

Michael Schwarz

Johannes Brus – Das Atelier als chinesische Enzyklopädie

Der Pavillon des neuen Arp Museums Bahnhof Rolandseck von Richard Meier ist mehr als 40 Meter lang. Hier hat Johannes Brus die Ausstellung „Der ganze Eisberg“ eingerichtet, eine Ausstellung, die ausschließlich Plastiken und plastisches Material, also keine Fotoarbeiten zeigt. Der Besucher betritt den Raum durch die südliche Eingangstür und steht unmittelbar neben der Figurengruppe „Fünf Bildhauer“.¹ Die Bildhauer sitzen auf dem Boden und schauen in die Ausstellung. Sie haben alles im Blick; der Besucher auch. Nur ein Regal mit Gussformen befindet sich hinter ihnen. Sie erkennen neue und vertraute Arbeiten: „Zwei Pferde“ aus diesem Jahr, das „Indische Selbstporträt“ von 1985, weiter hinten der „Elefantenkopf mit Graphitelektroden“ und rechts an der langen Wand die „Tibetanischen Reiter“. Von diesem Standort ist das ausgestellte Werk von Johannes Brus gut zu übersehen. Es ist ohnehin überschaubar. Vom Eingang aus vermutet der Besucher, in einer kleinen Retrospektive zu stehen – irritierend bleibt allein das Regal mit den Gussformen hinter ihm. Derartiges Arbeitsmaterial würde er eher in einem Atelier erwarten, nicht aber in einer musealen Ausstellung, die in der Regel keine Auskunft über technische Herstellungsprozesse gibt (didaktische Ausstellungen über bildhauerische Techniken einmal ausgenommen).

Der Besucher geht weiter in den Raum hinein, vorbei an den großen Plastiken, die allesamt auf dem Boden stehen – wie er selber. Im letzten Drittel der langen Halle verändert sich die Inszenierung. Ein Regal versperrt den Weg. Es begrenzt eine räumliche Situation, die sich grundlegend von der musealen Präsentation ausgewählter Großplastiken unterscheidet. An den Wänden stehen weitere Regale, voll gestellt mit angefangenen, fertigen, zerstörten, zerlegten Arbeiten, mit plastischen Skizzen, Modellen und Gussformen. Einzelne Arbeiten kommen dem Besucher bekannt vor, aber er ist sich nicht sicher, da vieles verdeckt bleibt, aus dem Zusammenhang genommen und ohne die vertraute Isolierung des Werkes gezeigt wird. Die kleine Werkgruppe mit Brancusi-Paraphrasen z.B. findet er auf der zweiten Etage des hohen Regals, das dem nördlichen Eingang gegenüber aufgestellt ist – weit über Augenhöhe. Eine konzentrierte Werkbetrachtung, wie sie das Museum erlaubt, ist schwierig. Sie wurde in diesem Teil der Ausstellung auch gar nicht angestrebt. Rasch wird klar, dass Johannes Brus hier einen Blick unter die Oberfläche, eben

¹ Die nachfolgende Beschreibung der zu erwartenden Ausstellungssituation bezieht sich auf ein Modell, das ich am 26.4.2007 im Atelier des Künstlers gesehen habe. Johannes Brus konnte nicht ausschließen, dass sich die Planung bis zur Einrichtung der Ausstellung weiter verändern und die Installation selbst dann noch einmal von diesem Modell abweichen wird.

in den sonst nicht sichtbaren Arbeitsraum und auf den Produktionsprozess zulässt.

Der Künstler gibt Einblick in sein Atelier, indem er vieles aus dem Atelier ins Museum bringt und die nachgestellte Ateliersituation zur Ausstellung erklärt. Ein Vergleich beider Orte, wie er im Katalog möglich ist, zeigt dann allerdings, dass dies nicht im Sinne einer Rekonstruktion geschieht. Es wurden vor allem solche Objekte und Formen umgezogen, die am Herstellungsprozess unmittelbar beteiligt sind und eben die Plastiken selbst, gelegentlich ergänzt um Steine und Steinplatten, die wegen formaler Bezüge oder allein wegen ihrer Materialeigenschaft interessant waren. Auch ist die individuelle Ordnung des Ateliers durch einige inszenatorische Standards gebündelt: Der Eingang und die drei großen Lagerregale konstituieren einen Raum im Raum, den Regalen zugeordnet sind Werke oder Werkgruppen, so dass sich vor jedem einzelnen ein Ensemble von Plastiken ergibt, das mit anderen Clustern korrespondiert und schließlich werden Werke wie „Magpie“ an der Stirnewand oder die Gruppe der Köpfe „Für Franzosen unnachahmlich“ auf dem Regal, das den Atelierbereich gegen den übrigen Raum abgrenzt, relativ isoliert und damit herausgehoben. Brus hat Verdichtungen erzeugt, Achsen gelegt, Freizonen geschaffen, um zur Betrachtung einzuladen. Ein kontemplatives Sich Einlassen ist gleichwohl nur bedingt möglich, vielmehr werden die Arbeiten in diesem Teil der Ausstellung nach dem in seinem Atelier vorherrschenden Prinzip einer subjektiven Ordnung mit Überlagerungen und dem permanenten Nebeneinander von Werk und Materialstück eher abgelegt als ausgestellt.

Mit der Ausstellung „Der ganze Eisberg“ bewegt sich Johannes Brus in unterschiedlichen Kontexten mit Ableitungen und Anspielungen auf das eigene Werk aber auch mit Bezügen auf zeitgenössische Diskurse über Künstlerarchive und künstlerisches Sammeln.

Diese Ausstellung ist mehr als eine Ausstellung plastischer Arbeiten der letzten 30 Jahre. Durch ihre antithetische Anlage – konventionelle Präsentation im vorderen Teil, inszenierte Ateliersituation im hinteren – ist die Ausstellung Programm. Sie gibt Auskunft über Arbeitsweise und Werkbegriff des Bildhauers Johannes Brus. Das Werk entsteht aus dem Fundus des Ateliers, es wird angeregt durch Formen, die sich im unmittelbaren Nebeneinander des Ateliers als anregend erweisen, es wird ergänzt durch Gegenstände, die in einem der riesigen Regale schon lange auf eine neue Verwendung gewartet haben und es wird geprüft in einem Vergleich mit früheren Arbeiten oder anderem plastischen Material, das in der permanenten Retrospektive des Ateliers zu Verfügung steht. Wenn dieses Arsenal ausgestellt werden soll, kommt es zu

einer Auswahl. Dabei wählt Johannes Brus oft dualistische Anordnungen, ohne dass diese streng durchgehalten oder gar dominant werden. In „Dr.Ragab Papyrus Institute. 1.Essener Kammer“ von 1999, eine Ausstellung, die wie eine Kunst- und Wunderkammer eingerichtet war und in gewisser Weise das Projekt „Der ganze Eisberg“ präfiguriert, konfrontiert der Künstler oft weiche, unregelmäßig Formen und harte, geometrische Tiermodelle mit kleinen Nachbildungen von Kokillen oder Graphitelektroden, plastisches Material mit Kisten und Stellagen. So entsteht Mehrdeutigkeit. „Indem nämlich beim Eintreten in dieses Ambiente nicht einfach nur die Figuren und Gegenstände als solche gesehen werden, sondern sie zwingend immer im mehrdeutigen Kontext einer Vorrats-, Abstell-, Grab-, Kunst- und Wunderkammer wahrgenommen werden, welche im Grunde aus einer unaufgeräumten Ateliersituation hervorging, wird ein rein kognitives Registrieren unmöglich gemacht.“² Auch für den Künstler ergeben sich in der Ausstellung weiterführende Konstellationen, die Einrichtung der Kammer wird zur Arbeit am Werk.

Nun ist dies keine neue Erfahrung für Johannes Brus, auch für andere Künstler nicht. Seit den Experimenten in der Dunkelkammer weiß der Fotokünstler Brus, dass das Neue auch durch die Arbeit am Werk zu entdecken ist. „Ausgangspunkt ist das fertige Bild, das ... verändert und überarbeitet wird ... wobei alles, was beim ‚normalen‘ Foto vermieden wird, bei mir mit einbezogen und benutzt wird. Kratzer im Negativ, Kleckse von Entwickler oder Fixierbad und bei größeren Fotoarbeiten die sichtbaren Spuren des Entwickelns und Fixierens mit dem Schwamm.“³ Alles was ein Atelier oder die Dunkelkammer als Fundus enthält, kann experimentierend, forschend oder dilettierend bearbeitet werden. Auf diese Arbeitssituation und Arbeitsweise verweist der Ausstellungstitel „Der ganze Eisberg“. So wie die Gussform des großen Nashorns das Modell kommentiert, kommentiert sie Wege zum Werk und ist dabei als Ausstellung selbst ein Werk. Gleichwohl fehlt der Ausstellung im Arp Museum Bahnhof Rolandek alles Didaktische. Die Gussformen liegen nicht neben den Güssen, der Vorrat an roten Tonnen als Sockel für einige Brancusi-Paraphrasen fehlt ganz, im wirklichen Atelier geblieben sind auch die Fotoarbeiten mit ihren zahlreichen Parallelerfindungen: Das plastische Werk schöpft seinen Formenreichtum und seine Erfindungskraft zwar nicht allein aus dem Werk des Bildhauers. Fotografie und Zeichnung gehören unmittelbar dazu. Johannes Brus argumentiert in dieser Ausstellung jedoch nur auf der Erfahrungsebene des plastischen Werkes – die Ausstellung ist das Werk – und entwickelt auf dieser die für ihn entscheidende Kategorie des Prozesshaften. „Was die so unterschiedlichen Werkgruppen des Johannes Brus eint, ist ihr

² Peter Friese: Dr.Ragab Papyrus Institute, in: Ausst. Kat. Johannes Brus - Dr.Ragab Papyrus Institute. 1.Essener Kammer, Kunstverein Ruhr, Essen 1999, S. 26.

³ Johannes Brus: Dem Profi stehen die Haare zu Berge, in: Kunstmagazin Jg. 20, H. 1, 1980, S. 37.

prozesshafter Charakter.“⁴ Wenn diese Ausstellung in ihrer Konzeption und Anlage ein Werk ist, muss das Axiom des Prozesshaften auch hierfür gelten. Die Ausstellung ist selbst prozesshaft, weil sie die permanenten Mutationen des Ateliers durch Arbeitsvorgänge, Abtransporte, Anlieferungen, kurzfristige Präsentationen und einfache Umstellungen seines Inventars übernimmt. Während der etwa einjährigen Laufzeit der Ausstellung wird dieser Teil der Ausstellung permanent verändert werden. Ein häufiger Besucher des Arp Museums wird sie deshalb in immer anderen Zuständen erleben, selbst die autonom aufgestellten Werke könnten ausgetauscht werden, wenn sie für andere Ausstellungen gebraucht werden sollten.

Eine prozesshafte, sich verändernde Präsentation von Werken widerspricht im Grunde einer der wichtigsten Aufgaben des Museums. In dem kürzlich von ICOM-Deutschland herausgegebenen „Standards für Museen“ heißt es unter „Bewahren“: „Das Museum hat den Auftrag, Zeugnissen der Vergangenheit und der Gegenwart dauerhaft zu erhalten und für die Zukunft zu sichern.“⁵ Das ist für Werke der Gegenwartskunst nicht immer leicht. Die Verwendung höchst fragiler Materialien, vor allem aber die definitive Zusammenstellung einer Werkgruppe oder die Einrichtung einer Installation durch den Künstler stellen Museen zeitgenössischer Kunst oft vor große Herausforderungen. Indem Johannes Brus für einige Monate sein Atelier und gewisse Arbeitsabläufe aus diesem ins Museum transferiert, setzt er (im besten Einverständnis mit der Leitung des Museums) die Kernaufgabe des Bewahrens vorübergehend außer Kraft. Andere Künstler strapazieren sie, wie Bogomir Ecker mit seiner „Tropfsteinhöhle“ in der Hamburger Kunsthalle oder nehmen sie in Anspruch wie Constantin Brancusi mit seinem Atelier, jetzt im Besitz des Centre Georges Pompidou in Paris.

In seinem Testament hatte Brancusi verfügt, dass das gesamte Inventar, das sich am Tage seines Ablebens in der Impasse Ronsin Nr.11 befindet, in den Besitz des Musée d'Art moderne de la Ville de Paris übergehen soll. „Dieses Vermächtnis ist für den französischen Staat mit der Auflage verbunden, in den Räumen des Museums ein Atelier einzurichten, das meine Werke, Skizzen, Werkbänke, Werkzeuge und Möbel enthält.“⁶ Damit war der Verantwortung des Museums übergeben, was Pontus Hulten Brancusis „bedeutendstes Werk, die Quintessenz seiner Vorstellungen über Plastik und den plastischen Raum“ genannt hat.⁷ Brancusi suchte und fand im Museum die Institution, sein Atelier als einen definierten Ort zu bewahren. Auch dieses Atelier war zu Lebzeiten des

⁴ Hannelore Kersting: Warum Brancusi, in: Ausst.Kat. Johannes Brus. Hauptsache Brancusi, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Mönchengladbach 2004, o.S.

⁵ Standards für Museen, hrsg. vom Deutschen Museumsbund und ICOM-Deutschland, Berlin 2006, S.16.

⁶ Pontus Hulten, Nathalie Dumitresco und Alexandre Istrati (Hg): Constantin Brancusi, Stuttgart 1986, S. 262.

⁷ Pontus Hulten (Anm.6), S. 48.

Künstlers ein Raum, der verändert wurde, jedoch – anders als bei Johannes Brus – mit dem Ziel, jenen Zustand höchster Vollendung zu finden, der nur in der idealen Zuordnung aller Gegenstände im Raum liegen kann. So wie sich das einzelne Werk in einem absoluten Gleichklang von Form, Material, Oberfläche, Präsentation (Sockel) in einem genau gewählten Abstand zu benachbarten Werken und Gegenständen erfüllt, sollte das Atelier als Gesamtkunstwerk überdauern.

Von dieser Position ist Johannes Brus weit entfernt. Nicht ein identischer Wiederaufbau ist sein Ziel, sondern der Versuch einer „anderen Ordnung der Dinge“. Im wirklichen Atelier finden die Dinge, die Werke und Gegenstände ihren Ort durch Gebrauch. Sie stehen an einer bestimmten Stelle, weil sie dort gebraucht oder nicht mehr gebraucht werden. Weil sie die Genese dieses Fundus nicht miterlebt haben, weil sie mit dem Material nicht gearbeitet haben, ist das Ordnungssystem, nach dem die Gegenstände in dem großen Raum gruppiert sind, für Außenstehende kaum erkennbar. Gleichwohl ist es vorhanden.

Es ist die Ordnung einer „gewissen chinesischen Enzyklopädie“, die Michel Foucault im Vorwort von „Les mots et les choses“ unter Berufung auf Jorge Luis Borges zitiert.⁸ Nach dieser gruppieren sich die Tiere wie folgt: „a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.“⁹

Die „chinesische Enzyklopädie“ von Borges, die die hierarchische Klassifikation ebenso wie jeden Gattungsbegriff aufhebt und deshalb die „geordneten Oberflächen und alle Pläne“ (Foucault) erschüttern konnte, hilft uns zu verstehen, weshalb wir im realen Atelier von Johannes Brus die Ordnung nicht erkennen können. Angenommen, wir sehen auf der mittleren Etage eines Regals neben Abgusschalen, Fundstücken und Sockeln das kleine Modell eines Nashorns, dann assoziieren wir Savanne, Einzelgänger, bedrohte Tierart, zählen das Tier zur Klasse der Säugetiere und wissen vielleicht noch, dass es zur Ordnung der Unpaarhufer gehört. Johannes Brus aber rechnet das Nashorn an dieser Stelle seines Ateliers unter Umständen zu den Tieren, „die den

⁸ Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1966, p. 4.

⁹ Jorge Luis Borges: *Die analytische Sprache John Wilkins'*, in: ders.: *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, München 1966, S. 212.

Wasserkrug zerbrochen haben“ und stellt es deshalb im Regal neben die geteilten Gussformen und eine Blumenvase.¹⁰

Der abstrahierten Rekonstruktion des Ateliers im Museum liegt eine andere Enzyklopädie zugrunde. Ihre Ordnung resultiert nicht aus dem Gebrauch der Dinge, ist nicht das Ergebnis von Arbeitsvorgängen im Atelier, sondern folgt dem Konzept, unter den Bedingungen des Museums darüber Auskunft zu geben, wie Kunst entsteht. Dies geschieht mit Hilfe unterschiedlicher Ordnungen und Archive, die miteinander verknüpft sind und sich deshalb wechselseitig erklären. Da ist zunächst das bildhauerische Werk, das Menschen und Tiere thematisiert; das nächste Archiv zeigt, dass diese Themen durch ein anhaltendes Interesse an der Kultur anderer Länder gebunden ist: Tibet, Ägypten, Afrika, Nordamerika. Im inszenierten Atelier des Museums wird noch einmal deutlich, dass Kunst aus Kunst, die eigene Formensprache aus ähnlichen plastischen Formen und neue Arbeiten durch das Gesamtwerk angeregt werden können. Dies kann deutlich werden, weil Johannes Brus für diesen Teil der Ausstellung eine Systematik gefunden hat, die die Zusammenhänge lesbar und also nachvollziehbar macht. Im Atelier hätte man „Drei Plastiken für Amerika“ an verschiedenen Stellen des großen Raumes identifizieren und als ein Werk denken müssen. Im ausgestellten Atelier ist dieses wichtige Frühwerk zusammengeführt und programmatisch an der hinteren Stirnwand des Raumes ins Regal gestellt. Andere Bereiche sind dafür weniger geordnet und verweisen so auf die stimulierende Atmosphäre, in der Johannes Brus arbeitet und sich anregen lässt durch Gegenstände und Formen, die ihm nahe sind.

Indem die Ausstellung „Der ganze Eisberg“ einen Weg findet zwischen der musealen Präsentation einzelner Werke und einer Wunderkammer unterschiedlicher Plastiken und plastischer Formen, ist sie Teil der aktuellen Debatte über das diskursive Museum.¹¹ Wie andere Künstlerprojekte bestätigt sie jedoch weder den anhaltenden Hang zur Ereignisinszenierung noch eine Diskursivität, die den Besucher mit Texten, didaktischen Vergleichen und faktenreichen Audioführungen begleitet.¹² In dieser Ausstellung führt Johannes Brus selber den Diskurs. Er führt ihn mit dem Werk und einem Präsentationskonzept, das die Bedingungen offen legt, unter denen (seine) Kunst entsteht. Die Ausstellung plädiert für ein Museum der Wissenskultur, für

¹⁰ Nach dem Modell einer „chinesischen Enzyklopädie“ hatte Bertrand Lavier 1984 auch seine Ausstellung „La Peinture des Martins de 1603 à 1984“ für die Kunsthalle Bern unter der Leitung von Jean-Hubert Martin (sic) konzipiert. Er versammelte Werke von Malern mit dem Familiennamen Martin, der in Frankreich sehr häufig ist, und ordnete sie chronologisch in der alphabetischen Reihenfolge der Vornamen der Martins. Das Ergebnis war eine Ausstellung, die sich allen tradierten Ordnungssystemen der Kunstgeschichte widersetzte. Cf. Bertrand Lavier und Jean-Hubert Martin: La Peinture des Martins de 1603 à 1984 – Une présentation narrative, in: Des Arts, Automne 1986, Nr. 3-4, S. 58-61.

¹¹ Peter Noever (Hg.): Das diskursive Museum, Ostfildern-Ruit 2001.

¹² Eher ist sie im Kontext von Projekten wie das „Künstlermuseum“ von Bogomir Ecker und Thomas Huber zu sehen. Cf. Künstlermuseum. Eine Neupräsentation der Sammlung des Museum Kunst Palast, Düsseldorf, hrsg. von Jean-Hubert Martin mit Barbara Til und Andreas Zeising, Düsseldorf 2002.

das Museum als Ort, an dem Erkenntnis aus Anschauung erwächst. Die Ausstellung setzt weder auf das Neueste, das in einer Momentaufnahme gezeigt wird, noch allein auf retinale Sensationen. Vielmehr ermöglicht sie Vergleiche, die sie selbst inszeniert, setzt auf Fragen, ohne sie beantworten zu wollen und auf Unmittelbarkeit als Wirkung und Voraussetzung für Verstehen. In diesen Eigenschaften liegt eine Qualität, die herausführen könnte aus der Dichotomie, in der sich Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Museen derzeit befinden.¹³

Michael Schwarz, *Johannes Brus - Das Atelier als Chinesische Enzyklopädie / The studio as a Chinese Encyclopedia*. In: Johannes Brus - Der ganze Eisberg, hrsg. von Klaus Gallwitz, Arp Museum Rolandseck, Düsseldorf 2007, S. 78 – 87.

¹³ Hans Ulrich Reck: Inszenierung und Tiefe, Oberfläche und Archiv – Gedanken wider den Strukturwandel des Kunstmuseums. In: Zum Bedeutungswandel des Kunstmuseums, hrsg. von Harald Krämer und Hartmut John, Nürnberg 1998, S. 53-55.