kessels gefesselt‘, eine überaus interessante phonetische Qualität und ein Spiel mit Buchstaben, da ‚Eisen‘ und ‚eines‘ aus denselben Buchstaben bestehen und ‚Kessels‘ und ‚gefesselt‘ einen unsaubereren Reim ergeben. Im Original bestimmen wieder Doppel- und sogar Dreifachbuchstaben den Satz: Doppel-B, Dreifach-O, Dreifach-N, Dreifach-I, Doppel-R. Daraus ergeben sich Mundbewegungen, die merkbar einseitige Laute formen. Manchmal formt der Mund auch dreimal denselben Laut, der aber immer anders geschrieben wird, wie in *She Sure Knows Her Devotionals* (1976, Abb. 47)³²⁵ oder *Fear Smearred form here to here* (1982). Im Spiel mit der Lücke zwischen Gesprochenem und Geschriebenem können die vom Mund geformten Laute auch ganz etwas anderes ergeben, als die Worte auf dem Bild. Wenn *Guacamole Airlines* (1976, Spinat auf Papier) in einem mittelamerikanischen Akzent ausgesprochen wird, hört es sich nach ‚Wacky Molière Lines‘ an.³²⁶ Und in *Oaks Oats* (1977, Abb. 48) spielt Ruscha auf visueller Ebene mit der Ähnlichkeit der Buchstaben T und K in der gotischen Schrifttype, beziehungsweise mit dem Phänomen, dass wir antizipierend lesen und deshalb manchmal etwas falsch lesen, weil

³²² „Dieses Gedicht ist der Unverständlichkeit nach keine Ausnahme. Ich habe mehrere Gedichte von Mallarmé gelesen. Sie alle sind ebenso unsinnig.“ (Leo Tolstoi, Was ist Kunst, Sämtliche Werke, I. Serie, Band 10, übers. von Michael Feosanoff, Jena 1911, S. 128).

³²³ Bowie 1978, S. 131.

³²⁴ Hickey, 1988: S. 44 – 45.

³²⁵ Ebd., S. 39. Dave Hickey weist auch auf noch zwei weitere SCH-Laute hin im Namen des Künstlers und in seinem Nicknamen als er für Artforum arbeitete, das ‚ss‘ in Russia.

³²⁶ Ebd., S. 36.

unser Auge das Wort oder den Satz automatisch vervollständigt. Dass unter die Eichen Hafer gemischt ist, erkennen wir erst, wenn wir das Bild länger betrachten.

Klare Aussagen verschwimmen im Feld von möglichen Assoziationen: „Even the simplest ‚answer‘ posits a spinning infinity of questions. Answer, provided by Ruscha: ‘I LIVE OVER IN VALLEY VIEW.’ Questions: ‘Uh, where do you live?’ ‘Why are you so late?’ ‘Why are you so strangely attired?’ ‘How do you know Suzanne Pleshette?’ ‘Why does your license plate say VAL E VU?’ ‘What does that sign say?’ ‘What is a simple six-word English sentence with four ‘i’s, four ‘e’s, and four ‘v’s in which all the words are elided?’ ‘What part of this drawing is not drawn?’.”³²⁷ Aussagen oder Fragen generieren immer nur weitere Fragen. Ambiguität ist eine von Ruschas Verunsicherungs- und Hinterfragungsstrategien in seinen Bildern. Oder es werden ganz klare Falschaussagen getroffen wie in *Hollywood is a verb* (1979, Abb. 49). Eine gewisse Zweideutigkeit hatte schon Boss (1964), ein Wort, das sowohl als Nomen, als auch als Verb funktioniert. Was passiert, wenn Ruscha ein eindeutiges Nomen zu einem Verb macht? Einem Tunwort. Vielleicht weil Hollywood tatsächlich etwas ‚tut‘ mit den Menschen, die damit in Berührung kommen. I got hollywooded. It will hollywood you mind. You will hollywood just fine. Englisch eignet sich besonders zu solchen Funktionsänderungen von Worten, da es eine sehr flexible Sprache ist.

Die Konstellationen sind keine Fixierung oder Versuchsanordnung. „Eher geht es generell um die Einladung zum Ebenenwechsel [...] und insbesondere die finite Lesbarkeit des scheinbar erhaben-unendlichen Bildes und die unbestimmbare Unendlichkeit der (typographischen) Gestalt, die die wahre Umgebung der scheinbar fixierten Schriftlichkeit sei, gegen die üblichen mentalen Einstellungen als Möglichkeiten zu erkennen, die wir in unserem Alltag eh ständig vollziehen – die wir aber erst in der Pointe bewusst werden lassen.“³²⁸

4.7. Publikationen

Edward Ruscha publizierte sechzehn Bücher im Eigenverlag. Sein erstes war *Twentysix Gasoline Stations* 1963.³²⁹ Ruschas Ansporn, ein Buch zu machen, lag vor allem in der haptischen Qualität des Gegenstandes Buch: „I wanted to make a book, and I let photography

³²⁷ Hickey 1992, S. 2.

³²⁸ Diederichsen 2000, S. 13.

³²⁹ Darauf folgten: *Various Small Fires and Milk* 1964, *Some Los Angeles Apartments* 1965, *Every Building on Sunset Strip* 1966, *Thirtyfour Parking Lots* 1967, *Royal Road Test* 1967, *Business Cards* 1968 (mit Bill Al Bengston), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* 1968, *Crackers* 1969, *Real Estate Opportunities* 1970, *Baby Cakes* 1970 (erschienen bei Multiples, Inc.), *A Few Palm Trees* 1971, *Records* 1971, *Colored People* 1972, *Dutch Details* 1972, *Hard Light* 1978 (mit Lawrence Weiner).

be a secondary medium, an excuse to make a book. That's what I wanted to do most of all, really, to make a book, not necessarily to take photographs. I wanted to make a book. If I was another kind of artist it might have been a blank book. Or a book with something else happening besides pictures.“³³⁰

Ruscha legte in das Layout, die Größe und Dicke des Buches (nicht so sehr in den Inhalt) ein ähnliches Gewicht wie Mallarmé, der Jahre mit der Konzipierung des *Coup de Dés* verbrachte und sich vor allem über das Format Gedanken machte (lose Blätter oder gebunden, Buchformat oder Zeitungsformat). Bei seiner ersten Publikation 1963 stand der Titel *Twentysix Gasoline Stations* als Erstes fest.³³¹ Ruscha mochte den Klang der Worte.³³² Die drei Worte sind in dicker roter Serifenschrift oben, mittig und am unteren Rand des weißen Covers platziert. Diesem Schema folgen: *Various Small Fires and Milk, Some Los Angeles Apartments, Thirtyfour Parking Lots, Nine Swimming Pools and a Broken Glass* und *Real Estate Opportunities* 1970. Dem Format von einer ungefähren Dicke eines halben Millimeters und den Maßen 18 x14 cm folgend, sind auch *Every Building on Sunset Strip, Baby Cakes* 1970 (erschieden bei Multiples, Inc.), *A Few Palm Trees, Records* und *Colored People* am Vorbild der ersten Publikation orientiert. Die narrativen Publikationen haben ein leicht größeres Format von 24 x 16 cm: *Royal Road Test, Business Cards* 1968 (mit Bill Al Bengston) und *Hard Light* (mit Lawrence Weiner). Nur *Dutch Details*, ein in Holland entstandenes Buch, fällt ganz aus der Reihe, da es im Querformat gehalten und an der oberen Kante entlang gebunden ist. Dadurch wird der Einband wie ein Kalender im Querformat nach oben geklappt, außerdem lässt sich jede Seite, rechts auf die doppelte Länge ausklappen, was sechs kleine Fotoabbildungen in einer Reihe ermöglicht.

Seine Liebe zu Büchern entwickelte Ruscha während er als Praktikant in einer Druckerei arbeitete und war also am Medium interessiert, jedoch nicht an seiner traditionellen Nutzung (narrativer oder informativer Text). Also füllte er die Seiten des Buches mit dokumentarischen Fotos von 26 Tankstellen zwischen seiner Heimatstadt Oklahoma City in Oklahoma und Los Angeles, Kalifornien entlang der Route 66, ohne einer geografisch/chronologische Ordnung zu folgen. Grob folgen die Staaten der Route zwischen Kalifornien und Oklahoma aufeinander: Arizona, New Mexico, Texas, wobei das letzte Bild nicht in Oklahoma ist, sondern in Groom Texas geschossen wurde. Die Entscheidung könnte

³³⁰ Hopps 1993, S. 101. Ruscha: „Not that I had an important message about photographs, or gasoline, or anything like that – I merely wanted a cohesive thing.“ Coplans 2002, S. 23.

³³¹ Ruscha: „I had the title, *Twentysix Gasoline Stations*, even before I took the photographs“ Bourdon 2002, S. 41.

³³² Ruscha: „I like the word ‘gasoline’ and I like the specific quality of ‘twenty-six’. If you look at the book you will see how well the typography works – I worked on all that before I took the photographs.“ Coplans 2002, S. 23.

mit dem Namen der Tankstelle zusammenhängen, da sie FINA heißt und auf ‚Ende‘ hinweist. Es könnte aber auch nur eine Strategie im Sinne von „to nag the theme“ sein.³³³ Die Fotos sind in der Regel auf der rechten Seite gegenüber einer weißen Seite abgebildet, und haben eine Bildbeschriftung darunter. Manche sind jedoch größer und erstrecken sich über die Doppelseite oder es sind zwei Tankstellen auf der Doppelseite abgebildet wie beim Übergang zwischen New Mexico und Texas. Links: *Enco*, Tucumcari, New Mexico. Rechts: *Hudson*, Amarillo, Texas. Beide sind schwer erkennbare Nachtfotografien. *A Few Palm Trees* hat aus dem Kontext freigestellte Palmen ausschließlich auf der rechten Seite, deren Ort exakt mit Straßenkreuzungen und Nummern immer auf der linken Seite angegeben ist. Alle leeren Seiten sind nach den 14 Palmen in das Buch eingefügt. Dadurch entsteht eine Erwartungshaltung beim ‚Lesen‘, das für Ruschas Publikationen eher außergewöhnlich ist, vor allem weil es nicht gebrochen wird, höchstens vielleicht durch die Abbildung einer Palme von der Ecke Hollywood Boulevard und La Brea Avenue und von einer anderen an der Ecke Canon Drive und Park Way, die exakt dieselbe Palme zu sein scheinen. Bei *Colord People* sind Palmen und Kakteen in Farbe und ohne Bildunterschriften wiedergegeben. Auch im zweiten Buch mit Farbabbildungen *Nine Swimming Pools* gibt es keine Bildunterschriften, so als wäre der Farbdruck schon genug an Information. Auch hier sind die ausgestanzten Bilder immer auf der rechten Seite abgebildet mit Ausnahme des dritten Kaktus, der sich über den Falz räkelt.

Um eine gewisse Dicke oder ein gewisses Gewicht des Buches zu erreichen, füllte er das Buch zusätzlich mit leeren Seiten.³³⁴ Dies trifft vor allem auf *Nine Swimming Pools* zu, in dem Ruscha auch weitere Schwimmbäder hinzufügen hätte können ohne die Druckkosten zu steigern, er wollte jedoch neun und nicht etwa elf Schwimmbäder zeigen, also sind dazwischen reichlich leere Seiten, die den ‚Leser‘ dazu veranlassen, zwischen den Seiten vor und zurückzublättern und die darin verstreuten Schwimmbäder regelrecht zu suchen.³³⁵ Was zuvor zum Beispiel in den dreidimensionalen Zeichnungen des Bildes *Smash* nur illusionistisch angedeutet wird, ist mit dem Buch zu haptischer Wirklichkeit geworden und kehrt in das Flächige wieder zurück durch ähnliche Zeichnungen des Buches in leerem Raum. “[...] I consider my books to be strictly visual materials... I even perceived them as bits of sculpture in a way... they were three-dimensional... they were thick... I even painted on the sides of my canvases for a few years to accentuate the idea that this was a three-dimensional thing. [...] In an odd way, it was like a book, and so my paintings were book covers in a way.

³³³ Siehe Fußnote 271.

³³⁴ Hopps 1993, S. 101.

³³⁵ Bourdon 2002, S. 44.

That's it, I do book covers... if you make a book cover and put a word on it, then it's immediately accepted by people, but if you do so in painting, then it's sort of disorienting and isn't disorientation one of the best things about making art?"³³⁶

Ruschas Publikationen machten auch einen Einschnitt in die gängige ökonomische Praxis des Kunstmarktes. Ruscha wollte Bücher produzieren, die nicht zu seinen Kunstwerken gezählt würden. „[...] I just wanted to get the book out. And the books will compete with any other books on the paperback market; [...] Most of my books should be of unlimited quantity.“³³⁷ Ruscha strebte nach einer demokratischen Verteilung dieser Güter und setzte dieses Zeichen auch in den Preisen. Die Bücher waren für drei Dollar zu erwerben. Ironischerweise sind sie heutzutage trotz Nachdruck vergriffen und können auf Amazon oder Ebay Preise von bis zu 7000 Dollar erzielen. Trotzdem waren sie seinerzeit ein neuer Schritt in den öffentlichen Raum eines größeren Publikums, das durch ihre Erscheinung zu einer neuen Art des Handhabens eines Buches bzw. des ‚Lesens‘ angeleitet wurde; so wie Mallarmé mit dem *Coup de dés* oder noch mehr mit dem niemals realisierten *Le Livre*. *Le Livre* war ein mehr ein utopisches Konzept als ein Projekt für ein Buch. Es handelte sich um ein Buch, dessen fast architektonische Struktur alle möglichen Beziehungen zwischen den Dingen der Welt beinhaltete. Ähnlich wie Jorge Luis Borges es in der *Bibliothek zu Babel* beschreibt. Befreit von der Subjektivität eines Autors würde das Buch alle Bücher und möglichen Bücher beinhalten. Es hat einen performativen Charakter. Sein Inhalt war auf einzelnen, frei kombinierbaren Blättern in Kassetten oder Schachteln festgehalten, die von einem Operator (*opérateur*) bedient wurde. Der/Die Leser/in wurde eher zum/zur Betrachter/in. Ein Teil der Notizen wurde in Marchals *Oeuvres Complètes* publiziert. *Le Livre* ist zwar als Buch unrealisiert geblieben, aber als konzeptuelles Werk vollkommen.

5. Schluss

Der letzte Teil dieser Arbeit widmet sich kurz dem Werk eines jüngeren Künstlers, das sowohl die Positionen von Broodthaers und Ruscha bündeln, als auch neue Perspektiven im Umgang mit Mallarmés Raum eröffnen kann. Michalis Pichler (geboren 1976) lebt und arbeitet in Berlin. Pichler arbeitet in unterschiedlichsten Medien wie Text, Publikationen, Photographie, Collagen, Skulptur und Eingriffe in den öffentlichen Raum. Bei seinen

³³⁶ Blistène 1990, S. 134.

³³⁷ Coleman 2002, S. 50.

Textappropriationen transferiert er die Texte oft in neue Kontexte oder andere Medien in einem oft selbstreferenziellen System. Die unterschiedlichen Medien bilden nichts desto trotz ein kohärentes Oeuvre in dem die einzelnen Werke im Dialog stehen. Publikationen wie *Twentysix Gasoline Stations* beispielsweise sind ein Statement über den öffentlichen Raum, auch wenn sie nicht direkt in ihn eingreifen. In diese Arbeit passt er nicht nur wegen seines direkten Bezugs zu Mallarmé und Broodthaers mit seiner eigenen Version des bereits appropriierten Textes, sondern weil er einen weiteren Link zwischen Edward Ruscha und Marcel Broodthaers darstellt. Er arbeitete mit Material von beiden Künstlern. Von Ed Ruscha übernahm er wie oben erwähnt das Konzept und das Layout von *Twentysix Gasoline Stations*. Es erschien 2009 in New York bei Printed Matter.³³⁸ Pichlers Version zeigt ungefähr dasselbe, wie Ruschas Original: Tankstellen und eine Ortsangabe in zarter Schrift.³³⁹ Die Tankstellen sehen verblüffend gleich aus, nur die Bodenmarkierung, Vegetation oder Lichtstimmung ändert sich auf den Fotos. Alle Tankstellen sind Filialen des Unternehmens TOTAL. Als die Mauer 1989 fiel, kaufte TOTAL einen Großteil der bestehenden Tankstellen auf und baute architektonisch einheitlich gestaltete Raststätten in ganz Ostdeutschland verteilt. Die Fotos von zum Verwechseln ähnlich aussehenden Tankstellen ist eine ironisches Statement zu einem Zitat von Ed Ruscha, der sich über sein eigenes Buch wie folgt äußerte: „I took sixty or seventy photographs of gas stations between here and Oklahoma City. Well, the eccentric stations were the first ones I threw out. I didn’t want to have the look of variety to it, necessarily.“³⁴⁰ Der Satz „Well, the eccentric stations were the first ones I threw out“ ist auf der letzten Seite des Buches abgebildet, nach der 17. und letzten Tankstelle im Buch. Pichler nimmt oft ein kleines Detail zum Anlass für eine Appropriation. Bei Mallarmé und Broodthaers war es der Untertitel, der das Genre bezeichnete. 2008 machte Michalis Pichler daraus etwas, das tatsächlich eine plastische, skulpturale Qualität gewinnt. Pichler reproduziert dasselbe Buch, im selben Format im Eigenverlag GREATEST HITS. *Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard. Sculpture*. (Abb. 50) An der Stelle an der bereits Stéphane Mallarmé und später Marcel Broodthaers standen, setzt er seinen eigenen Namen, der Untertitel, der von *Poème* schon zu *Image* wurde ändert sich in *Sculpture*. Im inneren, wird Marcel Broodthaers’ Geste der Trennung von Text und seiner Struktur beibehalten. Der Text des Gedichts steht unter dem Titel „Préface“. Pichler erwähnt noch beide Urheber. Unter

³³⁸ http://www.printedmatter.org/catalogue/moreinfo.cfm?title_id=85816 (27. Oktober 2011). Printed Matter ist auch der Verlag, bei dem Klaus Scherübel *Mallarmé. The Book* publizierte. Ein Coverumschlag in der Größe 24 x 15,8 x 3,6 cm der um einen Kern aus Styropor geschlagen ist.

³³⁹ <http://www.buypichler.com/twentysix.html> (27. Oktober 2011).

³⁴⁰ Schwartz 2002, S. 47. (Zuerst erschienen in: National Observer, 28. Juli 1969, S.1).

„Préface“ steht: „par M.B.“ Der Text des Gedichts ist am Ende mit Stéphane Mallarmé gezeichnet. Durch den Partikel „par“ wird die Bindung von M.B. eine vermittelte. Stéphane Mallarmé ist der Autor, der seinen Namen unter den Text setzt, der ihn unterzeichnet. Die Bezeichnung „von M.B.“ bezieht sich nur auf das Wie, das Arrangement. Der neue *Coup de Dés* (2008) hat drei ausgewiesene Urheber: Stéphane Mallarmé, M.B. und M.P.³⁴¹ Doch da, wo Marcel Broodthaers' schwarze Balken waren, ist nun nichts mehr. An ihrer Stelle trat eine tatsächliche Leere. Die Balken sind ausgeschnitten. Die Seiten von 120 g schwerem Papier haben „Löcher“ durch die man einen Finger stecken kann. Die Leerstellen sind nicht geschnitten oder gestanzt, sondern gelasert. Der Unterschied ist wichtig, denn ein Laser hinterlässt Brandspuren. An diesen Brandspuren lässt sich bei dem von beiden Seiten durchlöcherten Blatt recto und verso unterscheiden. Der Text, der auf der recto-Seite stand, hat die Brandspuren verso und umgekehrt. Durch den braunen Rand werden die rechteckigen Löcher auf eine Weise gerahmt, die ihnen mehr Tiefe geben. Der Einschnitt in die Einheit der Seite scheint aggressiver. Die Fläche ist hier nicht Wächterin der Reinheit, sie ist auch nicht Fläche für Austausch oder Konfrontation, sie ist durch den Einschnitt, durch die „Verstümmelung“ selbst in den Mittelpunkt gerückt worden. Sie wurde als Fläche klarer erkennbar, als sie keine intakte Fläche mehr war und einen Blick in den Raum erlaubte: durch die Seiten kann man ja tatsächlich ‚in den Raum hineinschauen‘, oder auf die nächste, darunterliegende Seite ‚durchschauen‘. Die Leerstellen wurden zu tatsächlichen Löchern, wo Material fehlt. Vielleicht um dem Leser noch mehr Verantwortung darüber zu geben, was er aus dem Betrachteten macht. Entwertung von Lesekonventionen, Veränderungen des Seitenraums und im Seitenraum, eine für das Individuum in endlosen Varianten vereinnehmbare Struktur sind Merkmale, die den *Coup de Dés* zu einem Grundlagentext der Moderne machen und zu einem regelrecht endlosen Fundus für Neuschöpfungen und Inspiration. „The author – Mallarmé – has set relationships in the print, in the space, and in the opposition of the print to the space; he has literally deformed poetry by devaluating reading codes in order that the reader may pursue his own system, destructure and restructure meanings through the groupings and recreate his own text. The mutations in and by paginal space permit Mallarmé to construct the tentative text, which is the only text which the reader may make his own. The text must be circular in order to negate the concept of a single literary

³⁴¹ Mein Exemplar des Gedichts ist hinten mit M.P. signiert. Auch damit spielte der Künstler schon in einer anderen Appropriationsarbeit. Ein einsekündiger (24 Bilder) Film von Marcel Broodthaers zeigt seine Hand, die die Unterschrift M.B. auf Papier setzt. Michalis Pichler übersetzte diesen 35 mm Film in einen 16 mm Film, der mit 18 Bildern pro Sekunde durchläuft. Auf dem 18. Bild schreibt die Hand gerade den ersten Bogen des B zu ende. Übrig bleibt M.P., die Initialen von Michalis Pichler.

or philosophical system in order to include all systems (all readings). The circularity of *Un Coup de dés* enables the text to remain incomplete [...]“³⁴²

Mallarmé steht am Anfang des Künstlerbuchs und einer konzeptuellen Herangehensweise in der bildenden Kunst, wie an Marcel Broodthaers und Michalis Pichler erkennbar ist. Er ist aber auch am Ursprung der Moderne in ihrer Reflexion über die Dinge, die Systeme deren wir uns bedienen um mit den Dingen zu leben und beider Unzulänglichkeiten.

*„bücher sind wie räume, die man mit sich herumtragen kann.“*³⁴³

³⁴² La Charité 1987, S. 140.

³⁴³ Gabriele Lenz, http://www.gabrielelenz.at/exkubo_00.htm (17. November 2011).

6. Anhang

Literaturverzeichnis

Fußnoten:

Alberti 2002

Leon Battista Alberti, Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002.

Alloway 1974

Lawrence Alloway, American Pop Art, New York 1974.

Anderson 2002

Jill Anderson (Hg.), Australian Divagations. Mallarmé and the 20th century, New York/Wien 2002.

Arnar 2006

Anna Sigrídur Arnar, 'A modern popular poem': Stéphane Mallarmé on the visual, rhetorical and democratic potentials of the fin-de-siècle newspaper, in: Word & Image, 22/4, Okt. – Dez. 2006, S. 304 – 326.

Arnar 2007

Anna Sirídur Arnar, Original Printmaking Practices and Symbolic Gestures in Late Nineteenth-Century France: The Case of Stéphane Mallarmé, in: Philippe Kaenel (Hg.), Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert. The European Print and Cultural Transfer in the 18th and 19th Centuries. Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles, Hildesheim 2007, S. 741 – 755.

Arnar 2008

Anna Sirídur Arnar, Stéphane Mallarmé über das demokratische Potential der Zeitung im Fin de Siècle, in: Sabine Folie (Hg.) UN COUP DE DÉS. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, Wien 2008, S. 14 - 25.

Arnar 2011

Anna Sigríður Arnar, *The Book as Instrument. Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture*, Chicago 2011.

Behrens 2004

Roger Behrens, *Postmoderne*, Hamburg 2004.

Benezra 2000

Nael Benezra, *Ed Ruscha: Painting and the Artistic License*, in: Diess., Ed Ruscha, Washington, D.C./Oxford 2000, S. 145 – 155.

Benjamin 1977

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977.

Berger/Detjen 1995

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Gedicht. Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall, dt. Übers. von Wilhem Richard Berger, Gestaltung von Klaus Detjen, Göttingen 1995.

Bernard 1959

Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris 1959.

Blanchot 1962

Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, München 1962.

Bois 1990

Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts 1990.

Brownson 1978

Ron Brownson (Hg.), *Graphic Works by Edward Ruscha*, Auckland 1978.

Blistène 1990

Bernard Blistène, *Conversation with Ed Ruscha*, in: *Edward Ruscha Paintings / Schilderijen* (Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris 1989/1990; Museum Boymans-van Beuningen,

Rotterdam 1990; Fondació Caixa, Barcelona 1990; Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1990/1991), Rotterdam 1990, S. 126 – 140.

Bois 1993

Yve-Alain Bois, Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966 – 1969, New York 1993.

Borgemeister 2003,

Rainer Borgemeister, Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen, Bonn 2003.

Bowie 1978

Malcom Bowie, Mallarmé and the Art of being difficult, Cambridge, 1978.

Broodthaers 1980/1

Marcel Broodthaers (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln), Köln 1980.

Broodthaers 1980/2

Marcel Broodthaers (Kat. Ausst., Tate Gallery, London), London 1980.

Broodthaers 1981

Marcel Broodthaers, (Kat. Ausst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1981), Rotterdam 1981.

Broodthaers 1989

Marcel Broodthaers (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minneapolis), New York 1989.

Broodthaers 1991

Catherine David (Hg.), Marcel Broodthaers, (Kat. Ausst., Jeu de Paume, Paris 1991 – 1992), Paris 1991.

Broodthaers 1992

Marcel Broodthaers Broodthaers. Conférences et colloques, Paris 1992.

Broodthaer 1997/1

Marcel Broodthaers. ABC (Kat. Ausst. Galerie Rainer Borgemeister, Berlin), Berlin 1997.

Broodthaers 1997

Marcel Broodthaers. Cinéma, (Kat. Ausst., Fonadio Antoni Tapies, Barcelona 1997), Barcelona 1997.

Broodthaers 2003

Marcel Broodthaers. Politique Poétique (Kat. Ausst. Kunsthalle, Wien), Wien 2003.

Broodthaers 2010

Michel Draguet, Marcel Broodthaers, Collection des Cahiers des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7, Gand-Courtrai 2010.

Brougher 2000

Kerry Brougher, Words as Landscape, in: Edward Ruscha (Kat. Ausst., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. 2000; Museum of Contemporary Art, Chicago 2000/2001; Miami Art Museum, Miami 2001; Modern Art Museum, Fort Worth 2001; Museum of Modern Art, Oxford 2001/2002), Zürich 2000, S. 156 – 173.

Brownson 1978

Ron Brownson (Hg.), Graphic Works by Edward Ruscha, Auckland 1978.

Buchloh 1988

Benjamin H. D. Buchloh, Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs, Massachusettes 1988.

Cameron 1990

Dan Cameron, Love in Ruins, in: Edward Ruscha Paintings / Schilderijen (Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris 1989/1990; Museum Boysmans-van Beuningen, Rotterdam 1990; Fondació Caixa, Barcelona 1990; Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1990/1991), Rotterdam 1990, S. 10 – 17.

Catani 2003

Damian Catani, *The Poet in Society. Art, Consumerism, and Politics in Mallarmé*, New York/Wien 2003.

Chevrier 2005

Jean-Francois Chevrier (Hg.), *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* (Kat. Ausst. Musée des Beaux Arts, Nantes), Paris 2005.

Christin 2009

Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilization de l'alphabet*, Paris 2009.

Clearwater 2002

Bonnie Clearwater, *An Interview with Edward Ruscha*, in: Alexandra Schwartz (Hg.), *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*, Cambridge, Massachusetts/London 2002, S. 287 – 295, erstmals auf französisch in: "Edward Ruscha: Quand les mots deviennent formes, *Art Press*, 137, 1989, S. 20 – 25.

Alexandra Schwartz' Buch ist vollständig frei und online zugänglich unter: <http://www.scribd.com/doc/45211519/Ruscha-Leave-Any-Information-at-the-Signal>

Coplans 2002

John Coplans, *Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha discusses his perplexing publications*, in: Alexandra Schwartz (Hg.), *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*, Cambridge, Massachusetts/London 2002, S. 23 – 27.

Cueff 1988

Alain Cueff, *Edward Ruscha. Eine ferne Welt*, in: *Parkett*, 18, 1988, S. 54 – 58.

De Decker 1991

Anny de Decker, *Exposition littéraire autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la deblioudebliou / S*, in: Catherine David (Hg.), *Marcel Broodthaers*, (Kat. Ausst., *Jeu de Paume*, Paris 1991 – 1992), Paris 1991, S. 138 – 145.

Deleuze/Guattari 1977

Gilles Deleuze und Félix Guattari, Rhizom, Berlin 1977.

Diederichsen 2000

Diedrich Diederichsen, Ich glaube, sie musste schon, in: Monika Sprüth und Philomene Magers, Ed Ruscha. Gunpowder and Stains, Köln 2000, S. 8 – 13.

Donguey 2007

Jacques Donguey, Poésie experimentales, zone numérique (1953 – 2007), Dijon 2007.

Dragonetti 1992

Roger Dragonetti, Études sur Mallarmé, Gent 1992.

Ellroy 2009

James Ellroy, Edward Ruscha. Fifty Years of Painting, London 2009.

Engberg 1999

Siri Engberg, Out of Print. The Editions of Edward Ruscha, in: Edward Ruscha. Catalogue Raisonné. Prints, Books, Misc, Minneapolis 1999, S. 14 – 51.

Fehlau 1988

Fred Fehlau, Ed Ruscha. I Have This Kind of Lofty Idea of Landscape Being Pivotal to Making a Picture, in: Flash Art, 138, 1988, S. 70 – 72.

Finter 1990

Helga Finter, Der subjektive Raum. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Tübingen 1990.

Flügge 2007

Matthias Flügge (Hg.), RAUM. Orte der Kunst, Berlin 2007.

Folie 2008

Sabine Folie, Bild gewordene Schrift. Ein Abc der nachdenklichen Sprache, in: UN COUP DE DÉS. Bild gewordene Schrift. Ein Abc der nachdenklichen Sprache, Wien 2008, S. 52 – 63.

Foucault 1971

Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1971.

Hakkens 1998

Anna Hakkens, Permettez-moi de vous présenter... Marcel Broodthaers, in: Dies., Marcel Broodthaers par lui-même, Gent 1998, S. 7 – 27.

Harten 1972

Marcel Broodthaers. Der Adler vom Oligozän bis heute. Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Séction des Figures (Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972), Düsseldorf 1972.

Game 2007

Jerôme Game (Hg.), Porous Boundries. Texts and images in twentieth-century French culture, Oxford/Wien 2007.

Granada 2009

Gloria Melgarejo Granada, Fragments et obstacles. Mallarmé et le 'génie' du livre inachevé. Poésie et dédoublement esthétique, New York/Wien 2009.

Greenberg 1997

Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997.

Haidu 2010

Rachel Haidu, The absence of work. Marcel Broodthaers. 1964 – 1976, Cambridge, Massachusetts 2010.

Hickey 1982

Dave Hickey, Available Light, in: The Works of Edward Ruscha (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, San Francisco 1982; Whitney Museum, New York 1982; Vancouver Art Gallery, Vancouver 1982; Museum of Art, San Antonio 1982/1983; County Museum of Art, Los Angeles 1983), San Francisco 1982.

Hickey 1992

Dave Hickey, Edward Ruscha: Jeopardy and the Vernacular Sublime, in: Edward Ruscha (Kat. Ausst. Galerie Thaddeus Ropac), Salzburg 1992, o.S.

Hickey 1998

Dave Hickey, I Gotta Use Words When I Talk to You. Ed Ruscha's Drawings, in: Ed Ruscha. New Paintings. A Retrospective of Works on Paper (Kat. Ausst. Anthony d'Offay Gallery), London 1998, S. 33 – 37.

Hulten 1990

Pontus Hulten, Writing on a Picture, in: Edward Ruscha Paintings / Schilderijen (Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris 1989/1990; Museum Boijmans-van Beuningen), Rotterdam 1990; Fundació Caixa, Barcelona 1990; Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1990/1991), Rotterdam 1990, S. 19 – 22.

Kaenel 2007

Philippe Kaenel (Hg.), Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert. The European Print and Cultural Transfer in the 18th and 19th Centuries. Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles, Hildesheim 2007.

Karlstrom 2002

Paul Karlstrom, Interview with Ruscha in his Hollywood Studio, in: Alexandra Schwartz (Hg.), Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages, Cambridge, Massachusetts/London 2002, S. 92 – 209.

Kemp 1983

Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters, München 1983.

Kinloch/Millan 2000

David Kinloch und Gordon Millan (Hg.), Situating Mallarmé, Serie: French Studies of the eighteenth and nineteenth centuries, 10, Oxford/Wien 2000.

Kotz 2007

Liz Kotz, Words to be looked at, Cambridge 2007.

Kowtun 1993

Jewgenij F. Kowtun, Zangezi. Die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler, Zürich 1993.

Kristeva 1978

Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main 1978.

Krauss 1993

Rosalind Krauss, Das optisch Unbewusste, Hamburg 2011, zuerst engl. Cambridge Massachusetts 1993.

Krauss 2000

Rosalind Krauss, A voyage to the North Sea. Art in the age of the post-medium condition, New York 2000.

La Charité 1987

Virginia A. La Charité, The Dynamics of Space. Mallarmé's Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Lexington 1987.

La Charité 1992

Virginia A. La Charité, Twentieth-century French Avant-garde Poetry. 1907 – 1990, Lexington 1992.

Lammert 2006

Angela Lammert (Hg.), Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Nürnberg 2006.

Leen 2010

Frederik Leen, 'SANS MOTS'. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, in: Michel Draguet, Marcel Broodthaers, Collection des Cahiers des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7, Gand-Courtrai 2010, S. 15 – 39.

Livet 1982

Anne Livet, Introduction: Collage and Beyond, in: The Works of Edward Ruscha (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, San Francisco 1982; Whitney Museum, New York 1982; Vancouver Art Gallery, Vancouver 1982; Museum of Art, San Antonio 1982/1983; County Museum of Art, Los Angeles 1983), San Francisco 1982.

Lloyd 1999

Rosemary Lloyd, Mallarmé. The Poet and His Circle, Ithaca/London 1999.

Lübecker 2003

Nikolaj Lübecker, Le sacrifice de la sirène. Un coup de dés et la poétique de Stéphane Mallarmé, Kopenhagen 2003.

Lüdeking 1997

Karlheinz Lüdeking, Vorwort, in: Ders. (Hg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne, Dresden 1997, S. 9 – 27.

Luxemburg 2010

The Space of Words (Kat. Ausst. MUDAM, Luxemburg), Luxemburg 2010.

Mackert 2008

Gabriele Mackert, MODELL STATT MEISTERWERK. BUCH STATT BILD. Broodthaers' Mallarmé-Konstellation, in: Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, Hg. Sabine Folie, Wien 2008, S. 39 – 46.

Mallarmé 1998

Mallarmé 1842 – 1898. Un destin d'écriture (Kat. Ausst. Musée d'Orsay, Paris), Paris 1998.

Marchal 1999

Bertrand Marchal (Hg.), Mallarmé ou l'obscurité lumineuse, Paris 1999.

Marseille 1993

Poésure et Peintrie (Kat. Ausst. Centre de la Vieille Charité, Marseille 1993), Marseille 1993.

Marshall 2003

Richard D. Marshall, Ed Ruscha, London 2003.

Metz 2006

Petra Metz, Aneignung und Relektüre. Text-Bild-Metamorphosen im Werk von Marcel Broodthaers, München 2006.

Mihram 1979

Danielle Mihram, The abortive Didot/Vollard edition of *Un coup de dés*, in: *French Studies*, XXXIII, 1979, S. 39 – 56.

Paz 1990

Octavio Paz, *Der Bogen und die Leier*, Baden-Baden 1990, zuerst span.: *El arco y la lyra*, Mexico 1956.

Pelzer 1992

Birgit Pelzer, *Redites et ratures – les objets de l’alphabet*, in: Broodthaers. *Conférences et colloques*, Paris 1992, S. 49 – 68.

Phillpot 1999

Clive Phillpot, *Sixteen Books and Then Some*, in: Edward Ruscha. *Catalogue Raisonné. Prints, Books, Misc*, Minneapolis 1999, S. 58 – S. 78.

Pindell 2002

Howardena Pindell, *Words with Ruscha*, in: Alexandra Schwartz (Hg.), *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*, Cambridge, Massachusetts/London 2002, S. 55 – 63, erstmals in: *Print Collector’s Newsletter*, III/6, 1973, S. 125 – 128.

Quast 2006

Antje Quast, *Poesie - Autonomie - Anschaulichkeit - Mallarmérezption und Mallarmétopoi bei Marcel Duchamp, Robert Motherwell, René Magritte, Marcel Broodthaers und Daniel Buren*, Habil.-Schr. (unpubl.), Jena 2006.

Rancière 2008

Jacques Rancière, Der Raum der Wörter. Von Mallarmé zu Broodthaers, dt. in: UN COUP DE DÉS. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Hg. Sabine Folie, Wien 2008, S. 26 – 38.

Robb 1996

Graham Robb, Unlocking Mallarmé, London 1996.

Rugoff 2009

Ralph Rugoff, Heavenly Noise, in: James Ellroy, Edward Ruscha. Fifty Years of Painting, London 2009, S. 11 – 27.

Ruscha 1980

Edward Ruscha, Guacamole Airlines and Other Drawings, New York 1980.

Ruscha 1982

The Works of Edward Ruscha (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, San Francisco 1982; Whitney Museum, New York 1982; Vancouver Art Gallery, Vancouver 1982; Museum of Art, San Antonio 1982/1983; County Museum of Art, Los Angeles 1983), San Francisco 1982.

Ruscha 1985

Edward Ruscha (Kat. Ausst., Musée Saint Pierre Art Contemporain, Lyon), Lyon 1985.

Ruscha 1990

Edward Ruscha Paintings / Schilderijen (Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris 1989/1990; Museum Boysmans-van Beuningen, Rotterdam 1990; Fondació Caixa, Barcelona 1990; Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1990/1991), Rotterdam 1990.

Ruscha 1992

Edward Ruscha (Kat. Ausst. Galerie Thaddeus Ropac), Salzburg 1992.

Ruscha 1998

Ed Ruscha. New Paintings. A Retrospective of Works on Paper (Kat. Ausst. Anthony d'Offay Gallery), London 1998.

Ruscha 1999

Edward Ruscha. Catalogue Raisonné. Prints, Books, Misc, Minneapolis 1999.

Ruscha 2000/1

Edward Ruscha, They called her Styrene, London 2000.

Ruscha 2000/2

Monika Sprüth und Philomene Magers, Ed Ruscha. Gunpowder and Stains, Köln 2000.

Sartre 1983

Jean-Paul Sartre, Gesammelte Werke, hg. von Traugott König, Bd. 12, Mallarmés Engagement, Hamburg 1983.

Schwartz 2002

Alexandra Schwartz (Hg.), Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages, Cambridge, Massachusetts/London 2002.

Soula 1931

Camille Soula, La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé. Un coup de dés. Commentaire autographe sur l'édition originale, Paris 1931.

Stafford 2000

Hèlène Stafford, Mallarmé and the poetics of everyday life. A study of the concept of the ordinary in his verse and prose, Amsterdam 2000.

Steinberg 2007

Leo Steinberg, Other Criteria, (Nachdruck mit neuem Vorwort), Chicago 2007.

Streitberger 2004

Alexander Streitberger, Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Bonn 2004.

Temple 1998

Michael Temple, Meetings with Mallarmé in contemporary French culture, Exeter 1998.

Tiefenthaler 2010

Martin Tiefenthaler, Vorlesungsskript in Typographie an der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, Wien 2010.

Valéry 1992

Paul Valéry, Über Mallarmé, Frankfurt am Main 1992.

Wilmes 2009

Ulrich Wilmes, Once Upon a Time in the Present, in: James Ellroy, Edward Ruscha. Fifty Years of Painting, London 2009, S. 45 – 53.

Zwirner 1997

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

Abbildungen

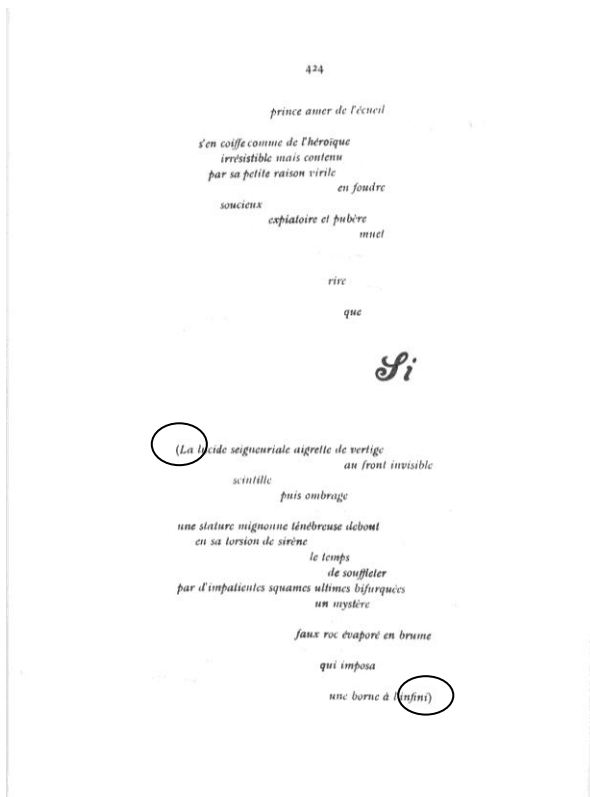


Abb. 1: Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Cosmopolis, 1897.

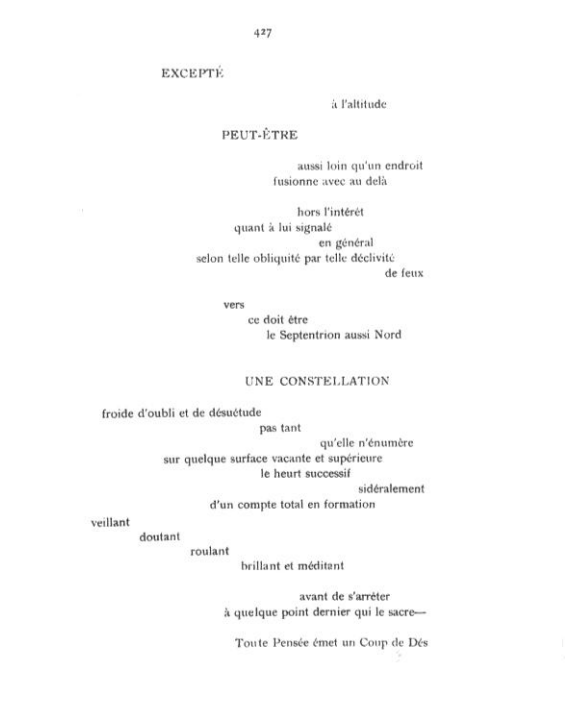
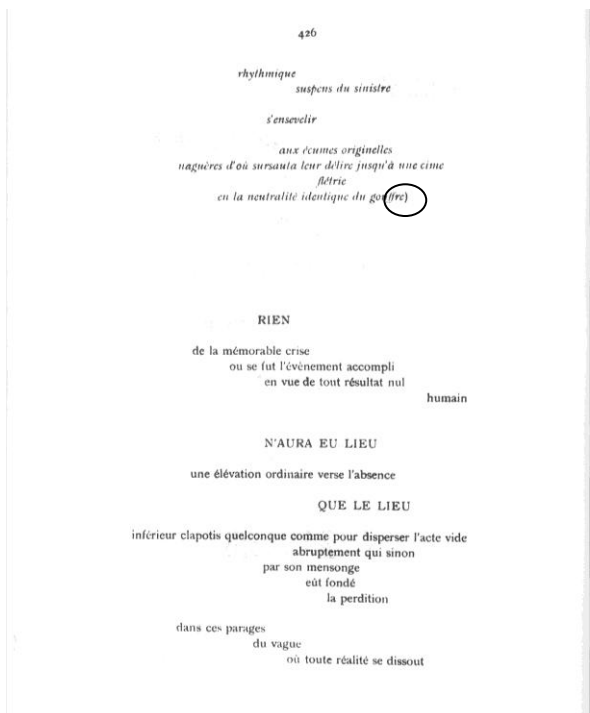
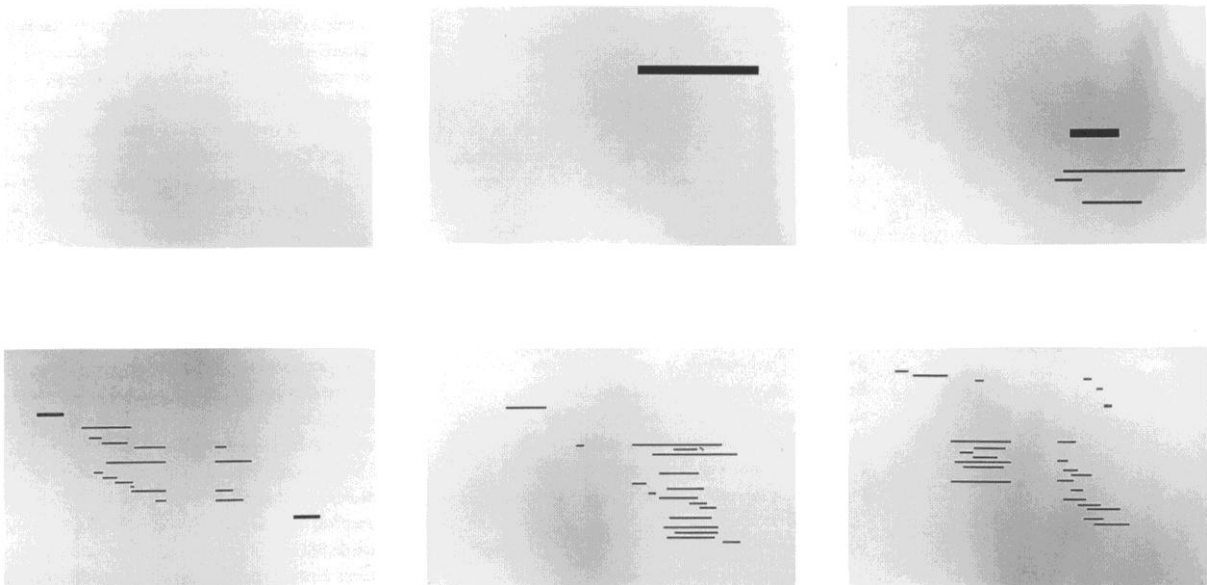


Abb. 2: Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Cosmopolis, 1897.



Abb. 3: Marcel Broodthaers, Ma Collection, 1972. Collage, Xeroxkopie und Druck.



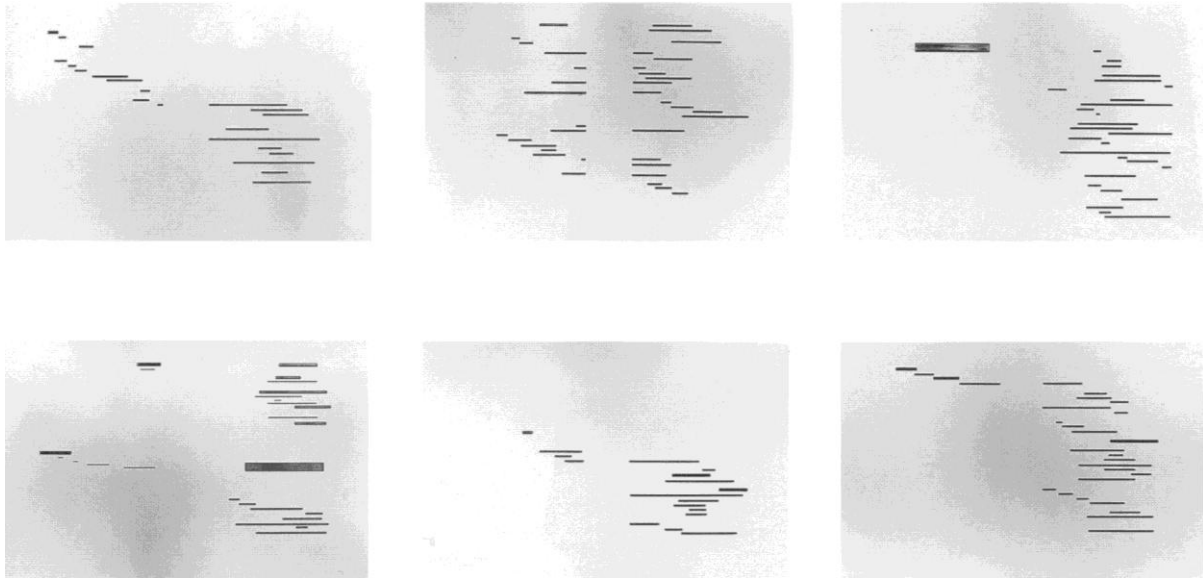


Abb. 4: Marcel Broodthaers, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1969. Tinte auf Aluminium, 32 x 50 cm.

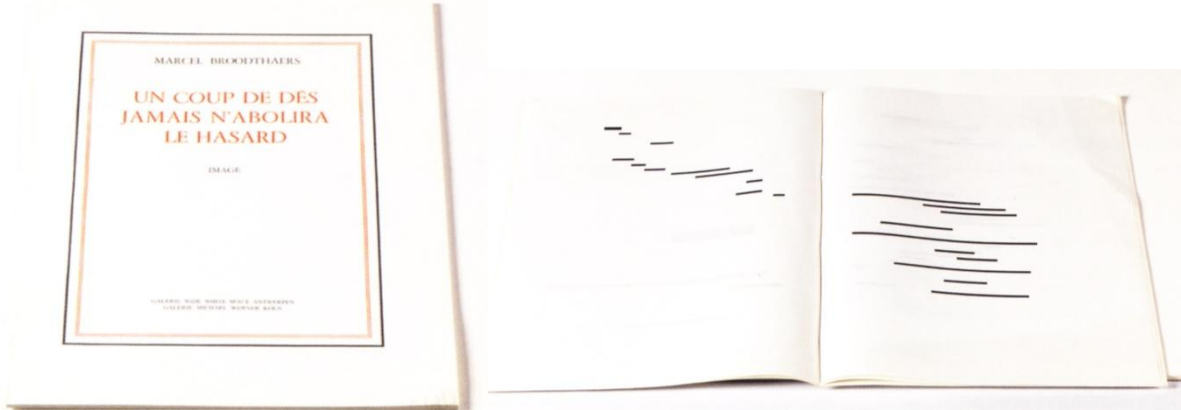


Abb. 5: Marcel Broodthaers, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1969. Druck auf Papier, 32 x 25 cm.

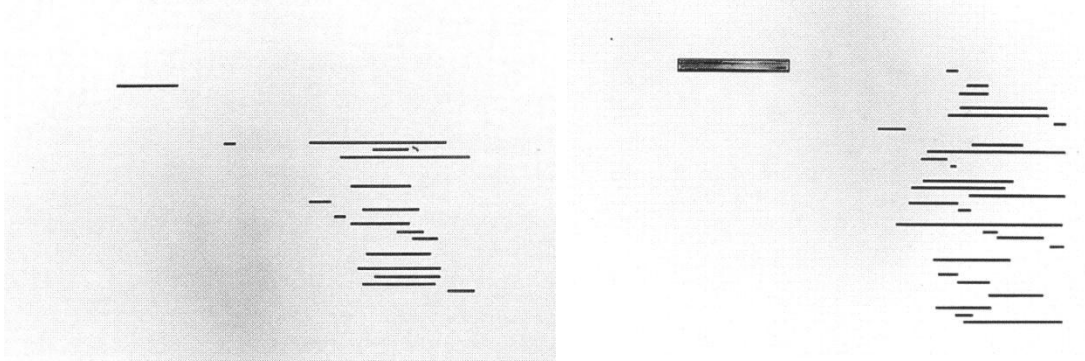


Abb. 6: Marcel Broodthaers, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1969. Tinte auf Aluminium, 32 x 50 cm, Detail.



Abb. 7: „Exposition littéraire autour de Stéphane Mallarmé : Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou / S“, Antwerpen, Wide White Space Gallery, 2. – 20. Dezember 1969. Ausstellungsansicht.

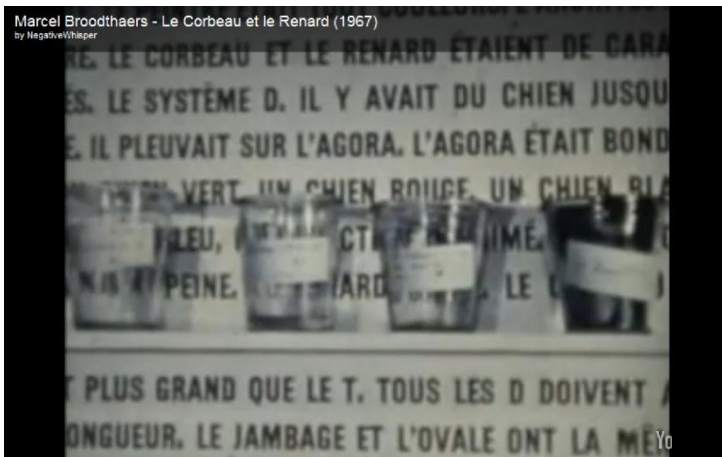


Abb. 8: Marcel Broodthaers, Le Corbeau et le Renard, 1968. Farbfilm, 16 mm, 7 min.

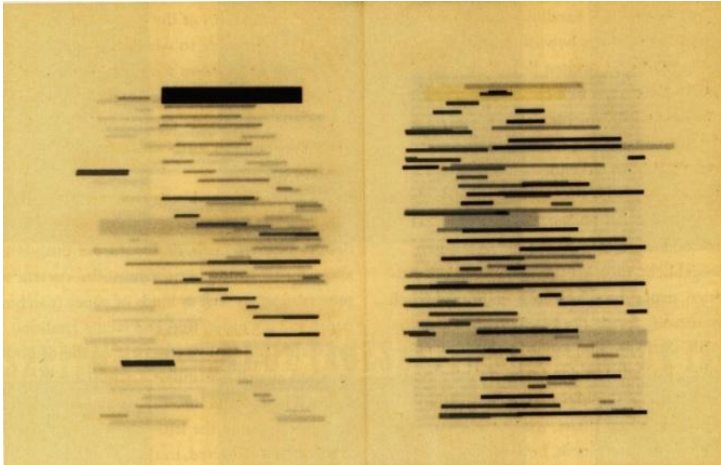


Abb. 9: Marcel Broodthaers, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1969. Druck auf transparentem Papier, 32 x 25 cm.

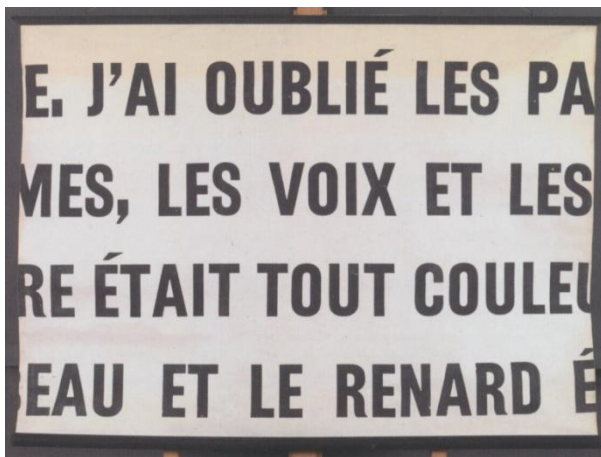


Abb. 10: Marcel Broodthaers, Le Corbeau et le Renard, 1968. Leinwand, 89,4 x 130 cm.

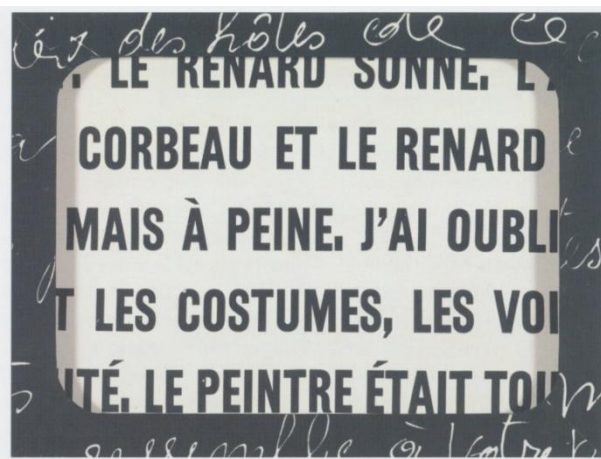


Abb. 11: Marcel Broodthaers, Le Corbeau et le Renard, 1968. Leinwand, 89,4 x 130 cm. Projektionsbildschirm, bedruckte Leinwand auf Holz, 61 x 81 x 4 cm.



Abb. 12: Marcel Broodthaers, Le Corbeau et le Renard, 1968. Schachtel, Fotoleinwand auf Holz, 57 x 78 x 6,1 cm.



Abb. 13: Jasper Johns, Target with Four Faces, 1955. Enkaustik und Kollage auf Leinwand mit Gipsabgüssen, 75,5 x 71 x 9,7 cm.



Abb. 14: Edward Ruscha, E. Ruscha, 1959. Öl auf Leinwand, 111 x 111 cm. Kollage auf Leinwand mit Gipsabgüssen, Kollage auf Leinwand mit Gipsabgüssen,

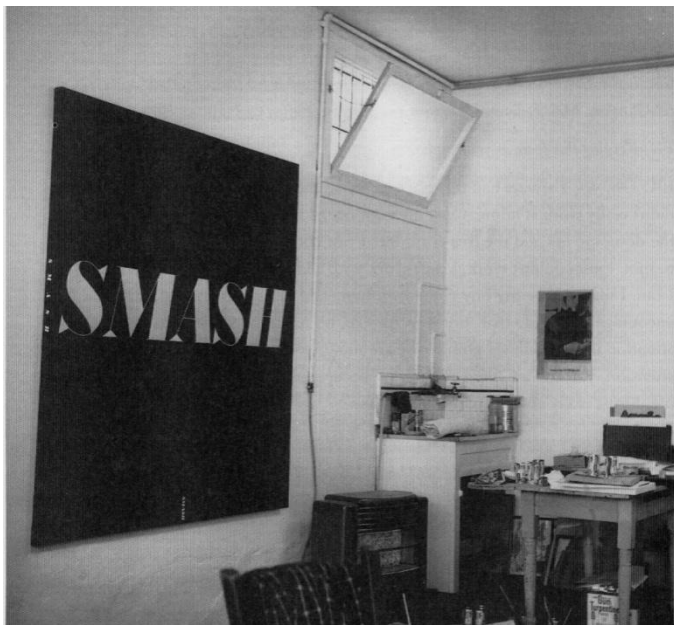


Abb. 15: Edward Ruscha, Smash, 1963. Öl auf Leinwand, 182,8 x 170,1 cm. Foto des Künstlers von seinem Studio, 2215 Echo Park Ave, Los Angeles, 1963.

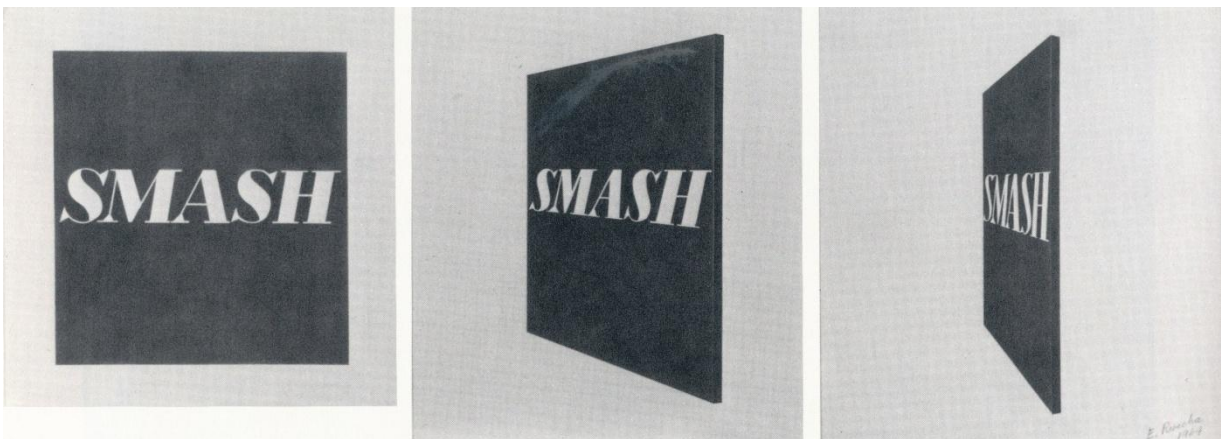


Abb. 16: Edward Ruscha, Smash, 1964. Tryptichon, Graphit auf Papier, 27,9 x 26,6; 29,8 x 26,6; 29,8 x 26,6 cm.

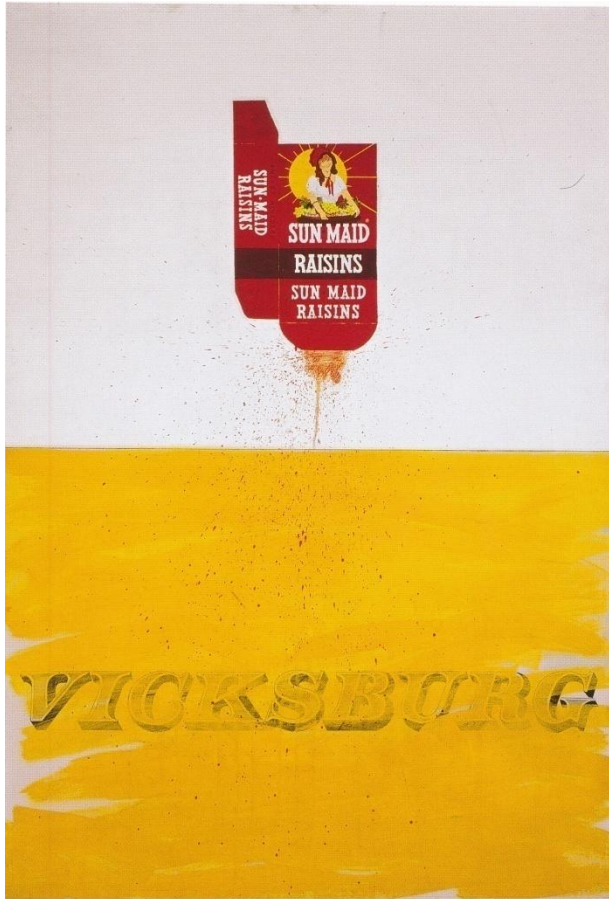


Abb. 17: Edward Ruscha, Box Smashed Flat (Vicksburg), 1960–61. Öl und Tinte auf Leinwand, 177,8 x 121,9 cm.

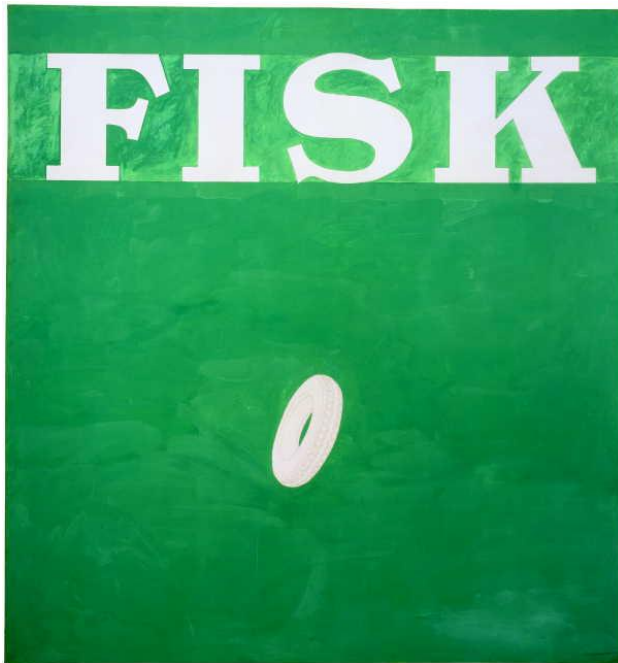


Abb. 18: Edward Ruscha, Falling but Frozen, 1962. Öl auf Leinwand, 182,8 x 170,1 cm.

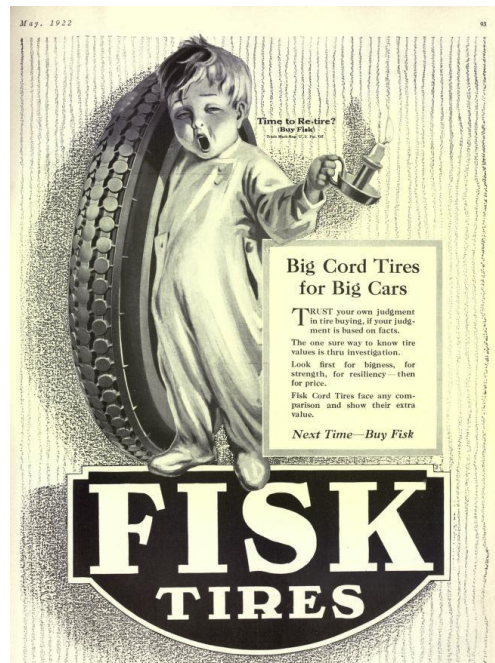


Abb. 19: Werbeanzeige der Reifenfirma Fisk. aöldfjaösldfjadfjafjasöd fjasl fjaslfj



Abb. 20: Edward Ruscha, Large Trademark with Eight Spotlights, 1962. Öl auf Leinwand, 169,9 x 338,5 cm.

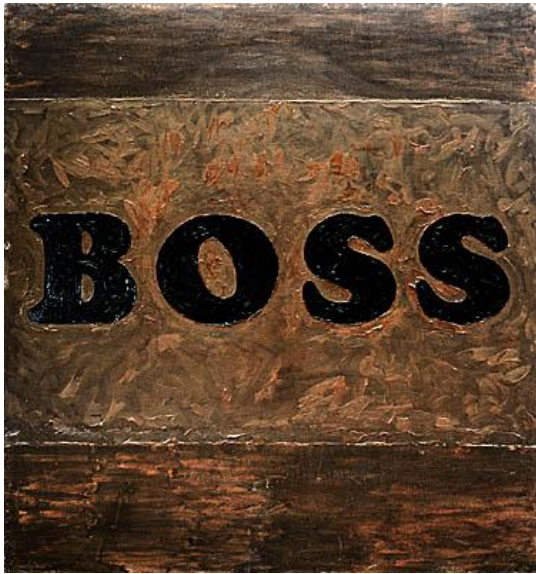


Abb. 21: Edward Ruscha, Boss, 1961. Öl auf Leinwand, 182,8 x 170,1 cm.



Abb. 22: Jasper Johns, Tennyson, 1958. Enkaustik und Collage auf Leinwand auf Holz mit Gipsabgüssen, 186,7 x 122,6 cm.

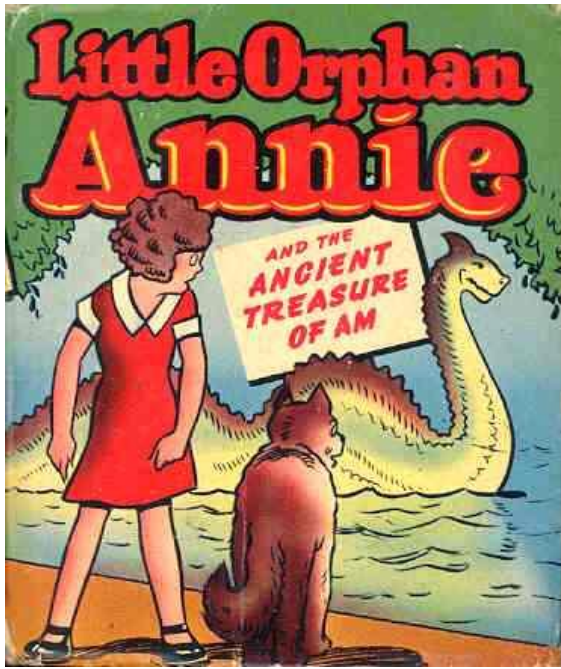


Abb. 23: Little Orphan Annie, *Little Orphan Annie and the Ancient Treasure of Am*. Nr. 1468, 1949.

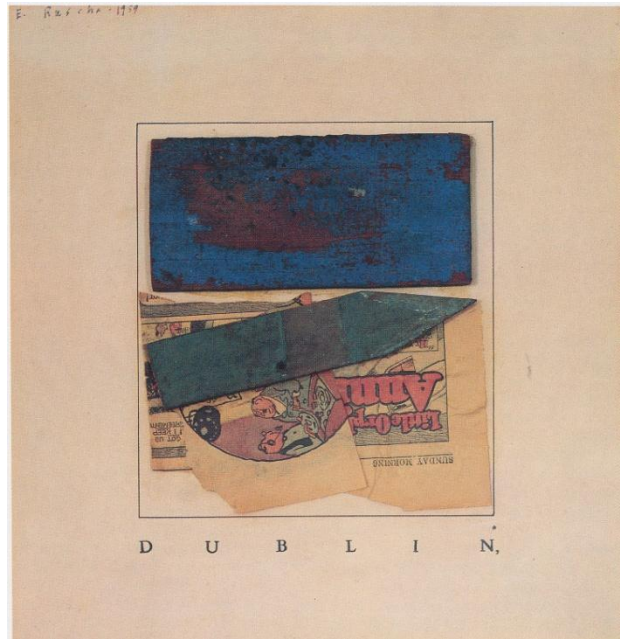


Abb. 24: Edward Ruscha, Dublin, 1959. Holz, Zeitung und Tusche auf Papier, 34,2 x 33 cm.

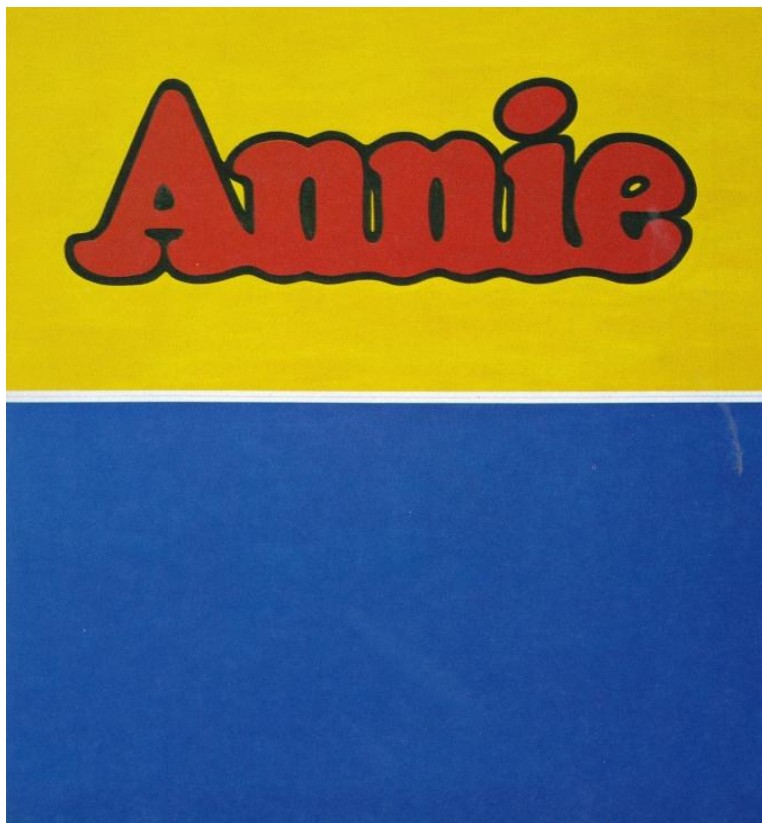


Abb. 25: Edward Ruscha, Annie, 1962. Öl auf Leinwand, 183 x 170 cm

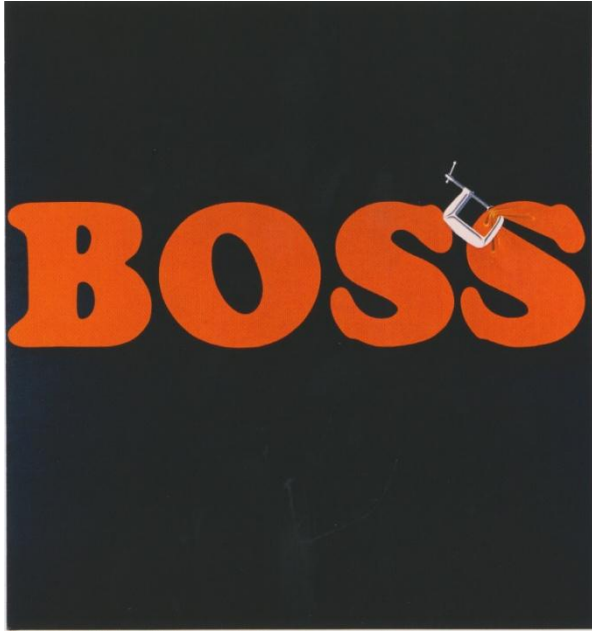


Abb. 26: Edward Ruscha, Securing the letter S, 1964. Öl auf Leinwand, 149,9 x 139,7 cm.

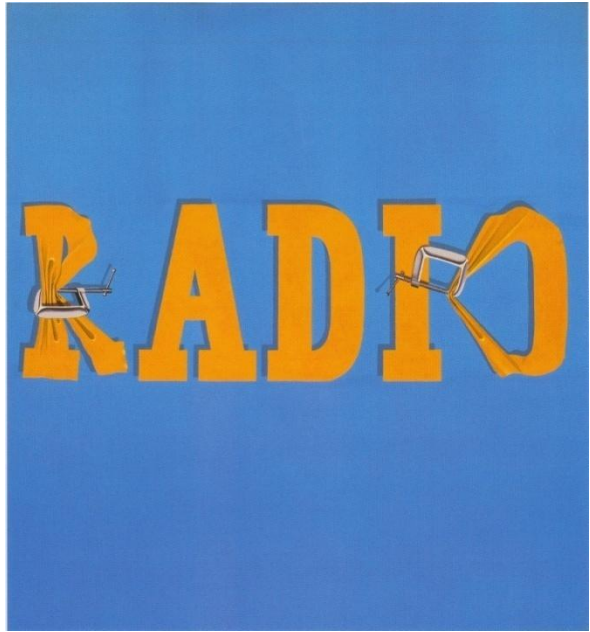


Abb. 27: Edward Ruscha, Hurting the word Radio #2, 1964. Öl auf Leinwand, 149,9 x 139,7 cm.



Abb. 28: Edward Ruscha, Damage, 1964. Öl auf Leinwand, 182,9 x 170,2 cm.

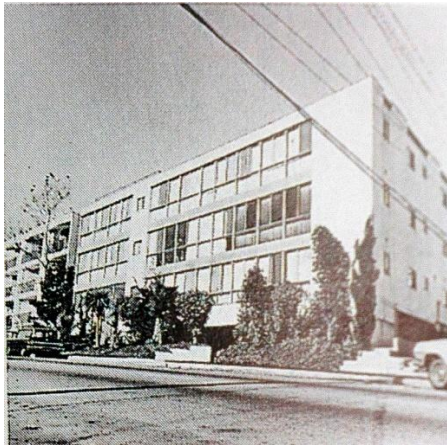


Abb. 29: Edward Ruscha, Barrington Ave aus Some Los Angeles Appartements, 1965. Fotobuch, erste Auflage 700, 2. Auflage 1970, 3000 Stück, 17,8 x 12,7 cm.

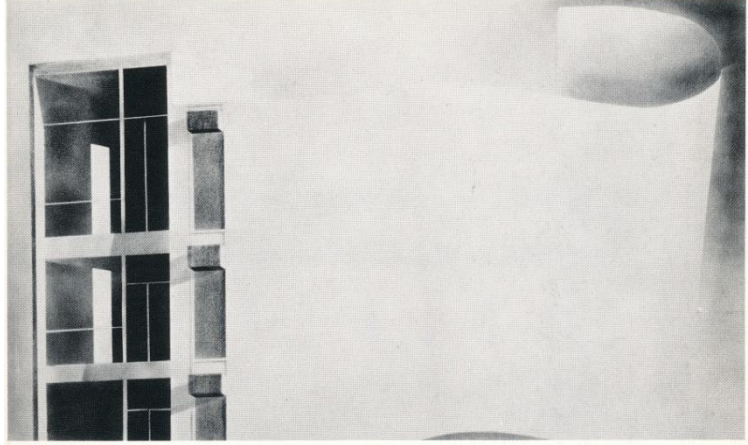


Abb. 30: Edward Ruscha, Barrington Avenue, 1965. Graphit auf Papier, 35,8 x 57,4 cm.

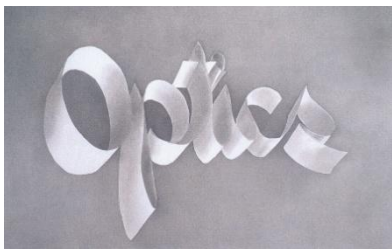


Abb. 31: Edward Ruscha, Optics, 1967. Schießpulver auf Papier, 36 x 58 cm.

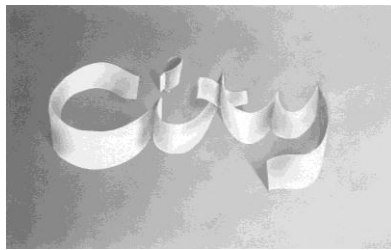


Abb. 32: Edward Ruscha, City, 1967. Schießpulver auf Papier, 37 x 58 cm. cm.

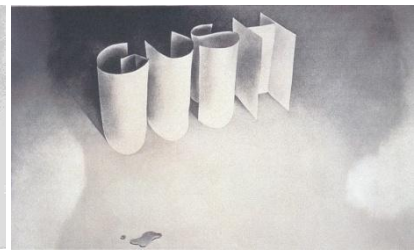


Abb. 33: Edward Ruscha, Gush, 1968. Schießpulver auf Papier, 33,7 x 55,6 cm.

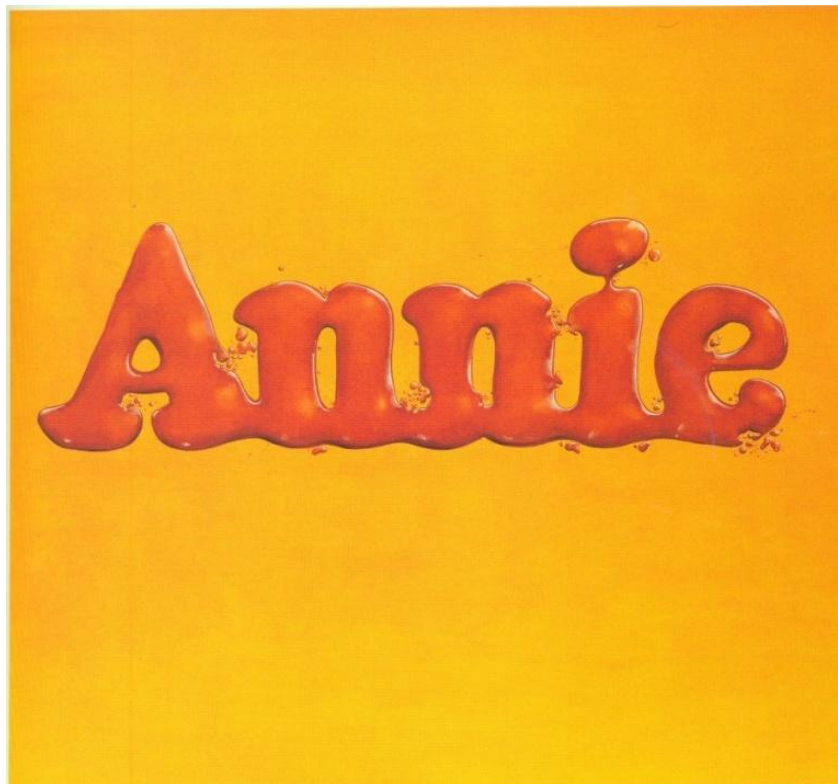


Abb. 34: Edward Ruscha, Annie, Poured from Maple Syrup, 1966. Öl auf Leinwand, 139,7 x 149,9 cm.



Abb. 35: Edward Ruscha, Chemical, 1966, Öl auf Leinwand, 51 x 61 cm.

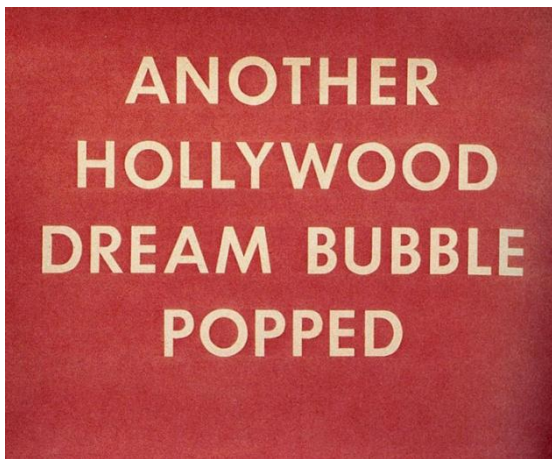


Abb. 36: Edward Ruscha, Another Hollywood Dream Bubble Popped, 1976, Pastel auf Papier, 58,8 x 74 cm.

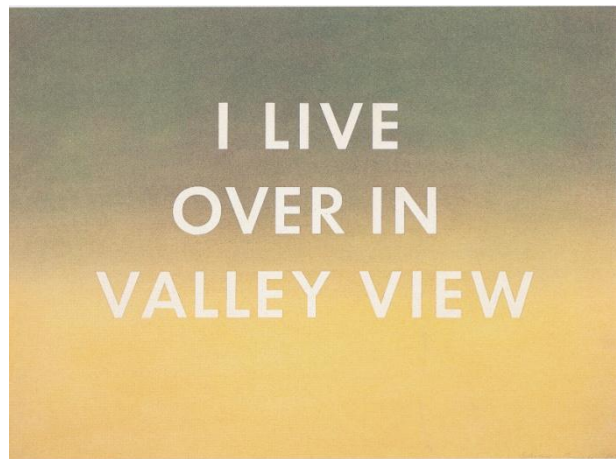


Abb. 37: Edward Ruscha, I Live over in Valley View, 1975, Pastel auf Papier, 53,9 x 73 cm.



Abb. 38: Edward Ruscha, Oily, 1967. Öl auf Leinwand, 50,8 x 61 cm.



Abb. 39: Edward Ruscha, Jelly, 1967. Öl auf Leinwand, 52 x 61 cm.



Abb. 40: Edward Ruscha, Cut, 1969. Öl auf Leinwand, 91,4 x 101,6 cm.



Abb. 41: Edward Ruscha, Steel, 1967 – 69. Öl auf Leinwand, 152,4 x 137 cm.

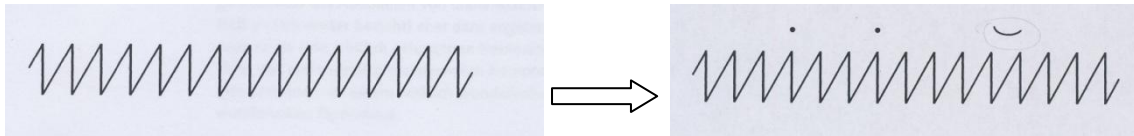


Abb. 42: Martin Tiefenthaler, Abbildung aus dem Vorlesungsskript in Typographie an der Höheren Graphischen Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt, Wien 2010.

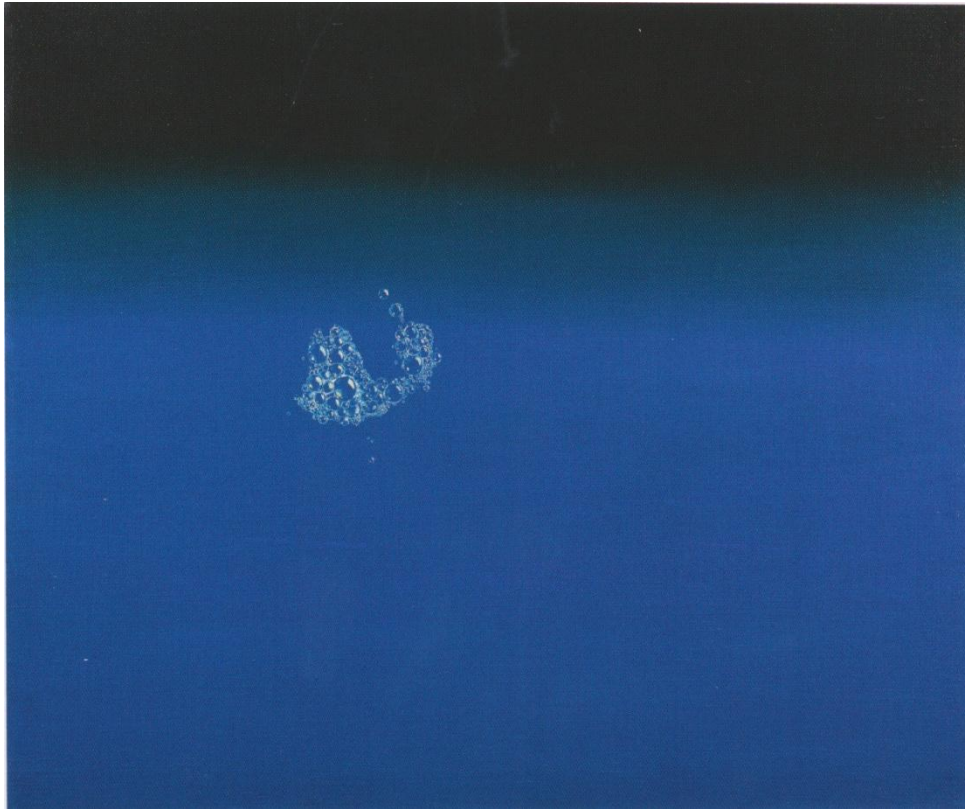


Abb. 43: Edward Ruscha, U, 1968. Öl auf Leinen, 50,8 x 61 cm.



Abb. 44: Edward Ruscha, Anchovy, 1969. Lithographie, 48,2 x 71 cm.



Abb. 45: Edward Ruscha, Mint, 1969. Lithographie, 23,4 x 54,8 cm.





Abb. 46: Edward Ruscha, News, Mews, Pews, Brews, Stews, Dues, 1970. Druck mit organischen Substanzen, je 58,4 x 78,7 cm.

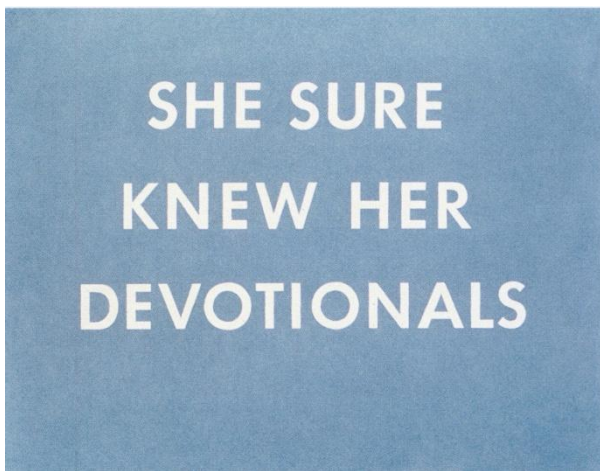


Abb. 47: Edward Ruscha, She Sure Knew Her Devotionals, 1976, Pastel auf Papier, 57,8 x 73,1 cm.

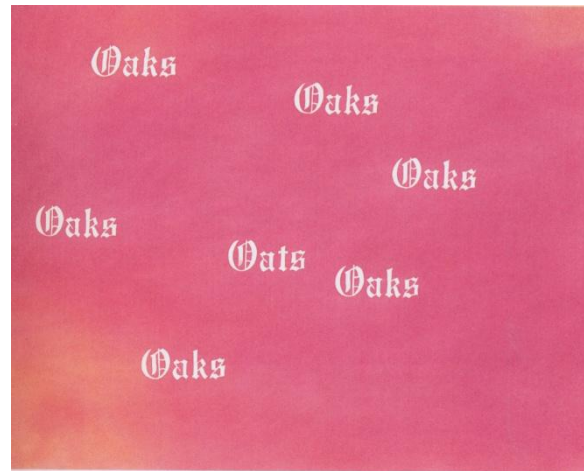


Abb. 48: Oats, Oaks, 1977, Pastel auf Papier, 57,5 x 72,7 cm.

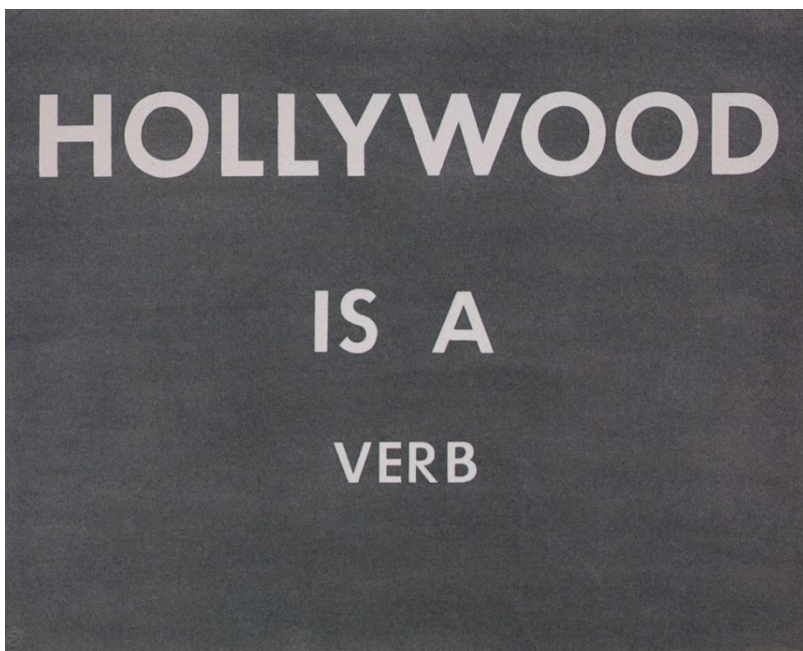


Abb. 49: Edward Ruscha, Hollywood is a Verb, 1979. Pastel auf Papier, 58,8 x 73,7 cm.

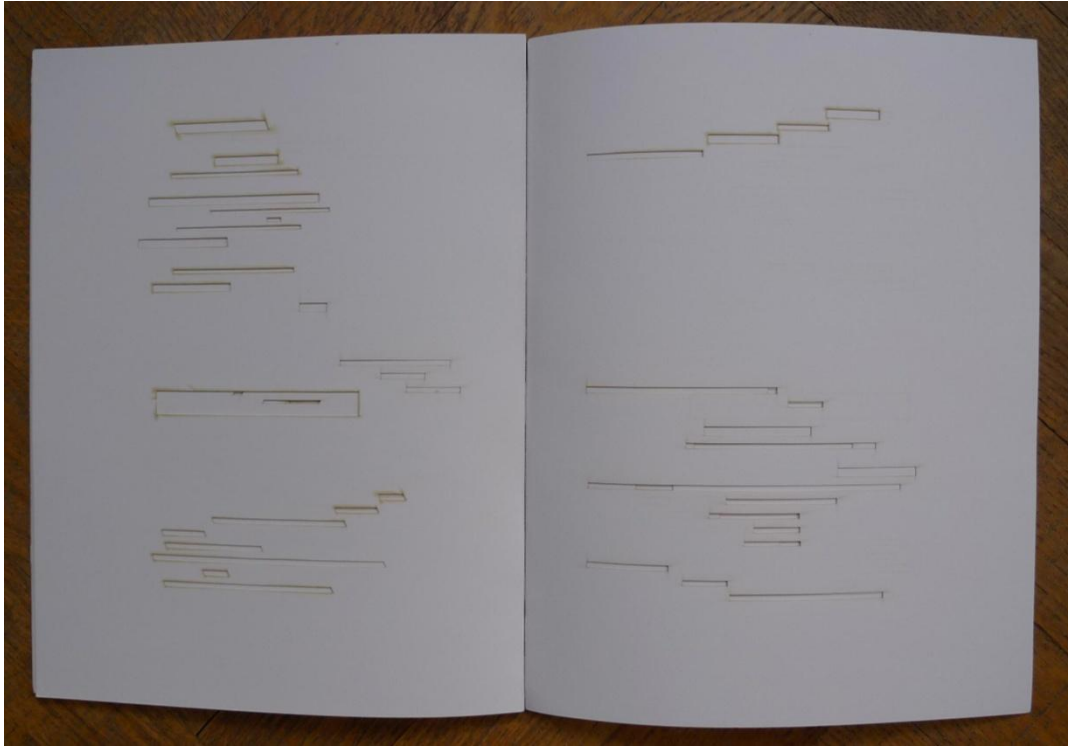


Abb. 50: Michalis Pichler, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Sculpture, 2008. Lasercut in Papier, 32 x 25 cm.

Bildnachweis

Abb. 1: Stéphane Mallarmé, Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. Poème, in: Bertrand Marchal, Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes, Paris 1998, S. 398 – 399.

Abb. 2: Stéphane Mallarmé, Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. Poème, in: Bertrand Marchal, Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes, Paris 1998, S. 400 – 401.

Abb. 3: Marcel Broodthaers, Ma Collection, 1972, in: Catherine David (Hg.), Marcel Broodthaers, (Kat. Ausst., Jeu de Paume, Paris 1991 – 1992), Paris 1991, S. 160.

Abb. 4: Marcel Broodthaers, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1969, in: Catherine David (Hg.), Marcel Broodthaers, (Kat. Ausst., Jeu de Paume, Paris 1991 – 1992), Paris 1991, S. 142 – 143.

Abb. 5: Marcel Broodthaers, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1969, in: Michel Draguet, Marcel Broodthaers, Collection des Cahiers des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7, Gand-Courtrai 2010, S. 17.

Abb. 6: Marcel Broodthaers, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1969, Detail, in: Catherine David (Hg.), Marcel Broodthaers, (Kat. Ausst., Jeu de Paume, Paris 1991 – 1992), Paris 1991, S. 142 – 143.

Abb. 7: „Exposition littéraire autour de Stéphane Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou / S“, Antwerpen, Wide White Space Gallery, 2. – 20. Dezember 1969. Ausstellungsansicht, in: Michel Draguet, Marcel Broodthaers, Collection des Cahiers des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7, Gand-Courtrai 2010, S. 22.

Abb. 8: Marcel Broodthaers, Le Corbeau et le Renard, 1968. Farbfilm, 16 mm, 7 min. Videostill aus: <http://www.youtube.com/watch?v=p4RSW-G5ZTE>.

Abb. 9: Marcel Broodthaers, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1969, in: Sabine Folie (Hg.) Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache, Wien 2008, S. 69.

Abb. 10 – 12: Marcel Broodthaers, *Le Corbeau et le Renard*, 1968, in: Michel Draguet, Marcel Broodthaers, *Collection des Cahiers des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 7, Gand-Courtrai 2010, S. 36 – 38.

Abb. 13: Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955, auf:
http://www.artchive.com/artchive/J/johns/target_4.jpg.html.

Abb. 14: Edward Ruscha, *E. Ruscha*, 1959, in: Bernard Blistène, *Conversation with Ed Ruscha*, in: *Edward Ruscha Paintings / Schilderijen* (Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris 1989/1990; Museum Boysmans-van Beuningen, Rotterdam 1990; Fondació Caixa, Barcelona 1990; Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1990/1991), Rotterdam 1990, S. 25.

Abb. 15: Edward Ruscha, *Smash*, 1963, 182,8 x 170,1 cm. Foto des Künstlers von seinem Studio, 2215 Echo Park Ave, Los Angeles, 1963, in: Alexandra Schwartz (Hg.), *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*, Cambridge, Massachusetts/London 2002, S. 160.

Abb. 16: Edward Ruscha, *Smash*, 1964, in: *The Works of Edward Ruscha* (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, San Francisco 1982; Whitney Museum, New York 1982; Vancouver Art Gallery, Vancouver 1982; Museum of Art, San Antonio 1982/1983; County Museum of Art, Los Angeles 1983), San Francisco 1982, S. 64.

Abb. 17: Edward Ruscha, *Box Smashed Flat (Vicksburg)*, 1960–61. James Ellroy, *Edward Ruscha. Fifty Years of Painting*, London 2009, S. 71.

Abb. 18: Edward Ruscha, *Falling but Frozen*, 1962, auf:
<http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=20>.

Abb. 19: Werbeanzeige der Reifenfirma Fisk, auf:
<http://www.adclassix.com/a3/51fisktires.htm>.

Abb. 20: Edward Ruscha, *Large Trademark with Eight Spotlights*, 1962, auf:
<http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=27>.

Abb. 21: Edward Ruscha, Boss, 1961, auf: Richard Gray Gallery:
<http://168.144.90.205/works.asp?artsID=179&name=Ed%20Ruscha>.

Abb. 22: Jasper Johns, Tennyson, 1958, auf:
<http://www.desmoinesartcenter.org/aspx/collections/collection-highlights.aspx>.

Abb. 23: Little Orphan Annie, *Little Orphan Annie and the Ancient Treasure of Am.* Nr. 1468, 1949, auf: <http://www.ronlimbaughphd.com/Juvenile.html>.

Abb. 24: Edward Ruscha, Dublin, 1959 , in: *The Works of Edward Ruscha* (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, San Francisco 1982; Whitney Museum, New York 1982; Vancouver Art Gallery, Vancouver 1982; Museum of Art, San Antonio 1982/1983; County Museum of Art, Los Angeles 1983), San Francisco 1982, S. 42.

Abb. 25: Edward Ruscha, Annie, 1962, in: *Edward Ruscha* (Kat. Ausst., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. 2000; Museum of Contemporary Art, Chicago 2000/2001; Miami Art Museum, Miami 2001; Modern Art Museum, Fort Worth 2001; Museum of Modern Art, Oxford 2001/2002), Zürich 2000, S. 13.

Abb. 26: Edward Ruscha, Securing the letter S, 1964, Sammlung Emily Fisher Landau, New York, in: James Ellroy, *Edward Ruscha. Fifty Years of Painting*, London 2009, S. 90.

Abb. 27: Edward Ruscha, Hurting the word Radio #2, 1964, in: James Ellroy, *Edward Ruscha. Fifty Years of Painting*, London 2009, S. 91.

Abb. 28: Edward Ruscha, Damage, 1964. Damage, 1964, Anderson Fine Arts Center, Indiana, in: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London 2003, S. 45.

Abb. 29: Edward Ruscha, Barrington Ave aus *Some Los Angeles Appartements*, 1965, in: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London 2003, S. 70.

Abb. 30: Edward Ruscha, Barrington Avenue, 1965. Richard D. Marshall, *Los Angeles Appartements*, New York 1990, o. S.

Abb. 31: Edward Ruscha, Optics, 1967, in: Edward Ruscha, They called her Styrene, London 2000, o. S.

Abb. 32: Edward Ruscha, City, 1967, in: Edward Ruscha, They called her Styrene, London 2000, o. S.

Abb. 33: Edward Ruscha, Gush, 1968, in: Edward Ruscha, They called her Styrene, London 2000, o. S.

Abb. 34: Edward Ruscha, Annie, Poured from Maple Syrup, 1966, in: Yve-Alain Bois, Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966 – 1969, New York 1993, S. 43.

Abb. 35: Edward Ruscha, Chemical, 1966, in: Bernard Blistène, Conversation with Ed Ruscha, in: Edward Ruscha Paintings / Schilderijen (Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris 1989/1990; Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam 1990; Fondació Caixa, Barcelona 1990; Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1990/1991), Rotterdam 1990, S. 27.

Abb. 36: Edward Ruscha, Another Hollywood Dream Bubble Popped, 1976, in: Edward Ruscha, They called her Styrene, London 2000, o. S.

Abb. 37: Edward Ruscha, I Live over in Valley View, 1975, in: The Works of Edward Ruscha (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, San Francisco 1982; Whitney Museum, New York 1982; Vancouver Art Gallery, Vancouver 1982; Museum of Art, San Antonio 1982/1983; County Museum of Art, Los Angeles 1983), San Francisco 1982, S. 128.

Abb. 38: Edward Ruscha, Oily, 1967, in: Yve-Alain Bois, Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966 – 1969, New York 1993, S. 49.

Abb. 39: Edward Ruscha, Jelly, 1967, James Corcoran Gallery, Los Angeles, in: Yve-Alain Bois, Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966 – 1969, New York 1993, S. 51.

Abb. 40: Edward Ruscha, Cut, 1969, in: Yve-Alain Bois, Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966 – 1969, New York 1993, S. 81.

Abb. 41: Edward Ruscha, Steel, 1967 – 69, Sammlung des Walker Art Center, Minneapolis, in: Yve-Alain Bois, Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966 – 1969, New York 1993, S. 86.

Abb. 42: Martin Tiefenthaler, Abbildung aus dem Vorlesungsskript in Typographie an der Höheren Graphischen Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt, Wien 2010, S. 20/23.

Abb. 43: Edward Ruscha, U, 1968, Sammlung Laura Stevenson Maslon, in: Yve-Alain Bois, Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966 – 1969, New York 1993, S. 65.

Abb. 44: Edward Ruscha, Anchovy, Lithographie, <http://www.berggruen.com/artists/edward-ruscha/#/artists/edward-ruscha/>.

Abb. 45: Edward Ruscha, Mint, 1969, MoMa Collection, auf: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5086&page_number=16&template_id=1&sort_order=1.

Abb. 46: Edward Ruscha, News, Mews, Pews, Brews, Stews, Dues, 1970, in: The Works of Edward Ruscha (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, San Francisco 1982; Whitney Museum, New York 1982; Vancouver Art Gallery, Vancouver 1982; Museum of Art, San Antonio 1982/1983; County Museum of Art, Los Angeles 1983), San Francisco 1982, S. 88 und 89.

Abb. 47: Edward Ruscha, She Sure Knew Her Devotionals, 1976, in: Edward Ruscha, They called her Styrene, London 2000, o. S.

Abb. 48: Oats, Oaks, 1977, in: Edward Ruscha, They called her Styrene, London 2000, o. S.

Abb. 49: Edward Ruscha, Hollywood is a Verb, 1979, in: Ruscha, They called her Styrene, London 2000, o. S.

Abb. 50:

Michalis Pichler, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Sculpture, 2008, auf: http://www.buypichler.com/coup_de_des/coup_pichler_14.jpg.

7. Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard

<http://coupededes.com/images/coupededes.pdf>

POÈME

Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard

par

STÉPHANE MALLARMÉ

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'à adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

LE MAÎTRE

surgi
inférant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite
cadavre par le bras

plutôt
que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom des flots
un

nauffrage cela

hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

à ses pieds
de l'horizon unanime

prépare
s'agite et mêle
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

être un autre

Esprit
pour le jeter
dans la tempête
en reployer la division et passer fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine

COMME SI

Une insinuation

au silence

simple

enroulée avec ironie

ou

le mystère

précipité

hurlé

dans quelque proche

tourbillon d'hilarité et d'horreur

voltige

autour du gouffre

sans le joncher

ni fuir

et en berce le vierge indice

COMME SI

plume solitaire éperdue

sauf

*que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit
et immobilise
au velours chiffonné par un esclaffement sombre*

cette blancheur rigide

dérisoire

en opposition au ciel

trop

*pour ne pas marquer
exigemment
quiconque*

prince amer de l'écueil

*s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile*

en foudre

soucieux

expiatoire et pubère

muet

rire

que

SI

*La lucide et seigneuriale aigrette
au front invisible
scintille*

*puis ombrage
une stature mignonne ténébreuse
en sa torsion de sirène*

par d'impatientes squames ultimes

de vertige

debout

*le temps
de souffleter
bifurquées*

un roc

*faux manoir
tout de suite
évanoué en brumes*

*qui imposa
une borne à l'infini*

C'ÉTAIT
issu stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
*sourdant que nié et clos quand apparut
enfin
par quelque profusion répandue en rareté*

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT

pire

non

d'avantage ni moins

indifféremment mais autant

LE HASARD

Choit

la plume

rhythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

stérile

par la neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'évènement

accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire vers l'absence

QUE LE LIEU
inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perdition

dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà

hors l'intérêt
quant à lui signalé

en général
selon telle obliquité par telle déclivité
de feux

vers

ce doit être

le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude

pas tant

qu'elle n'énumère

sur quelque surface vacante et supérieure

le heurt successif

sidéralement

d'un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s'arrêter

à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Restitution de la composition typographique conçue par Mallarmé pour le projet d'édition Volland de 1897, à partir des photographies des épreuves conservées à la BNF.

Dessinée et mise en page, de main d'ouvrier, par Denis Péraudeau, cette restitution au format d'origine tient compte des corrections ou vœux manuscrits de l'auteur et rectifie, très respectueusement, quelques erreurs de l'imprimerie Firmin-Didot.

La présente édition a été tirée sur vélin blanc Fedrigoni en 15 exemplaires numérotés de I à XV et présentés sous emboîtement avec une lithographie originale hors texte de Jorge Camacho, ainsi qu'en 60 exemplaires numérotés de 1 à 60.

Exemplaire n°

Remerciements à Jorge Camacho et à Michael Abrahams, Denis Péraudeau, Ianaquil Pfund, Solange et Stanislas Pierson, Claude Pradère, Judy Riedel, Max Zelenka, sans qui cette édition n'aurait pu se faire.

Achevé d'imprimer en Angleterre par Palladium Press, mars 2004

© Michel Pierson & Pyyk 2002

Zusammenfassung

Die Diplomarbeit behandelt das Gedicht „Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard“ des französischen Dichters Stéphane Mallarmé und dessen Einflüsse auf die zeitgenössische Kunst anhand von zwei Positionen wichtiger Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts: Marcel Broodthaers (Belgien) und Edward Ruscha (Kalifornien). Das Gedicht erstreckt sich über zwölf Seiten und wird von Doppelseite zu Doppelseite gelesen, da die Zeilen über den Falz hinweg verlaufen. Das Gedicht legt erstmals mehr Wert auf Positionierung der Wörter, ihre lautbildlichen Qualitäten und das gesamte Layout des Buches als auf den Inhalt des Textes, der sekundär wird. Während sich Broodthaers in seinem Werk direkt und oft auf Mallarmé das Gedicht bezieht, erwähnt Ruscha Mallarmé nie als Einfluss, hat aber formale und ikonographische Elemente in seinem Werk, die auf Mallarmés Umgang mit dem Buch als Objekt und dem Wort als Objekt im Raum der Seite zurückgeführt werden können. Das hier vordergründig besprochene Werk von Broodthaers ist dessen Version des „Coup de Dés“ in der er den Text durch schwarze Balken ersetzte. Bei Ed Ruscha werden sowohl seine Ölgemälde von Worten und Sätzen in scheinbar leeren oft farbigen Hintergründen besprochen, als auch seine Künstlerbücher. An den beiden Positionen wird beispielhaft ergründet, warum das Gedicht zu einem Grundlagentext der Moderne und einer Inspirationsquelle für Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts wurde und blieb.

Abstract

This thesis discusses the poem „Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard“ by french poet Stéphane Mallarmé. It’s influence on contemporary art is exemplified with two important artists of the 20th and 21st century: Marcel Broodthaers (Belgium) and Edward Ruscha (California). The poem is read on twelve double pages, with its lines crossing the fold of the book. For the first time the position of the words, their onomatopoeic quality and the overall layout of the book are much more important than the content of the text. While Broodthaers makes direct reference to Mallarmé and his poem, Ruscha, without mentioning Mallarmé as an influence, has formal and iconographic elements in his work that can be traces back to Mallarmé’s handling of the book as object and the word as object on the page. Broodthaers’ crucial work for this thesis is his version of the poem, where the text is substituted by black bars. As far as Ruscha is concerned, the thesis includes his canvases of words and phrases in apparently empty coloured space as well as his artist books. Both positions help to explain, why the poem is crucial text of modernism and a source of inspiration for the artists of the 20th and 21st century.

Curriculum Vitae

Victoria Dejaco

Rienöblgasse 16/2/18

A – 1040 Wien

Zur Person

Nachname	Dejaco
Name	Victoria Maria
Nationalität	Italienisch
Geburtsdatum	09/06/1986
Geburtsort	Bozen/Bolzano
Telefon	+43 680 4027302
E-mail	victoria.dejaco@gmx.net

Ausbildung

10/2005 - 2011	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
09/2009 - 06/2010	Erasmus Paris Sorbonne-Panthéon, Paris I
09/2007 - 06/2008	Studium der Sinologie, Universität Wien
09/2007 - 06/2008	Inskription Studium der Slavistik, Universität Wien
09/2000 - 06/2005	Matura am Sprachenlyzeum J.Ph. Fallmerayer Brixen/Bressanone

Arbeitserfahrung

10/2011	Galerieassistentin in der Galerie Emanuel Layr (www.emanuellayr.com)
11/2010 – 05/2011	Praktikum (Presse, Publikationsassistentin), Generali Foundation, Wien (www.foundation.generali.at)
03/2010 - 06/2010	Praktikum (Presse – und Archivarbeit), Marian Goodman Gallery, Paris (www.mariangoodman.com)
05/2007 - 06/2009	Studienrichtungsvertretung, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
09/2007 - 06/2009	Tutorin für wissenschaftliches Arbeiten und Recherchieren, Proseminarbegleitendes Tutorium für Zweitsemestriker, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien (http://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/mitarbeiterinnen/)

Sprachen

Deutsch	Muttersprache
Italienisch	verhandlungssicher
Englisch	verhandlungssicher
Französisch	verhandlungssicher
Spanisch	Grundkenntnisse in Schrift und Sprache
Latein/Chinesisch/Russisch	Theoretisches Grundwissen