

DAS AUSENTWICKELTE BILD

Beim Wiedersehen von Johannes Brus' Fotografien

Fotos scharf oder unscharf abziehen; Flecken entstehen lassen durch unsauberes Arbeiten; Staub drauf fallen lassen und fixieren; mit dem Schwamm entwickeln; nochmals Zwischenbäder benutzen; lieber schlechten Entwickler benutzen als guten; solarisieren, manipulieren, interpretieren, zweimal belichten und Fotopapier dazwischen verrutschen lassen; Fotos auseinanderschneiden, Schnipsel verlieren und wieder zusammenkleben, Federn und Lackfarbe drauf; beim Sandwichverfahren nicht vergessen, etwas Wurst und Käse zwischen die Negative zu schieben.

*Fotos so lange misshandeln, bis auch der letzte Rest von Sonntagsanzugglanzabzug raus ist; Negative Kinder zum Spielen geben, nachts in der Küche oder im Bad arbeiten (vielleicht eignet sich Urin vorzüglich als Fixierer?). Dem Profi stehen die Haare zu Berge; keine gute Reklame für Brillanz fototechnischer Errungenschaften.¹
(Johannes Brus)*

Das fotografische Werk von Johannes Brus ist kein unbekanntes, noch zu entdeckendes Oeuvre. In zahlreichen Ausstellungen und Katalogen ist es beleuchtet, in vielen klugen Texten analysiert worden. Doch eröffnet die heutige Wahrnehmung weitere Perspektiven, andere, latente Qualitäten der Arbeit werden erst jetzt sichtbar und sind für uns heutigen Betrachter auszuentwickeln, obschon die eigentlichen Abzüge vielfach chemisch bearbeitet und getont worden sind. Die ersten Fotografien von Johannes Brus entstanden in einer Zeit, in der die Ausstellungen noch Titel trugen wie ‚Kunst und Fotografie – Fotografie als Kunst‘. Das Medium Fotografie war noch eine ‚illegitime Kunst‘, es bedurfte Konzept-Künstler und ‚land artist‘, Bildhauer und Maler wie Johannes Brus, um fotografische Arbeiten ins Museum zu bringen und somit, gleichsam im Huckepack, die Fotografie der ‚genuinen Fotografen‘ nach und nach dorthin mitzunehmen. Was zahlreiche Künstler der späten 1960er und 1970er

¹ Johannes Brus: „Die Haare stehen dem Profi zu Berge“. In: Kunstmagazin 1 (1980), S. 37.

Jahre verband, war ihre mit Ironie ausgestattete Ablehnung einer klassischen, handwerklichen meisterlichen Fotografie mit ihrem Kult des perfekten Abzugs.

Hans-Peter Feldmann und Christian Boltanski etwa erforschten Mitte der 1970er Jahre die populären Bildklischees der Amateure, Joachim Schmid und Martin Kippenberger führten dies in den 1980er Jahren lustvoll fort. Zu einer anderen Fraktion gehörten Sigmar Polke, Bernhard Johannes Blume und Johannes Brus. Diametral stand ihre fotografische Produktion etwa dem Konzept einer ‚Straight Photography‘ entgegen, einer direkten, unverstellten, dokumentarischen Fotografie, die sich einer ebenso schnörkellosen Technik des Abzugs bediente. Doch wie es in der eingangs zitierten Passage zum Ausdruck kommt, praktizierte gerade der junge Johannes Brus durchaus lustvoll den Regelverstoß. Es ging gerade nicht um das perfekte Auskopieren der Information auf dem Negativ, sondern um das Gegenteil: das Herausarbeiten des Akzidentellen und Kontingenten, der Störung und des Unerklärlichen.

Wie ein Virus habe Anfang der 1970er Jahre das Interesse für spiritistische Fotografie an der Düsseldorfer Kunstakademie grassiert, erinnert sich Johannes Brus. In der Tat lassen zahlreiche seiner frühen Arbeiten an die Geisterfotografie um 1900 denken. Fasziniert war man damals von jener obskuren Sorte von Fotografien, welche die Levitation von Tischen bei spiritistischen Séancen oder die Emanation von Elektroplasma zeigten, umso mehr noch, wenn diese seltsamen Bilder als Fälschungen zu erkennen waren. Brus' frühe Bilderreihe „Gurkenparty“ ebenso wie sein „Geistertuch“ – beide bereits 1972 fotografiert und später zusammengestellt – verweisen explizit (nicht zuletzt im Titel) auf diese Bildkultur. Doch zugleich sind diese ersten Fotografien nicht von seiner plastischen Tätigkeit als Bildhauer zu trennen. Sie entstanden sogar im fließenden Übergang zwischen autonomer fotografischer Skizze und fotografischer Reproduktion seiner eigenen plastischen Kompositionen und Assemblagen aus Tischen, Gurken und Flaschen. In diesen Momenten ist er methodisch nahe an Constantin Brancusi, einer für ihn sicherlich wichtigen Referenz. Auch Brancusi benutzte, nicht selten ebenso unachtsam, fleckige, zerkratzte oder unscharfe Fotografien, um doch die für ihn selbst einzig gültigen Ansichten seiner Skulpturen herzustellen. Über die Funktion der Bilder hinaus verraten die frühen Fotografien von Brus auch ein besonderes plastisches Verständnis – plastisch in einem erweiterten Sinne: Die Fotografie gefriert den Moment, schafft temporäre Konfigurationen, hält das zufällige Aufeinandertreffen der

Dinge im Bild fest, ganz im Sinne des Surrealismus, der sich als wichtige Inspirationsquelle in Brus' Werk wiederfindet. Erst jüngst hat eine große Ausstellung das Frühwerk von Brus unter diesem erweiterten Skulpturen-Begriff subsumiert, der zu Recht „Lens Based Sculpture“ lautet – Skulpturen, deren Gestalt oder Ästhetik sich ganz dem Objektiv der Kamera verdanken.²

Bereits 1989 eröffnet Klaus Honnef in einem hellsichtigen Text zur Fotografie von Johannes Brus folgende interessante Gleichung, die dessen fotografische Produktion in das Spannungsfeld von Skulptur, Fotografie und Malerei stellt: „Aber ein Bildhauer im herkömmlichen Sinne des Begriffs ist er (Johannes Brus) ganz und gar nicht, obwohl er zu den wenigen herausragenden realistischen Plastikern der westlichen Hemisphäre zählt. Noch verfehlter ist es, seine fotografischen Bilder als lupenreine Zeugnisse des Mediums Fotografie anzusprechen. Dabei verkörpern sie genuine Fotografie – Fotografie pur gewissermaßen. Aber mit vertrauten fotografischen Aufnahmen haben seine Bilder nichts gemein. Allenfalls wecken sie Erinnerungen an die gewohnte fotografische Bilderwelt. Sein Verhältnis zur Fotografie ist die eines Künstlers zu seinem Werkstoff. Jedes fotografische Bild ist das Produkt einer Kombination von physikalischen Phänomenen und chemischen Prozessen. Und was es aufzeichnet, ist, laut Tristan Tzara, „ein physikalisch-chemisches Erzeugnis“. Brus ist ein Künstler, der mit der Fotografie wie ein Maler verfährt.“³

Als genuine Fotografie – Fotografie pur charakterisiert Honnef die besondere Materialität dieser Bilder, und er tut dies am Vorabend der digitalen Revolution, an dem man nur ansatzweise ahnen konnte, in welche Richtung die Reise gehen wird. Umso größer erscheint heute der Kontrast zu der körperlosen Welt des Digitalen. Die fotografischen Arbeiten des Essener Bildhauers aus den 1980er Jahren bis in die frühen 2010er Jahren hingegen zeichnen sich durch ein Verständnis des fotografischen Bildes und seiner lichtempfindlichen Schicht aus, das von der Idee der Absorption und der Speicherung getragen wird. Die sensible Fläche der Fotografie ist ein vielschichtiger Schauplatz, auf den zunächst das Licht einwirkt, gefolgt von der

² Lens Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie. Hg. von Bogomir Ecker u.a. Ausstellungskatalog der Akademie der Künste Berlin 2014.

³ Klaus Honnef: „Ein Abenteurer im Reiche des Sichtbaren. Zu den fotografischen Bildern von Johannes Brus“. In: Johannes Brus. Fotoarbeiten. Erlangen, Mannheim, Ingolstadt. Ausstellungskatalog. Hg. von der Städtischen Galerie Erlangen und dem Institut für moderne Kunst Nürnberg. Erlangen 1989/1990, S. 103.

Chemie, welche die latente Abbildung erst sichtbar macht, aber in gleicher Weise auch verunklärt und in Frage stellt. Zu den chemischen Schlieren eines verschmutzten Entwickler- und Fixierbades kommt die farbige Tonung hinzu. Wie in einem Palimpsest lagern sich die Schichten übereinander, ein subtiles Spiel der Transparenzen, das bis zur Opazität führen kann. Dabei erreicht der Akt der chemischen Abstraktion und der Kolorierung jedoch nie die Brutalität von Arnulf Rainers Übermalungen, die wie eine Art von Auslöschung fungieren.

Nimmt man etwa die Reihe der Maharadscha-Porträts von 1998 bis 2002, so lässt deren Farbigkeit an die Tradition nicht nur japanischen, sondern auch der indischen Fotografie des 19. Jahrhunderts denken. Westliche Modi des Studioporträts und fernöstliche Techniken der Kolorierung vereinen sich in diesen Bildern, sie sind hybride Zeugnisse kolonialer Projektionen und kultureller Aneignung.⁴ Die Art und Weise, wie Johannes Brus diese Tradition aufgreift, jedoch nicht fein und partiell ziseliert, sondern mit mächtiger Geste und Farbe aufträgt, die Körper der Figuren in seinen Bildern zum Leuchten bringt und die Hintergründe zurücktreten lässt, erinnert wiederum an die formende Kraft des Bildhauers. Aus fotografischer Perspektive hingegen erscheinen Brus' große, schillernd-farbige Bildflächen in einem fortwährenden Prozess der Entwicklung, der immer neue Schichten freilegt. Im metaphorischen Sinne ließen sich die Aneignung und die Bearbeitung der kolonialen Fotografie aus Büchern, die Brus seit Anfang der 1980er Jahre betreibt, als eine Art „Ausblühenlassen“ des ihnen innewohnenden Exotismus beschreiben, so wie manche chemischen Prozesse auf den unterschiedlichsten Oberflächen erst nach Jahren kristallartig „ausblühen“.

In einem schmalen Katalogheft des Museum Folkwang aus dem Jahr 1983 zeigt Johannes Brus ein skulpturales, installatives vierteiliges Werk, das jeder Himmelsrichtung eine Tierplastik zuordnet.⁵ Der Adler steht für Norden, der Ibis für den Süden, das Pferd für den Westen und das Nashorn für den Osten. Diese Tiere scheinen Johannes Brus bis heute zu begleiten. Wie der Beuys'sche Koyote stehen Tiere in Brus' Werk für die Suche nach den Kraftquellen des Mythos und seine Relevanz für unserer Gegenwart. Der vielgesichtige Mythos ist Gegenstand von

⁴ Sie hierzu Anna Brus und Martin Zilinger: „Trophäen der Vorstellungskraft“. In: Johannes Brus. Giving Picture for Trophy. Ausstellungskatalog des Museum Kunstpalast Düsseldorf 2009, S. 54-61.

⁵ Johannes Brus. Hg. v. Herbert Rickmann und Felix Zdenek. Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Museum Folkwang Essen 1983.

etlichen seiner Arbeiten. Nicht zuletzt dreht sich „Das Schweigen der Sirenen“ von 1994, eine zehnteilige Auftragsarbeit zu einem Text von Kafka für das Theater in Essen, ganz um die mediale Seite des Mythos, um die Schönheit des Gesangs, das Begehren, die Vernichtung und die List, sich dem zu widersetzen. Auch hierfür verwendet Brus Reproduktionen fotografischer Aufnahmen des 19. Jahrhunderts von Segelschiffen, Reisegesellschaften und Raubvögeln. Immer wieder tauchen in diesen Kopiermontagen Elemente von Negativstreifen und Bildern auf. Blickt man heute auf die Arbeiten, so scheint sich der materielle Träger – die sensible Schicht des fotografischen Materials – dieser Thematik anverwandelt zu haben und selbst zum Mythos geworden zu sein. In ihnen lagern die Sedimente von Geschichte und Verdrängung, die nicht mit einem Mausklick abgerufen werden können, sondern die sich erst Schicht für Schicht dem suchenden Auge erschließen.