











GÜNTER BRUS

DIE EINSAMKEIT
DES SPÄTKLASSIKERS

THE LONELINESS OF
THE LATE CLASSICAL ARTIST

Herausgeber | Editor
W&K – PALAIS SCHÖNBORN-BATTHYÁNY

W&K
EDITION

VORWORT PREFACE Lui Wienerroither & Ebi Kohlbacher	14
DIE EINSAMKEIT DES SPÄTKLASSIKERS THE LONELINESS OF THE LATE CLASSICAL ARTIST Roman Grabner	18
BILDTEIL PICTURES	
<i>Meine Bilder sind verdrängtes Stampfen</i> <i>My pictures are repressed stamping</i>	30
<i>Mein Körper ist die Absicht</i> <i>My body is the intention</i>	44
<i>Der Strich gilt für den Schnitt ins Herz</i> <i>The line holds true for a cut through the heart</i>	98
<i>Ich entwickle mich in der Dunkelkammer</i> <i>I develop in the dark room</i>	130
<i>Meine Sprache ist ein Leib</i> <i>My language is a body</i>	160
BIOGRAPHIE BIOGRAPHY	176
IMPRESSUM IMPRINT	178

VORWORT

LUI WIENERROITHER & EBI KOHLBACHER

In unserer Galerietätigkeit wie auch auf unseren Ausstellungen und Messebeteiligungen im In- und Ausland ist es uns ein großes Anliegen, die internationale Bedeutung der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts zu vermitteln. Sie nimmt gerade in der psychoanalytisch-körperzentrierten Kunst eine Vorreiterrolle ein. Die Pionierleistungen der Wiener Moderne und des Wiener Aktionismus auf diesem Gebiet bleiben in anderen Ländern unerreicht. Der Positionierung dieser künstlerischen Entwicklung und deren Verbindungslinien haben wir uns verschrieben und freuen uns daher umso mehr, mit Günter Brus, einem der wichtigsten Protagonisten und „Jahrhundertkünstler von Weltgeltung“ (Peter Weibel), dieses Ausstellungsprojekt umsetzen zu können.

Grundstein für die international bedeutende, psychoanalytische Körperkunst von Günter Brus und den Wiener Aktionisten Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler bildeten die Künstler des Fin de Siècle, allen voran Egon Schiele, Richard Gerstl, Oskar Kokoschka und Gustav Klimt. Sie sondierten mit furchtloser Neugierde den menschlichen Körper und auch die vielfältigen Dimensionen der körperlichen und psychischen Erfahrung. Unbeeindruckt von den repressiven Konventionen im kaiserlichen Wien untersuchten sie die elementaren Funktionen des Lebens wie Geburt und Tod und das weite Spektrum sexuellen Verlangens. Inspiriert und stark beeinflusst waren sie von den intellektuellen Errungenschaften von Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Ludwig Wittgenstein und Arnold Schönberg.

Die freizügige Darstellung der ‚Nackten Wahrheit‘, sei es die Realität des Körpers, seien es physische oder psychologische Bedürfnisse und die damit zusammenhängenden Tabubrüche, machten den Künstler zum Außenseiter der Gesellschaft – kritisiert, verspottet, konfrontiert mit der Doppelmoral des Wien um 1900. Schiele, Kokoschka und Gerstl inszenierten sich dem entgegen als Märtyrer, überzeugt von einer kathartischen Wirkung der Kunst im Sinne einer Heilung der Gesellschaft, die es zu erlösen gilt.

Aus der Kontextualisierung der beiden Künstlergenerationen ergeben sich spannende Erkenntnisse. So konnte erst lange nach den Repressalien der 1930er Jahre, des 2. Weltkriegs und der unmittelbaren Nachkriegszeit eine neue, extremere und sehr spezifische Weiterentwicklung der künstlerischen Anliegen von Wien um 1900 im Wiener Aktionismus entstehen.

Das Werk von Günter Brus und der anderen Wiener Aktionisten Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler hat nicht nur zu starker Beeinflussung und Veränderung der erzkonservativen österreichischen Nachkriegs-Kunst und Gesellschaft geführt, sondern beeinflusste durch die radikalen, neuen Ausdrucksmöglichkeiten auch die internationale Kunstwelt. Günter Brus ist nicht nur als einer der Hauptprotagonisten einer nationalen Entwicklung zu verstehen, sondern als einer der international überragenden Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Parallelen zur Klassischen Moderne – vor allem zu Egon Schiele – zeigen sich nicht nur im radikal-revolutionären Ansatz,

PREFACE

LUI WIENERROITHER & EBI KOHLBACHER

In our gallery work, just as in our exhibitions and our presence at fairs in Austria and abroad, one of our major concerns is to communicate the international significance of 20th century Austrian art. It plays a leading role in psychoanalytical and body-centred art in particular. The pioneering achievements of Viennese Modernism and Viennese Actionism in this field have not yet been equalled in other countries. We are committed to positioning this artistic development and its connections and are therefore all the more pleased to be able to present this exhibition project with Günter Brus, one of the movement's most important protagonists and a 'world-renowned artist of the century' (Peter Weibel).

The foundation for the internationally significant, psychoanalytical body-based art of Günter Brus and the Viennese Actionists Otto Muehl, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler were the artists of the Fin de Siècle, above all Egon Schiele, Richard Gerstl, Oskar Kokoschka and Gustav Klimt. With fearless curiosity, they probed the human body as well as the multifaceted dimensions of physical and psychic experience. Unimpressed by the repressive social conventions of imperial Vienna, they examined the elementary functions of life such as birth and death and the broad spectrum of sexual longing. They were inspired and strongly influenced by the intellectual achievements of Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Ludwig Wittgenstein and Arnold Schönberg.

The open representation of the 'naked truth', whether of the reality of the body,

or of physical and psychological needs and the taboos they break, made the artist a societal outsider – criticised, mocked, confronted with the moral double standards of Vienna around 1900. Schiele, Kokoschka and Gerstl responded by portraying themselves as martyrs, convinced that art could have a cathartic effect in the sense of healing society, which was in need of redemption.

Putting the two generations of artists in context produces exciting insights. For example, it was only long after the repressions of the Thirties, the Second World War and the immediate post-war years that a new, more extreme, very specific further development of the artistic concerns of Vienna around 1900 was able to arise in the form of Viennese Actionism.

The work of Günter Brus and the other Viennese Actionists Otto Muehl, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler not only led to strong influence on and changes to the arch-conservative art and society of post-war Austria, but also had an influence on the international art world through its radical new possibilities for expression.

Günter Brus should be understood as not only one of the main protagonists of a national development, but also as one of the outstanding international artists of the second half of the 20th century. Parallels to classic Modernism – especially to Egon Schiele – can be seen not only in his radical revolutionary approach, but also in the quality of his work. In Brus' actions, the body itself became a material and was placed at the centre of artistic creation as a medium.

sondern auch in der Qualität. In Brus' Aktionen wurde der Körper selbst zum Material und als Medium in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens gestellt.

Diese völlig neue Kunst sollte die therapeutische Bewältigung des subjektiv und kollektiv Unterdrückten ermöglichen. Die Körperanalyse ist Selbstanalyse und zugleich Vexierbild der Gesellschaft. Der befreite Körper und Geist waren das gewünschte Ziel, zu dem diese psychodramatische und zutiefst unabhängige Kunst strebte. Ein wesentlicher Antrieb war auch die Befreiung und Auflösung der traumatischen Erfahrungen, die die politischen und intellektuellen Abgründe der erkonservativen und faschistischen Geschichte in Österreich und in der übrigen Welt verursacht haben.

Nirgendwo wurde dieser paradigmatische Wandel radikaler formuliert als in Wien. Künstler wie Paul McCarthy, Marina Abramović, Mike Kelley u.a. wurden unmittelbar beeinflusst.

In der Ausstellung im W&K-Palais wird Brus' zeichnerisches Werk einen Schwerpunkt bilden, welches im künstlerischen Schaffen neben der vergleichbar kurzen Aktions-Zeit stets ein zentrales und kontinuierliches Element war bzw. ist. Von Jugend an, über die aktionistische Phase hinaus drückt er bis heute seine körperorientierten psychoanalytischen Motive über Zeichnungen aus. Sie sind nicht nur als skizzenhaftes Studieren, sondern als autonome, unmittelbare Manifestation des künstlerischen Schaffens einzuordnen. „Der Strich gilt für den Schnitt ins Herz. Deshalb ist Zeichnen Geburt aus der Auslöschung“, so Brus 1975.

Ab Mitte der 1970er-Jahre beginnt er seine Zeichnungen konsequent mit Texten zu kombinieren und prägt dafür den Begriff der „Bild-Dichtung“ – keine Illustrationen, sondern voneinander unabhängiges Aufeinandertreffen von Bildhaftem und Textlichem. Der Text erklärt nicht das Bild, zeigt aber Metaphern – die Zeichnung ist keine Illustration des Geschriebenen,

erzählt aber poetisch. „Ich wollte mir die Sprache vom Leib weg schreiben“, schreibt Brus in seinen theoretischen Poesien *Nach uns die Malflut!* und betont damit nicht nur den Zusammenhang zwischen seinen Körperanalysen und seiner Dichtkunst, sondern verweist indirekt auch auf den damit bewahrten aktionsartigen Arbeitsprozess.

Eine Gesamtschau in dieser Qualität und in diesem Umfang ist nur durch Kooperationen mit ausgewiesenen Spezialisten und Sammlern möglich. Wir bedanken uns bei Julius Hummel, der ein herausragender Aktionismusexperte der ersten Stunde ist, bei Gerhard Sommer und seiner Galerie „Kunst & Handel“ in Graz, der immer sehr eng mit Günter Brus zusammengearbeitet hat, bei Heike Curtze, die Günter Brus immer erfolgreich vertreten und unser Projekt sehr liebevoll unterstützt hat sowie bei der diethARdT collection und den vielen privaten Sammlern für das entgegengebrachte Vertrauen und die großartige Unterstützung sehr herzlich.

Für die kuratorische Betreuung dieser Ausstellung, den steten Einsatz und die Konzeption, Koordination und Umsetzung des vorliegenden Ausstellungskatalogs bedanken wir uns herzlich bei Roman Grabner, dem Leiter des BRUSEUMs Graz.

Unser besonderer Dank gilt Günter und Anna Brus sowie deren Tochter Diana Brus und Udo Huber, die das Projekt tatkräftig und sehr wohlwollend unterstützt und gefördert haben.

Nicht zuletzt möchten wir uns auch bei Irene Makovec und Melanie Tiller, unserem hervorragenden Team, bedanken, die sich um alle Agenden der Ausstellung und Katalogproduktion gekümmert haben.

Zuletzt möchten wir unsere große Freude zum Ausdruck bringen, einen so bedeutenden und international wichtigen Künstler wie Günter Brus ausstellen zu können.

Danke Günter Brus!

This completely new art was supposed to make it possible for people to overcome subjective and collective oppression in a therapeutic way. Analysis of the body is self-analysis as well as a picture puzzle of society. The liberated body and spirit were the goal towards which this psycho-dramatic and deeply independent art was striving. One essential motive was liberation from and dissolution of the traumatic experiences that the political and intellectual abysses of arch-conservative and Fascist history had caused in Austria and the rest of the world.

Nowhere did this paradigm shift take on a more radical form than in Vienna. Artists such as Paul McCarthy, Marina Abramović, Mike Kelley and others were directly influenced by it.

One focus of the exhibition at the W&K-Palais will be Brus' graphic work, which was and still is a central and sustained element of his artistic work next to the comparatively short Actionist period. From his youth, through the Actionist phase and up to today, he has always expressed his body-oriented psychoanalytical motifs through drawings. They should be regarded not as mere sketches or studies, but as autonomous, direct manifestations of artistic creation. 'The line holds true for a cut through the heart. That's why drawing is birth from obliteration,' said Brus in 1975.

Beginning in the mid-1970s, he began consistently to combine his drawings with texts, coining the term 'picture poetry' – not illustrations, but independent encounters between images and text. The text does not explain the image, but does show metaphors – the drawing is not an illustration of the writing but does tell a poetic story. 'I wanted to write language away from my body,' writes Brus in his theoretical poetries *'Nach uns die Malflut!'*, emphasising not only the connection between his body analyses and his poetic art, but also indirectly referencing the action-like working process preserved in them.

A retrospective with this quality and on this scale is only possible in cooperation with established specialists and collectors. We are grateful to Julius Hummel, who has been an outstanding expert in Actionism from the very outset, to Gerhard Sommer and his gallery 'Kunst & Handel' in Graz, who has always worked very closely with Günter Brus, to Heike Curtze, who has always successfully represented Günter Brus and very kindly supported our project, as well as to the diethARdT collection and the many private collectors for their trust and great support.

For curating this exhibition, for his unwavering commitment and the conception, coordination and implementation of this exhibition catalogue, we offer our heartfelt thanks to Roman Grabner, head of the BRUSEUM Graz.

Our particular thanks are due to Günter and Anna Brus as well as their daughter Diana Brus and Udo Huber, who actively and very benevolently supported the project.

Last but not least, we would also like to thank Irene Makovec and Melanie Tiller, our outstanding team, who handled all the agendas for the exhibition and catalogue production.

And lastly, we would like to express how happy we are to be able to exhibit an artist with such significance and international importance as Günter Brus.

Thank you, Günter Brus!

GÜNTER BRUS. DIE EINSAMKEIT DES SPÄTKLASSIKERS

ROMAN GRABNER



Ohne Titel (Informel), 1960
Graphit auf Papier
130 x 80 cm

Untitled (Informel), 1960
Graphite on paper
130 x 80 cm

Günter Brus zählt nicht nur zu den bedeutendsten und radikalsten Künstlern Österreichs, er gilt als Klassiker, der seinen fixen Platz im Kanon der Kunstgeschichte innehat und aus den Schulbüchern nicht mehr wegzudenken ist. Doch die Bewährung und Kanonisierung birgt auch ihre Schattenseiten. Als Klassiker gelten gemeinhin Autoren, die jeder kennt, aber niemand liest, deren Namen jeder schnell im Mund führt, ohne jedoch genau zu wissen, wovon er redet. *Die Einsamkeit des Spätklassikers* heißt die erste Ausstellung von Günter Brus bei Wienerroither & Kohlbacher, die einen retrospektiven Einblick in das facettenreiche Œuvre des Künstlers gibt. Liest man den Namen Brus, ist er zumeist mit dem Epitheton „Wiener Aktionist“ versehen, das ihm wie ein Stempel anhaftet und zu einem vorschnellen Kopfnicken führen mag. Doch der einst meistgeschmähte Österreicher hat nur sieben Jahre lang Aktionen durchgeführt, aber rund 60 Jahre lang gezeichnet. Sein etwa 30.000 Zeichnungen umfassendes Gesamtwerk kann daher immer nur in Ausschnitten präsentiert werden und bietet noch viele Möglichkeiten zur Entdeckung und Überraschung.

Mit seinen Aktionen hat Brus unbestritten ikonische Bilder geschaffen, die ins kollektive Bildgedächtnis eingegangen sind. Jeder hat schon einmal den weiß bemalten Kopf vor weißem Hintergrund gesehen, der von einer zuckenden Linie geteilt und mit scharfen und spitzen Gegenständen konfrontiert wird. Oder den schwächtigen Körper, der weiß bemalt und von derselben schwarzen Linie längs geteilt auf dem Weg vom Heldenplatz zum Stephansplatz von einem Polizisten aufgehalten wird.

Und spätestens seit dem Jubiläumsjahr 2018, als auch Österreich dem großen Wendjahr 1968 gedachte, hat man von der so genannten Uni-Aktion gehört, die im Wesentlichen auch der einzige relevante Beitrag Österreichs zu den weltweiten Protesten dieses Jahres blieb. Dass dieser künstlerisch und nicht politisch ausfiel, lässt im Übrigen genauso auf die österreichische Gesellschaft schließen wie die Art des Protests. Der österreichische Autor Peter Turrini schreibt dazu im Rückblick: „Es war eine menschliche und künstlerische Großleistung von ihnen, in die Uni zu scheißen. Es war das Schönste, was sie machen konnten.“¹ Wie wird man also zum Klassiker?

Als Brus 1958 nach Wien kommt, war er „sehr unaufgeklärt“ was österreichische oder gar internationale Kunstströmungen betrifft, aber in der Bundeshauptstadt sieht er das erste Mal Werke des österreichischen Frühexpressionismus, Arbeiten von Egon Schiele, Oskar Kokoschka und vor allem von Richard Gerstl, die einen tiefen Eindruck hinterlassen.² Mit Alfons Schilling, den er auf der Akademie kennenlernt, reist er Anfang des Jahres 1960 nach Mallorca, wo sie auf die amerikanische Künstlerin Joan Merritt stoßen, deren abstrakt-expressionistische Bilder sie beeinflussen. Brus beginnt in gestischer Manier so heftig auf dünnem Papier zu zeichnen, dass sich nicht nur der Fliesenboden des kleinen Bauernhauses durchdrückt, sondern auch das Papier mehrmals aufreißt. Die explosive Energie des *Informel* eröffnet ihm eine neue Perspektive, die starren Konventionen und den engen Rahmen der Tafelmalerei zu sprengen. Die Bewegung im Raum, das Agieren mit dem Körper

GÜNTER BRUS. THE LONELINESS OF THE LATE CLASSICAL ARTIST

ROMAN GRABNER



Ohne Titel (Informel) verso, 1960
Graphit auf Papier
130 x 80 cm

Untitled (Informel) verso, 1960
Graphite on paper
130 x 80 cm

Günter Brus not only counts among Austria's most significant and radical artists; he is considered a classical artist, who has occupied his fixed place in the canon of art history and is now an integral part of the school curriculum. Yet standing the test and being thus canonised also hide its dark sides. The term 'classical' generally applies to authors whom everyone knows, but no-one reads, whose name is quickly on everyone's lips, without them exactly knowing what they are talking about. *The Loneliness of the Late Classical Artist* is the name of the first Günter Brus exhibition at Wienerroither & Kohlbacher that offers a retrospective insight into the artist's highly varied Œuvre. If one reads the name Brus, he is mostly furnished with the epithet 'Viennese Actionist', which adheres to him like a stamp and which may lead to an over-hasty nod of the head. Yet the mostly reviled Austrian carried out the actions for just seven years – but has been drawing for some 60 years. His full Œuvre comprising some 30,000 or so drawings can therefore only ever be presented in extracts and still offers many opportunities for discovery and surprise.

With his actions Brus undeniably created iconic images which have entered the collective visual memory. Everyone has seen the head painted white in front of a white background, split by a jittery line and confronted with sharp and pointed objects. Or the slight body, painted white and split length-wise by the same black line, stopped by a policeman on the way from the Heldenplatz to St. Stephan's Square. And latest since the anniversary year of

2018, when Austria also commemorated the great year of change, 1968, people have heard of the so-called Uni-Action, which essentially remained the only significant contribution Austria made to the global protests in that year. That the fallout from this occurred in the realm of art rather than politics allows conclusions to be drawn as much about Austrian society as about the nature of the protests, incidentally. Looking back, Austrian author Peter Turrini writes as follows: 'It was a great achievement on their part, both in human and artistic terms, to crap in the uni. It was the most beautiful thing they could do.'¹ So how does one become a classical?

When Brus came to Vienna in 1958, he was 'very unenlightened' concerning Austrian, never mind international, currents in art. But in the country's capital he sees for the first time works of Austrian early Expressionism, pieces by Egon Schiele, Oskar Kokoschka and above all Richard Gerstl, which leave behind a deep impression.² At the beginning of 1960, he embarks on a trip to Majorca with Alfons Schilling, whom he has met at the Academy. There they encounter the American artist Joan Merritt, whose abstract-expressionist pictures impress them. Brus begins to draw in gestural manner on thin paper, so forcefully that not only does the tiled floor of the small farmhouse push through, but also the paper tears open several times. The explosive energy of the *'Informel'* opens up a new perspective for him to burst out of the rigid conventions and narrow constraints of panel painting. Movement in the room, performing with

¹ Peter Turrini, 'Wiener Aktionismus', 1993, in: Otto Mühl. *Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004* (Kat.). Hg. Peter Noever, Köln 2004, S. 49-50, hier S. 49.

² Vgl. Günter Brus, *Gespräch auf Tonband*, Berlin, 23. April 1974. In: *Der Löwe* Nr. 1 (1974), S. 11-14, 11.

¹ Peter Turrini, 'Wiener Aktionismus', 1993, in: Otto Mühl. *Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004* (Cat.). Ed. Peter Noever, Cologne 2004, pp. 49-50, here p. 49.

² Cf. Günter Brus, *Gespräch auf Tonband*, Berlin, April 23, 1974. In: *Der Löwe* No. 1 (1974), pp. 11-14, 11.

wird ihm im Laufe des Malprozesses immer wichtiger und es kommt zur entscheidenden Akzentverschiebung der Zielsetzung vom fertig gestellten Objekt zum ephemeren Geschehen im Raum.

Für seine erste Aktion „Ana“ bemalt Brus 1964 den gesamten Raum und alle Gegenstände weiß und erweitert so die klassische Leinwand ins Dreidimensionale. In der Absicht ein Tableau vivant herzustellen, malt er sukzessive zuerst die Gegenstände, dann das Modell und schließlich sich selbst schwarz an. Die während der Aktion wahrgenommenen Diskrepanzen zwischen Aktionspartitur und Realisierung, zwischen Vorhaben und Umsetzung führen zu einem „trieburchbruchartigen Malanfall“³, im Zuge dessen er seine Umgebung in einer verzweiferten Raserei zuschmiert. Das „Informel der allerletzten Stunde“⁴ repräsentiert im Nachhinein den Durchbruch zu seinen Aktionen. Peter Weibel hat diese Entwicklung von der Aktionsmalerei zur Aktion konzipiert auf den Punkt gebracht: „Aktion auf der Leinwand, Aktion vor der Leinwand, Aktion ohne Leinwand.“⁵

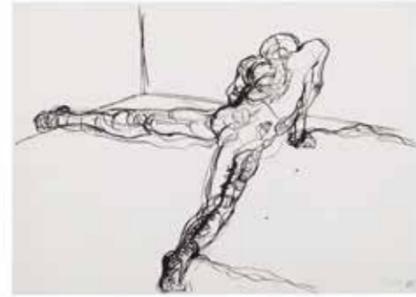
Die Aktion, die in Otto Muehls Wohnung stattfindet, wird von Ludwig Hoffenreich, H. Khasaq (Siegfried Klein) und Muehl fotografisch festgehalten. Gerade die Fotos von Khasaq, der auch die Aktionen „Silber“ und „Selbstverstümmelung“ fotografiert, zeichnen sich durch sicheres Gespür für Raum, Licht und Komposition aus. Die Fotografie nimmt bei Brus und im Wiener Aktionismus prinzipiell eine essentielle Rolle ein, da die oftmals eingeforderte Augenzeugenschaft in der Zeit des Stattfindens nur von einem höchst limitierten Zuschauerkreis eingenommen werden konnte. Die anvisierte Präsenzqualität besteht nur so lange, wie die Aktion dauert und das Aktionsgeschehen unmittelbar auf das Bewusstsein des Betrachters einwirkt.⁶ Dieser Ansatz klammert nachfolgende Generationen naturgemäß aus. Das Verhältnis des Künstlers zur Fotografie war daher ambivalent und so reicht die Bandbreite bei seinen Aktionen auch von der nüchternen Dokumentationsaufnahme bis zur inszenierten Fotografie. Nachdem Brus

mit dem Verlauf und Ausgang seiner ersten Aktion unglücklich war, entschließt er sich in Folge zu einer Aktionsform, die zugunsten der Erstellung von fotografischen Sujets den performativen Ablauf stark reduziert. Die Fotografien bekommen dadurch den Status als das eigentliche Kunstwerk.⁷ Jede weitere Aktion enthält nun für die Kamera günstig inszenierte Abschnitte und Bildfindungen bereit. Alleine in den „Körperanalysen“, in denen die Körperfunktionen und die Selbstverletzung ausagiert werden, ist die Fotografie als Medium immer unzureichend, um die Drastik der Darstellungen in ihrer Eindringlichkeit adäquat zu vermitteln.

In der Aktion „Selbstverstümmelung“ steht die Suggestion von Autoaggression und die symbolische Inszenierung von Verletzungen und Amputationen im Zentrum. Die Fotografien stehen in einem Wechselspiel zu den Aktionszeichnungen, die parallel während der gesamten 1960er-Jahre entstehen. Auf diesen Blättern, die seine Aktionen vorbereiten, begleiten und erweitern, zeigt er sich selbst als brutal gefoltertes und verstümmeltes Individuum. Es sind ausgemergelte Körper, die aufgeschlitzt wurden, durchbohrt sind und denen Gliedmaßen abgetrennt wurden. In der Zeichnung kann er die Verstümmelungsthematik ins Letale fortsetzen.

Im Juli 1965 erhält er die Möglichkeit einer Ausstellung in der Galerie Junge Generation. Einen Tag vor der Eröffnung, am 5. Juli 1965, geht er weiß bemalt und mit jenem schwarzen zuckenden Strich gleichsam längs geteilt als lebendes Bild vom Heldenplatz in Richtung Stephansplatz. Auf etwa halbem Weg wird er von einem Polizisten angehalten, in die nahegelegene Wachstube geführt und wegen „Erregung öffentlichen Ärgernisses“ zu einer Verwaltungsstrafe von 80 Schilling verdonnert. Das Nach-Außen-Tragen der inneren Zerrissenheit, die Zurschaustellung der symbolischen Wunde führt zum Einschreiten der Exekutive und zur staatlichen Sanktionierung.

Im Laufe des Jahres 1967 entwickelt Brus sein Konzept der „Körperanalysen“, bei



Aktionszeichnung, 1966
Tusche auf Papier
21 x 29,7 cm

Action Drawing, 1966
Indian ink on paper
21 x 29,7 cm

the body, becomes ever more important for him throughout the painting process, and the crucial shift in emphasis comes in terms of the objective, from the completed object to the ephemeral events occurring in the room.

For his first action 'Ana' in 1964, Brus paints the whole room and all the objects white, and extends the classical canvas to make it three-dimensional. Intending to produce a tableau vivant, he paints first the objects black, then the model, and finally himself. The discrepancies perceived during the action between the action's score and actual realisation, between the intention and execution lead to a 'painting fit, like a break-out of instinct'^{3,4}, in the course of which he smears his surroundings in a frenzy. Peter Weibel encapsulates this development in actionist painting as follows: 'Action on the canvas, action in front of the canvas, action without the canvas.'⁵

The action, which takes place in Otto Muehl's flat, is photographed by Ludwig Hoffenreich, H. Khasaq (Siegfried Klein) and Muehl. In particular, the photos by Khasaq, who also takes pictures of the 'Silber' and 'Self-Mutilation' actions, stand out for their sure feel for space, light and composition. Photography plays an essential role for Brus and Viennese Actionism in general, as the oftentimes required testimony during the timeframe the action takes place could only be provided by a limited number of spectators. The type of presence aimed at exists only as long as the action lasts, and the events of the action take effect on the viewer's consciousness.⁶ By its very nature this approach excludes generations that follow. The relationship of the artist to photography was therefore ambivalent and so the spectrum for his actions ranges from the dispassionate documentary photo to the staged shot. After Brus' unhappiness with the way his first action proceeds and ends, he opts subsequently for a form of action that greatly reduces the performative sequence in favour of the creation

of photographic subjects. In this way, the photos attain the status of an artwork in themselves.⁷ Every further action now contains prepared sections and image-creations favourably staged for the camera. Only in the 'Body Analyses', in which the bodily functions and self-injury is acted out, does photography always prove inadequate as a medium to convey the drastic nature of the depictions in all their impressiveness.

In the action called 'Self-Mutilation', the suggestion of auto-aggression and the symbolic staging of injuries and amputations take centre stage. The photographs enter into a dialogue with the action drawings, which are created throughout the whole of the 1960s in parallel. On these sheets, which prepare, accompany and extend his actions, he shows himself as a brutally tortured and mutilated individual. These are emaciated bodies that have been slit open, drilled through, and whose limbs have been severed. In the drawing, he is able to continue the theme of mutilation to the point of lethality.

In July 1965 he is given the chance to hold an exhibition in the Galerie Junge Generation. One day before the opening, on July 5th 1965, he walks from Heldenplatz towards St. Stephan's Square, painted white and with that jittery black line, as it were splitting his body lengthways, as a moving picture. Half way along, he is stopped by a policeman, led to the nearby station and sentenced to a fine of 80 shillings for 'inciting public disturbance'. The 'wearing on the outside' of the inner conflict, the open display of the symbolic wound, lead to the intervention of the police and to sanctions by the state.

Throughout 1967 Brus develops his concept of the 'Body Analyses', with its focus on elementary existential experiences. He dispenses with any kind of artistic material, acting purely with his body and its functions. 'My body is the intention, my body is the event, my body is the result.'⁸ He is invited to perform an action by the

³ Günter Brus, Bemerkungen zu Ana. Textbeilage zur Mappe Ana, Hg von Sammlung Friedrichshof und Galerie Hummel 1984.

⁴ Ebd.

⁵ Zitiert nach einem unbetitelten Text, der für die erste Ausgabe der Zeitschrift „das fieber“, Organ der Wiener Aktionsgruppe, bestimmt gewesen ist, die nie erschienen ist. Von der Zeitschrift haben sich nur die von Rudolf Schwarzkogel gestalteten Umschläge erhalten.

Das maschinengeschriebene Blatt aus dem Jahr 1965 befindet sich im Dokumentationsarchiv des BRUSEUMs.

⁶ Vgl. Oliver Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins (= Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden, Bd.2). München 2001, S. 20.

⁷ Vgl. Hanno Milesi, Zur Fotografie im Wiener Aktionismus. Wolkersdorf 1998.

^{3,4} Günter Brus, Bemerkungen zu Ana. Textbeilage zur Mappe Ana, ed. by Sammlung Friedrichshof und Galerie Hummel 1984.

⁵ Quoted from an untitled text, which was meant for the first edition of the magazine 'das fieber', the publication of the Viennese Actionist Group, which was never published. All that remains of the magazine are the covers designed by Rudolf Schwarzkogel. The machine-typed sheet from 1965 can be found in the BRUSEUM documentary archive.

⁶ Cf. Oliver Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins (= Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden, Vol.2). Munich 2001, p. 20.

⁷ Cf. Hanno Milesi, Zur Fotografie im Wiener Aktionismus. Wolkersdorf 1998.

⁸ Günter Brus, 'Selbstverstümmelung', in: Günter Brus (ed.), Die Schastrommel No. 8a. Bozen June 1972, p. 57.



Die Botschaft: Die Gegennatur, 1972/83
Strichätzung auf Zink
in Reliquienrahmen aus dem 19. Jahrhundert
Blatt: 38 x 30 cm
Druckplatte: 29,5 x 21 cm

The Message: The Antinature, 1972/83
Line etchings on zinc
in reliquary frame from the 19th century
Paper: 38 x 30 cm
Printing plate: 29,5 x 21 cm

dem elementare existenzielle Erfahrungen im Zentrum stehen. Er verzichtet auf jegliches künstlerisches Material und agiert ausschließlich mit seinem Körper und dessen Funktionen. „Mein Körper ist die Absicht, mein Körper ist das Ereignis, mein Körper ist das Ergebnis.“⁸ Er wird von der Fachschaft Architektur ins Aachener Reiffmuseum eingeladen, um eine Aktion durchzuführen. Am 6. Februar 1968 findet im dortigen Foyer „Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns“ statt. In verdichteter Form führt Brus hier die Grundessenz seiner „Körperanalysen“ durch und zeigt die Entstehung des Lebens, Geburt, Tod, Schmerz sowie die Ernährung. Brus verzichtet in dieser Aktion nicht nur auf traditionelle künstlerische Materialien, sondern auch auf die übliche Distanz zwischen Künstler und Zuschauer. In normaler Straßenkleidung hebt er sich nur durch die durchgeführten Handlungen vom Publikum ab. Es gibt keinen Verfremdungseffekt mehr, die Erfahrung ist unmittelbar und direkt. Der gemalte Strich auf dem Körper wird zum Schnitt in sein Fleisch, die Farbe wird ersetzt durch Blut, Urin und Kot. Als Brus am 7. Juni 1968 im Hörsaal 1 des neuen Institutsgebäudes der Wiener Universität eine seiner Körperanalysen im Rahmen der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ durchführt, kommt es zum Skandal. Der medialen Hetzkampagne folgt die Verhaftung und die Verurteilung zur Höchststrafe von sechs Monaten „strengem Arrest“. In einer Nacht- und Nebelaktion flieht er mit seiner Frau Anna und seiner zweijährigen Tochter nach Berlin, wo er die kommenden Jahre illegal lebt.

Im Aktionsraum 1 in München findet am 19. Juni seine letzte Aktion statt: die „Zerreiβprobe“. „Brus bricht mit allem, was die westliche Kunst ausmacht, mit der alten Malerei, dem Schönheitsideal, dem verklärten Leben und dem ganzen Rest.“⁹ Er schneidet sich mit der Rasierklinge, uriniert auf die Wunde, näht diese selbst zu, ritzt sich den Hinterkopf auf, schlägt sich mit der Peitsche, wirft sich zu Boden und bleibt irgendwann erschöpft liegen. Zur körperlichen Belastungsprobe kommt die seeli-

sche Zerreiβprobe, die durch abrupte Richtungswechsel, Abbruch von Handlungen und unvermitteltes Aufschreien herbeigeführt wird. Brus hat eine extreme, aber präzise Partitur formuliert, die er in äußerster Disziplin und Selbstkontrolle umsetzt. Am Höhepunkt der Aktion sind die Extremitäten des kahlgeschorenen Künstlers in Schlingen, an deren Enden er selbst zieht, während von der Wunde am Hinterkopf das Blut seinen Rücken herunterrinnt. Der schwarze Strich aus dem „Wiener Spaziergang“ ist zur roten Blutspur geworden.

Mit der „Zerreiβprobe“ beendet Brus seine Aktionszeit, doch hält eine körperorientierte, autoaggressive Motivwelt Einzug in sein zeichnerisches Werk. Vom Kohlkunstverlag in Frankfurt erhält er bereits Ende des Jahres 1969 den Auftrag, eine Dokumentation seiner Aktionen zu erstellen. Um nicht „als Verwalter der eigenen Vergangenheit“¹⁰ zu fungieren, beginnt er, die Erfahrungen seiner aktionistischen Zeit zeichnerisch aufzuarbeiten und spontan Texte dazu zu verfassen. Es entsteht eines der radikalsten Machwerke österreichischer Literatur: der „Irrwisch“. Der Bild-Text-Roman zeitigt ein letztes anarchisches Ausagieren gegen die diversen Institutionen der Macht wie etwa Kirche, Staat, Justiz oder Bundesheer, eine wütende Abrechnung mit allem, was die freie Entfaltungsmöglichkeit des Menschen einschränkt. Der Radierungszyklus „Die Botschaft“, der zwei Jahre später entsteht, schließt diese Phase in seinem Œuvre ab. Als ihm 1973 zwei Mailänder Herausgeber die Möglichkeit bieten, eine Edition seiner Aktion „Ana“ zu gestalten, fertigt er für jedes Album, das jeweils sieben Fotografien enthält, eine Zeichnung an, die nochmals die Ästhetik seiner Aktionszeichnungen aufgreift. In Gouache auf Packpapier ruft er essenzielle Haltungen und existenzielle Gesten seiner Aktionen in Erinnerung und schafft Räume der Verinnerlichung.

In den 1970er-Jahren verändert sich sein Zeichenstil radikal und der vermeintlich naive und märchenhafte Darstellungsmodus löst bei vielen schockartige Verwunderung aus. Hat sich Brus in seinen

Architectural Department at Aachen's Reiffmuseum. On February 6th 1968, the action 'Sheer Madness, for Aachen: The Architecture of Sheer Madness' takes place in the foyer there. In condensed form, Brus performs here the essentials of his 'Body Analyses' and shows the formation of life, birth, death, pain as well as feeding. In this action, Brus not only goes without the traditional artistic materials, but also the usual distance between the artist and spectators. Wearing normal street clothing, only the actions he carries out distinguish him from the public. There are no longer any alienation effects, the experience is immediate and direct. The painted line on his body becomes a cut in his flesh; paint is replaced by blood, urine and excrement. When on June 7th 1968, Brus carries out one of his body analyses in Auditorium 1 of Vienna University's New Institute Building as part of the 'Art and Revolution' event, a scandal ensues. The smear campaign by the press is followed by his arrest and conviction, with the maximum sentence of six months 'strict arrest'. Under cover of darkness, he flees to Berlin with his wife Anna and his two year-old daughter, where he lives illegally for the years to come.

His last action takes place on June 19th in the Action Room 1 in Munich: the 'Stress Test'. 'Brus breaks with everything that western art consists of, with the old [form of] painting, with the ideal of beauty, with the romanticised life and all the rest of it.'⁹ He slices himself with the razor blade, urinates on the wound, sews this up himself, cuts the back of his own head open, beats himself with a whip, throws himself to the floor and at some point remains there, exhausted. Added to the tough physical test is the mental test, the ordeal, which is carried out by means of abrupt shifts in direction, breaking off of the acts, and sudden screaming. Brus has worked out an extreme yet precise score, which he performs to by means of the utmost discipline and self-control. At the climax of the action, the extremities of the shaven-headed artist are in slings, the

ends of which he pulls himself, while the blood from the wound on the back of his head flows down his back. The black line from the 'Vienna Walk' has turned into a red trail of blood.

With the 'Stress Test' Brus ends his actionist period, yet a body-oriented, auto-aggressive world of motifs finds its way into his drawings. As early as year-end 1969 he is commissioned by the Kohlkunstverlag in Frankfurt to produce a documentary of his actions. In order not to function 'as the administrator of his own past',¹⁰ he begins to reprocess his actionist period in drawing form and spontaneously to write texts about this. One of the most radical concoctions of Austrian literature is the result: the 'Irrwisch' ('Crazy Swipe'). The image-text novel brings about one last anarchic acting-out against the diverse institutions of power such the church, state, judiciary or army, a furious settling of accounts with everything that restricts people's chances of developing. The etchings cycle 'Die Botschaft' ('The Message'), which is created two years later, concludes this phase in his Œuvre. When two Milan publishers offer him the chance in 1973 to design an edition of his action 'Ana', he produces a drawing for each album, which contains seven photos respectively; the sketches once again take up the aesthetic of his action drawings. He recalls essential poses and existential gestures of this actions in gouache on packing paper, creating spaces of internalisation.

In the 1970s, his drawing style changes radically. Many find the supposedly naive, fairy-tale style profoundly shocking. Whereas in his actions Brus once engaged with society's unconscious, broke open its taboos and revealed its conditioning processes, he now confronts himself with his own subconscious, his socialisation, the image world of his childhood and youth, the stories he grew up with. He doesn't shrink from the banal and trivial, from clichés and kitsch, but rather embeds their elements in their opposite in his image cosmos. In the second half of the 1970s

⁸ Günter Brus, „Selbstverstümmelung“, in: Günter Brus (Hg.), Die Schastrommel Nr. 8a. Bozen Juni 1972, S. 57.

⁹ Régis Michel, Brus und das Theater des Todes. In: Peter Weibel (Hg.), Günter Brus – Offenlegungen. Ein Symposium zum 70. Köln 2009, S. 64-75, 64.

¹⁰ Günter Brus im Gespräch mit Johanna Schwanberg. Wien, Juni 1997. In: KünstlerInnen. 50 Positionen zeitgenössischer internationaler Kunst. Köln 1997, S. 55-60, 59.

⁹ Régis Michel, Brus und das Theater des Todes. In: Peter Weibel (ed.), Günter Brus – Offenlegungen. Ein Symposium zum 70. Cologne 2009, pp. 64-75, 64.

¹⁰ Günter Brus in conversation with Johanna Schwanberg. Vienna, June, 1997. In: KünstlerInnen. 50 Positionen zeitgenössischer internationaler Kunst. Cologne 1997, pp. 55-60, 59.

Aktionen mit dem Unbewussten der Gesellschaft auseinandergesetzt, ihre Tabus aufgebrochen und ihre Konditionierungen aufgezeigt, so konfrontiert er sich nun mit seinem eigenen Unterbewussten, seiner Sozialisierung, der Bildwelt seiner Kindheit und Jugend, den Geschichten, mit denen er aufgewachsen ist. Er hat weder Berührungängste vor dem Banalen und Trivialen, noch vor Klischees und Kitsch, sondern bettet im Gegenteil deren Elemente in seinen Bilderkosmos ein. Gerade in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre setzt er sich intensiv mit der Kunst- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts auseinander. Es entstehen romantische Landschaften, die durchdrungen sind von einer Atmosphäre des Unheimlichen und Schaurigen, von visionären Darstellungen, deren mächtige Triebfeder die Nacht ist. Die Zeichnungen verschmelzen Reales mit Imaginärem und sind durchwoben von Allegorien der Endlichkeit und des Verderbens. Was für Caspar David Friedrich oder Victor Hugo die Metapher der Ruine war, ist für Günter Brus jedoch der ausgemergelte, verknöcherte Körper, der sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Œuvre zieht. Walter Benjamin hat in der Ruine die „Physiognomie der Natur-Geschichte“ gesehen, „die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls“ verkörpert.¹¹ Für ihn siedelt sich das Wissen über das Leben nicht im Lebendigen, sondern im Mortifizierten, Zertrümmerten und Zerschlagenen an. Brus' Darstellungen von Schädeln und knöchernen Körpern spiegeln in diesem Sinne sein Wissen und seine Erfahrungen der menschlichen Existenz.

Bereits Anfang der 1970er-Jahre vertieft er sich in das Werk des englischen Künstler-Dichters William Blake. Die „illuminated manuscripts“ Blakes werden ihm Vorbild und Legitimation seiner eigenen Manuskripte, wie er seine Bild-Dichtungen zu dieser Zeit noch nennt. Ähnlich wie bei den prophetischen Büchern von Blake scheint das Verhältnis von Bild und Text auf den ersten Blick bestechend, doch stellt sich bei näherer Betrachtung heraus, dass es keine

exakte Übereinstimmung gibt, keine einfache Kohärenz der Motive und Sprach-Bilder. Es handelt sich um eine Synthese von Sprache und Bild, bei der sich die beiden Ausdrucksformen nicht bedingen, sondern ein dialektisches und kontrapunktisches Neben- und Miteinander führen. Der Text gibt keine Erklärungen zum Bild ab, doch ist er reich an sprachlichen Bildern und Metaphern, die Zeichnung stellt keine Illustration des Geschriebenen dar, obgleich in ihr ebenso poetisch erzählt wird.

Im Sommer 1983 hat er in der Galeriji Meduza in Koper eine Ausstellung, für die er die titelgebende Bild-Dichtung „*Risba-Risiko*“ anfertigt. Die fünfteilige Arbeit spiegelt paradigmatisch sein Verständnis und seinen spezifischen Zugang zur Zeichnung. *Risba* bedeutet auf Slowenisch „zeichnen“ und mit dem Untertitel „Vom Risiko, zu zeichnen“ gibt er die Stoßrichtung vor. Das Titelbild zeigt eine Gestalt auf allen Vieren, vermeintlich den Künstler selbst in der Verkörperung des Nebukadnezars von William Blake. In der berühmten Darstellung des britischen Künstlers ist die von Wahnsinn gezeichnete Transformation des babylonischen Königs in ein Tier dargestellt. Brus erwähnt in den einzelnen Blättern vier verschiedene Risiken des Zeichnens: Die Selbstkritik als Furcht vor dem Ungenügen des zur Darstellung Gebrachten. Die innere Leere als Angst, sich ausgezeichnet und damit leergezeichnet zu haben. Die Selbstüberschätzung als Wissen um die eigenen Fähigkeiten und als Sorge dadurch in einen Modus der Gewohnheit zu verfallen und sich selbst zu wiederholen. Und schließlich die Zeichnung selbst. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Risiken besteht im Verstehen, wie Brus an das leere Blatt Papier herangeht. Das Erdachte, Erspürte, Erfundene wird unmittelbar zu Papier gebracht, ohne Vorzeichnung, ohne Nachdenken, direkt, als schonungslose Offenlegung des Innersten im jeweiligen Moment, im Bewusstsein, Fehler zu machen und sich schutzlos zu exponieren. Die Hand wird als Erweiterung des Auges und der Bleistift als Prothese des Körpers begriffen.



Risba-Risiko: Titelblatt, 1983
Bleistift und Ölkreide auf Papier,
5-teilig, je 18,5 x 38 cm

Risba-Risiko: Cover, 1983
Pencil and oil pastel on paper
5-part, each 18,5 x 38 cm

in particular, he engages intensively with the history of 19th century art and literature. He produces Romantic landscapes, permeated by an atmosphere of eerie and horrifying, visionary representations with night as their driving force. The drawings merge the real and the imaginary and are shot through with allegories of mortality and decay. What the metaphor of ruins was to Caspar David Friedrich or Victor Hugo, the cadaverous, ossified body is for Günter Brus; it runs like a thread through his entire work. In ruins, Walter Benjamin saw the 'physiognomy of natural history' as embodying 'history, not as a process of an internal life, but as a process of inexorable decay'.¹¹ In his view, knowledge about life is not located in the living, but in the mortified, ruined and destroyed. Brus' representations of skulls and skeletal bodies reflect his knowledge and his experience of human existence.

In the early 1970s, he is already immersing himself in the work of the English artist-poet William Blake. Blake's 'illuminated manuscripts' become a model and legitimation for his own manuscripts, as he still calls his picture poems at that time. Like the prophetic books of Blake, the relationship of image and text seems captivating at first glance, but closer examination reveals no exact correspondence, no simple coherence of motifs and linguistic images. It is a synthesis of language and image, where the two forms of expression do not determine each other, but rather carry on a dialectical and contrapuntal proximity and togetherness. The text does not provide any explanations for the picture, but is rich in linguistic images and metaphors; the drawing does not represent an illustration of what is written, although it contains a narrative that is just as poetic.

In the summer of 1983, he has an exhibition in the Galeriji Meduza in Koper, Slovenia, for which he prepares the eponymous picture poem '*Risba-Risiko*'. The five-part work paradigmatically reflects his understanding and his specific

approach to the drawing. *Risba* means 'draw' in Slovenian and in the subtitle 'On the risk of drawing,' he gives the main thrust of the work. The title image shows a figure on all fours, presumably the artist himself embodied as William Blake's Nebuchadnezzar. This famous illustration by the British artist shows the king's transformation into an animal through madness. In the individual sheets, Brus mentions four different risks of drawing: self-criticism as the fear of the insufficiency of what is being depicted. Inner emptiness as a fear of having drawn as much as he could and therefore – literally – drawn himself empty. Overestimation of oneself as knowledge about one's own abilities and as concern about falling into a mode of habit and self-repetition. And ultimately the drawing itself. The key to understanding these risks lies in understanding how Brus approaches the empty sheet of paper. What is thought, felt, and imagined is applied directly to the paper, without drafts, without reflection, directly, as an unsparing disclosure of one's innermost self in that moment, conscious of making mistakes and exposing oneself without protection. The hand is conceived as an expansion of the eye and the pencil as a prosthesis of the body.

In 1990, Jacques Derrida was invited by the Louvre to conceptualise and curate an exhibition with works from his graphic collection. Borrowing from the concept of the *conchetto*, the definition of the drawing as an immediate record, as the first, direct sketch of an idea, he attempted a description of the drawing as a process. He writes that the illustrator has a 'lidless eye at the tip of the fingers' that guides the tracing of the lines, and a hand that 'rushes ahead', 'precipitates', 'in place of the head, as if to precede it'.¹² Derrida is looking for suitable metaphors to find the interactions of the working process between the spontaneous and the premeditated, the expressive and the schematic, the accidental and the calculated, and arrives at pictorial inventions similar

¹¹ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Gesammelte Schriften I. Abhandlungen. Frankfurt/Main 1991, S. 203-409, 353.

¹¹ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Gesammelte Schriften I. Abhandlungen. Frankfurt/Main 1991, pp. 203-409, 353.

¹² Jacques Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen (1990). Munich 2008, p. 12.



Selbstentwöhnungspläne: Titelblatt, 1986
Bleistift und Ölkreide auf Packpapier,
7-teilig, je 88 x 62 cm

Plans of Self-Dispossession: Cover, 1986
Pencil and oil pastel on packing paper,
7-part, each 88 x 62 cm

Im Jahr 1990 wurde Jacques Derrida vom Louvre eingeladen, eine Ausstellung mit Werken aus dessen grafischer Sammlung zu konzipieren und zu kuratieren. In Anlehnung an das Konzept des *conchetto*, der Definition der Zeichnung als unmittelbare Niederschrift, als erste, direkte Ideenskizze, versuchte er sich an einer Beschreibung der Zeichnung als Prozess. Er schreibt davon, dass der Zeichner ein „lidloses Auge an der Spitze der Finger“ hat, das den Verlauf der Linien bestimmt, und von der Hand, die „vorausprescht“, sich „überstürzt“, „an Stelle des Kopfes, gleichsam um ihm voranzugehen“.¹² Derrida suchte nach tragfähigen Metaphern, um die Wechselwirkung des Arbeitsprozesses zwischen dem Spontanen und dem Vorbedachten, dem Expressiven und dem Schematischen, dem Zufälligen und dem Kalkulierten zu finden und kam zu ähnlichen Bildfindungen wie Brus. Bereits Gotthold Ephraim Lessing hat in seinem bürgerlichen Trauerspiel *Emilia Galotti* den Maler Conti klagen lassen, dass er nicht „unmittelbar mit den Augen malen“ kann. „Auf dem langen Weg, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!“¹³

In der sieben teiligen Bild-Dichtung „*Selbstentwöhnungspläne*“ zeigt Brus vermeintliche Konstruktionspläne für absurde Vorrichtungen wie dem „Konstruktplan zu Erbauung der Selbstbetäubung“. Die großformatigen Zeichnungen mit seltsamen Körperprothesen und rätselhaften Vorrichtungen wechseln mit Textblättern, in denen der Künstler über Wissenschaft und Philosophie nachsinnt und über das Denken und die Sprache von Hölderlin, Heidegger und Wittgenstein reflektiert. Brus liebt das Paradoxon, die Aporie und das Absurde. Unter dem vierten Blatt, das eine enigmatische Vorrichtung mit einem knöchernen Arm zeigt, die offenkundig eine Denkergestalt ausführen kann, steht der lakonische Satz: „Konstruktplan einer Farbmaschine zur Herstellung einer Schwarzweiss-Zeichnung“.

„Fehler sind Engel der Kunst“ schreibt er

auf einem Blatt und räsoniert über die Vorzüge von Fehlern in der Kunst im Gegensatz zur Philosophie und Wissenschaft. Die Bild-Dichtung schließt mit dem „*Konstruktplan zum Bau einer Selbstentwöhnungsanlage*“. Das Auge blickt auf einen Engel, doch die Sicht ist versperrt. Die Schulter scheint eine dunkle Sphäre vor das Auge zur projizieren und den Blick zu versperren. Handelt es sich um eine Pupille *ex oculi*, einen Mond, eine schwarze Sonne? Ist der Aufenthaltsort von Engel immer im Schatten einer dunklen Materie?

Das Zwerchfell ist über Verbindungslinien mit dem Geschlecht verbunden und im Rückgrat scheint eine glühende Heizspirale montiert. Wie diese Planzeichnung einer Körpermodifikation zur Selbstentwöhnung führen kann, bleibt rätselhaft, doch das Thema der Selbstaufgabe, der Selbstentlebung, der Selbstauflösung zieht sich von seiner Aktionszeit bis in die Gegenwart. Immer wieder tauchen in seinen Zeichnungen morbide Gestalten auf, deren schädelhaftes Antlitz von eben jener zuckenden Linie geteilt ist, die ihn auch schon in den Aktionen „*Selbstbemalung*“ oder „*Wiener Spaziergang*“ als Zerrissenen ausgewiesen haben. Die großformatigen Blätter „*Unbeugsamer Todesstolz*“ und „*Passbild*“ sind dementsprechend auch als Selbstbildnisse zu lesen. Zugleich erkennt man in den wie Thesen aufgelisteten Aphorismen der „*Selbstentwöhnungspläne*“ den scharfsichtigen Beobachter, den reflektierten Denker, den pointierten Sprachkünstler: „Jeder Maschendraht wirft seinen Netzschatten auf Gartenzwerge.“ Ein Satz, der auf jeden politischen Mauerbauer zu allen Zeiten passt.

Ein Aspekt seines Schaffens, der in einer retrospektiven Ausstellung immer nur gestreift werden kann, aber untrennbar mit dem Werk von Brus verbunden ist, ist der Einfluss von Musik. In seinen Zeichnungen und Bild-Dichtungen findet sich eine Vielzahl an musikalischen Begriffen, akustischen Wahrnehmungen, Huldigungen an KomponistInnen, zeichnerischen Übersetzungen bis hin zu fragmentarischen Notaturen. Alleine in dieser Ausstellung

to those of Brus. A writer as early as Gotthold Ephraim Lessing in his bourgeois tragedy *Emilia Galotti* had the painter Conti complain that he could not ‘paint directly with the eyes’. ‘How much is lost on the long journey from the eye through the arm into the paintbrush!’¹³

In the seven-part picture poem ‘*Plans for Self-Dispossession*’, Brus shows supposed plans for absurd contraptions such as the ‘*construction plan for building self-anaesthesia*’. The large-format drawings with strange body prostheses and puzzling contraptions are interspersed with sheets of text in which the artist ponders science and philosophy and reflects on the thought and language of Hölderlin, Heidegger and Wittgenstein. Brus loves paradoxes, aporia, and the absurd. Under the fourth sheet, which shows an enigmatic contraption with a bony arm, evidently capable of striking a thinker’s pose, there is the laconic sentence: ‘Construction plan for a colour machine for producing a black and white drawing’.

‘Mistakes are angels of art’, he writes on one sheet, arguing the merits of mistakes in art as opposed to philosophy and science. The picture poem concludes with the ‘construction plan for building a self-dispossession facility’. The eye looks at an angel, but its view is obstructed. The shoulder seems to project a dark sphere in front of the eye and block its view. Is this a pupil *ex oculi*, a moon, a black sun? Do angels always reside in the shadow of a dark matter?

The diaphragm is connected with the genitals and a glowing heat spiral appears to be mounted on the backbone. How this draft for body modification can lead to self-dispossession remains puzzling, but the theme of giving up the self, of self-embodiment, of dissolving the self, is one that runs from his actionist period until today. Morbid figures appear repeatedly in his drawings, their skull-like faces divided by the same shuddering line that had revealed him as a torn person in his

actions ‘*Selbstbemalung*’ (‘Self Painting’) and ‘*Wiener Spaziergang*’ (‘Vienna Walk’). The large-format sheets ‘*Unbeugsamer Todesstolz*’ (‘Unflinching Pride in Death’) and ‘*Passbild*’ (‘Passport Picture’) are therefore also to be read as self-portraits. At the same time, in the aphorisms listed like theses in the ‘*Self-Dispossession Plans*’, we can recognize the sharp-eyed observer, the reflective thinker, the trenchant linguistic artist: ‘Every chicken wire throws the shadow of its net on garden gnomes.’ A sentence that applies to every political wall-builder in every age.

One aspect of his creation that can only ever be touched upon in a retrospective exhibition but is inseparable from Brus’ work is the influence of music. In his drawings and picture poems, there are a multitude of musical terms, acoustic perceptions, homages to composers, and graphic translations, extending to fragmentary notation. In this exhibition alone, the works ‘*To Messiaen*’ and ‘*To Mendelssohn-Bartholdy, the man and the artist*’ are two examples of the honour he pays to composers he appreciates. The sheets ‘*Amadeuskonzert*’ and ‘*Das taube Lauschen*’ (‘Deaf Eavesdropping’) represent two more references to the immense significance that the experience of music has for him.

For his first and only exhibition in the Deweer Art Gallery in Otegem in Belgium, he produces the picture poem ‘*Eine Dienstreise in den Dunstkreis*’ (‘A Business Trip into the Orbit’). The title seems like a biting commentary on typical feuilleton-style critiques and art-history categorisations that would be all too happy to place Brus in the circle of the international happening scene or the new figurative art. And so he embarks on a business trip, not into the scene in question, but into the social circle and first encounters ‘walls of lead’. The picture poem, executed entirely with pencil, varies and expands well-known topoi of Brus’ work, unfolding a leaden mood of melancholy: ‘I saw a man die back into

¹² Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* (1990). München 2008, S. 12.

¹³ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1772). Stuttgart 1997, Erster Aufzug, Vierter Auftritt.

¹³ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1772). Stuttgart 1997, First Act, Fourth Scene.

sind mit „An Messiaen“ und „An Mendelssohn-Bartholdy, dem Menschen und dem Künstler“ zwei Ehrerweisungen an von ihm geschätzte Komponisten präsent; mit den Blättern „Amadeuskonzert“ und „Das taube Lauschen“ finden sich zwei weitere Referenzen auf die immense Bedeutung, die das Erleben von Musik für ihn hat.

Für seine erste und einzige Ausstellung in der Deweer Art Gallery in Otegem in Belgien fertigt er die Bild-Dichtung „Eine Dienstreise in den Dunstkreis“ an. Der Titel mutet an wie ein bissiger Kommentar zu den typischen Feuilleton-Kritiken und kunsthistorischen Kategorisierungen, die Brus nur allzu gerne in den Dunstkreis der internationalen Happening-Szene oder der neuen Figuration stellen wollten. So begibt er sich also auf eine Dienstreise nicht in die jeweilige Szene, sondern in den Dunstkreis und trifft zunächst einmal auf „Wände aus Blei“. Die ganz in Bleistift ausgeführte Bild-Dichtung variiert und erweitert bekannte Topoi von Brus und entfaltet eine bleierne Stimmung der Melancholie: „Ich sah einen Mann zurücksterben in seine eigenen Augen und ich sah Hoffnung aus den faulen Winkeln blinzeln.“ Die Zeichnung, auf der dieser eindrückliche Satz zu lesen ist, zeigt eine schwebende Form, die, obgleich ihr alle wesentlichen Merkmale dafür fehlen, als Gesicht zu lesen ist, da eine Hand mit Daumen und Zeigefinger jenen Part abdeckt, an dem sich üblicherweise die Augen befinden würden. Die Paradoxie des Satzes findet ihr Äquivalent in der Paradoxie der Darstellung. Die Geste ist eine, die zwischen Erschöpfung, Verzweiflung und Ratlosigkeit oszilliert und den Text visuell erweitert. Die Texte von Brus sind oftmals ein Amalgam aus Paradoxa, Metaphern, Neologismen und Wortspielen, wie auch seine Aussage über die Wirkung einer geglückten Zeichnung veranschaulicht, die ebenfalls das Motiv des Sterbens umkehrt: „Eine gelungene (tiefgebrachte, aber tiefe) Zeichnung ist wie ein Schock zum Glückspunkt. Sie haut den Betroffenen ins Leben zurück. SIE STIRBT IHN AUS.“¹⁴

Yves Bonnefoy hat in einem Buch über die Grenzen von Schreiben und Zeichnen den schönen Satz formuliert: „And poetry is what speech becomes when one has learned not to forget that there is a place, in many words, where, despite what has just been said of them, they make contact with what they cannot say.“¹⁵ In der Sprache ist es die Poesie und in der Kunst die Zeichnung. Brus hat die beiden Medien kongenial miteinander verschmolzen. Hat er in seinen Aktionen die Grenzen der Körperkunst ausgelotet, so hat er sich mit seinen Bild-Dichtungen an den Grenzen der Sprache angesiedelt. Dort, wo das Vermögen der Sprache endet, beginnt die Zeichnung und dort, wo die Linien und Farben ihre Erschöpfung finden, beginnt die Sprache. Da man bekanntlich nur das sieht, was man weiß, lotet Brus immer auch die Grenzen der Sichtbarkeit aus – Sichtgrenze (Limite du visible) hieß treffenderweise die große Retrospektive von Brus im Centre Pompidou im Jahr 1993.¹⁶

Die Ausstellung bei Wienerroither & Kohlbacher zeigt den Grenzgänger Brus in einem retrospektiven Überblick. Die Schau versammelt Aspekte des Dunklen, Relikte des Realen und Reflexionen des Unbestimmten. Höchste Luzidität konvergiert mit abgründiger Dunkelheit, momenthafte Ereignishaftigkeit mit zeitloser Dauer, schonungslose Radikalität mit subtiler Poesie – das Werk eines Spätklassikers eben.

¹⁴ Vom Zeichnen. Aspekte der Zeichnung 1960-1985. Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein [u.a.]. Frankfurt/Main 1985 S. 69

¹⁵ Yves Bonnefoy, Overture: The Narrow Path Toward the Whole. In: Yale French Studies, Nr. 84. Boundaries: Writing & Drawing (1994), S. 13-16, 14.

¹⁶ Das Originalzitat von Goethe lautet: „Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht.“ aus einem Brief Goethes an Friedrich Müller vom 24.4.1819, zitiert nach: Ernst Beutler (Hg.), Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 13: Schriften zur Kunst. Zürich 1965, S. 142.



Eine Dienstreise in den Dunstkreis:
Titelblatt, 1990
Bleistift auf Papier, 12-teilig
je 42 x 29,6 cm

A Business Trip into the Orbit:
Cover, 1990
Pencil on paper, 12-part
each 42 x 29,6 cm

his own eyes and I saw hope twinkle from the lazy corners.' The drawing on which this impressive sentence can be read shows a hovering form that is to be interpreted as a face, despite the fact that it is missing all essential characteristics thereof, since the thumb and forefinger of a hand are covering the part where the eyes would normally be. The paradox of this sentence finds its equivalent in the paradox of the illustration. The gesture is one that oscillates between exhaustion, despair and perplexity, visually expanding the text. Brus' texts are often an amalgam of paradoxes, metaphors, neologisms and puns, as can be seen from his statement about the effect of a successful drawing that also inverts the motif of death: 'A successful (brought to a deep level but deep) drawing is like something that shocks a person into happiness. It clobbers someone back into life. IT MAKES HIM EXTINCT.'¹⁴

Yves Bonnefoy wrote this beautiful sentence in a book about the boundaries of writing and drawing: 'And poetry is what speech becomes when one has learned not to forget that there is a place, in many words, where, despite what has just been said of them, they make contact with what they cannot say.'¹⁵ In language it is poetry and in art it is drawing. Brus has merged the two media together fittingly. Whereas in his actions he sounded out the borders of body art, in his picture poems he occupied the borders of language. Where the ability to speak ends, drawing begins, and where the lines and colours are exhausted, language begins. Since we famously only see what we know, Brus always explores the borders of visibility – Visibility Limit (Limite du visible) was the apt name of the major Brus retrospective at the Centre Pompidou in 1993.¹⁶

The exhibition at Wienerroither & Kohlbacher shows Brus the pusher of limits in a retrospective overview. The show collects aspects of darkness, relics of the real and reflections of the undefined. The highest lucidity converges with abysses of

darkness, a sense of momentary occurrence with timeless duration, unsparing radicality with subtle poetry – the work of a late classical artist, in fact.

¹⁴ Vom Zeichnen. Aspekte der Zeichnung 1960-1985. Exhib. cat. Frankfurter Kunstverein [et al.]. Frankfurt/Main 1985, pp. 69

¹⁵ Yves Bonnefoy, Overture: The Narrow Path Toward the Whole. In: Yale French Studies, No. 84. Boundaries: Writing & Drawing (1994), pp. 13-16, 14.

¹⁶ The original quote from Goethe is as follows: 'One only sees what one already knows and understands' from a letter from Goethe to Friedrich Müller dated 24.4.1819, quoted from: Ernst Beutler (ed.), Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Vol. 13: Schriften zur Kunst. Zurich 1965, p. 142.

An abstract painting featuring dark, expressive, and somewhat chaotic brushstrokes in shades of black and dark brown against a light beige or tan background. The strokes are thick and textured, with some areas appearing to have been scraped or rubbed, creating a sense of movement and tension. The overall composition is non-representational and emphasizes gesture and form.

Meine Bilder sind verdrängtes
Stampfen, Schreien und Pfauchen

My pictures are repressed
stamping, screaming and hissing

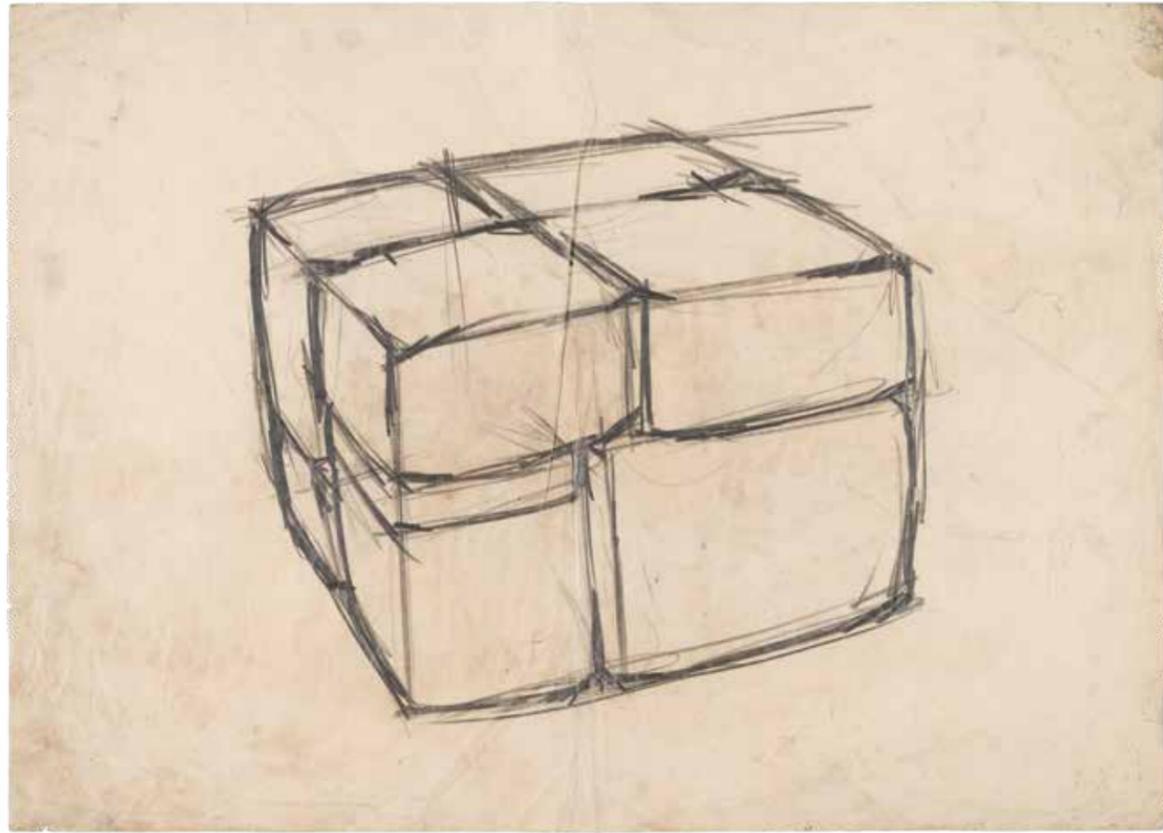
Während seiner kurzen Zeit an der Akademie für angewandte Kunst in Wien entstehen expressive Interieurs, Architekturen und Landschaften. Im Jahr 1960 reist Brus mit Alfons Schilling nach Mallorca, wo sie die amerikanische Künstlerin Joan Merritt kennenlernen, die ihnen vom Abstrakten Expressionismus und der „New York School“ berichtet. Brus beginnt daraufhin am Boden in gestischer Manier auf dünnem Papier zu zeichnen. Er dreht das Blatt mehrmals, bewegt sich buchstäblich im Bild und setzt seine Schraffen so heftig, dass das Papier aufreißt. Nach seiner Rückkehr nach Wien entwickelt er eine gestische Malerei, die er mit offenem Ausgang und ohne Zentrum denkt. Er konzentriert sich auf den eigenen Körper und dessen Bewegung während des Malakts. Brus spricht in diesem Zusammenhang bereits vom Bild als einem *Ereignis*.

During his short time at the Academy for Applied Art in Vienna, he creates expressive interiors, architectural drafts and landscapes. In 1960, Brus travels to Majorca together with his artist friend Alfons Schilling, where they meet American artist Joan Merritt, who reports to them on Abstract Expressionism and the 'New York School'. Brus then starts to draw on the floor on thin sheets of paper in a gestural manner. He continuously turns the sheet, literally moving in the picture and hatching so hard that the paper rips. Back in Vienna, the artist subsequently develops a variant of gestural painting which he imagines to be open-ended, without a centre. He focuses on his own body and its movements while in the act of painting. In this context Brus conceptualises and terms pictures as an *Ereignis* ('event').



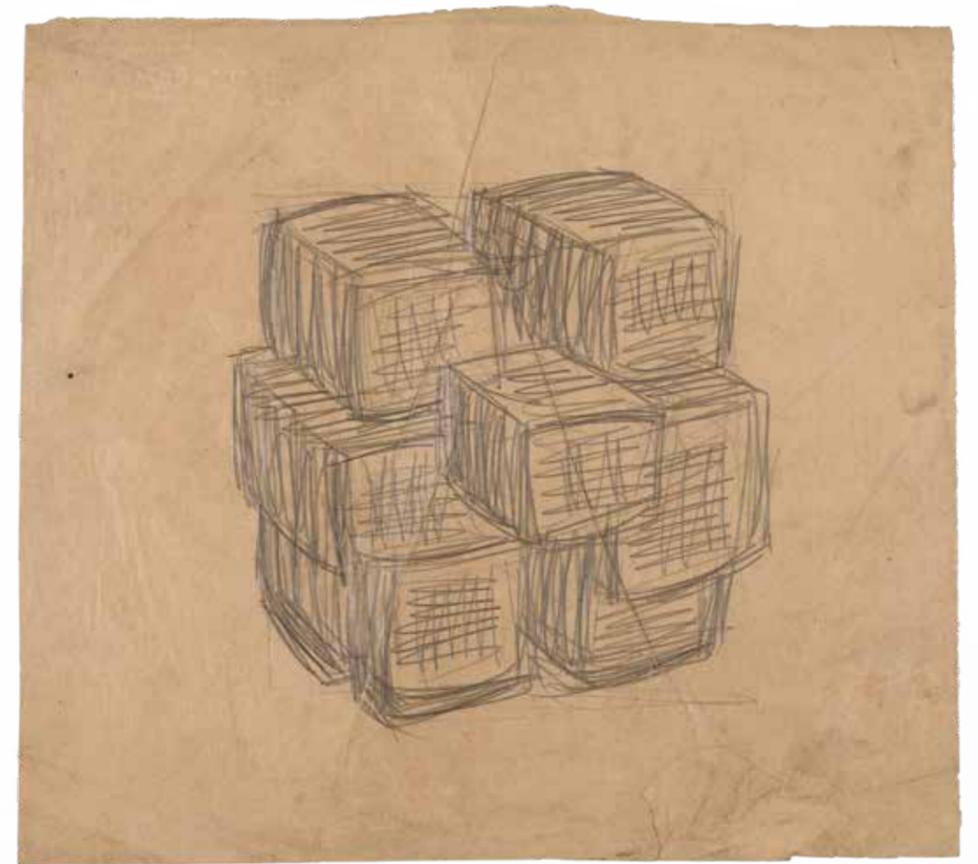
Ohne Titel, 1958
Mischtechnik auf Papier
64,5 x 91,5 cm

Untitled, 1958
Mixing technique on paper
64,5 x 91,5 cm



Ohne Titel (Mallorca), 1960
Graphit auf Papier
45 x 63 cm

Untitled (Majorca), 1960
Graphite on paper
45 x 63 cm



Ohne Titel (Mallorca), 1960
Graphit auf Papier
50 x 55 cm

Untitled (Majorca), 1960
Graphite on paper
50 x 55 cm



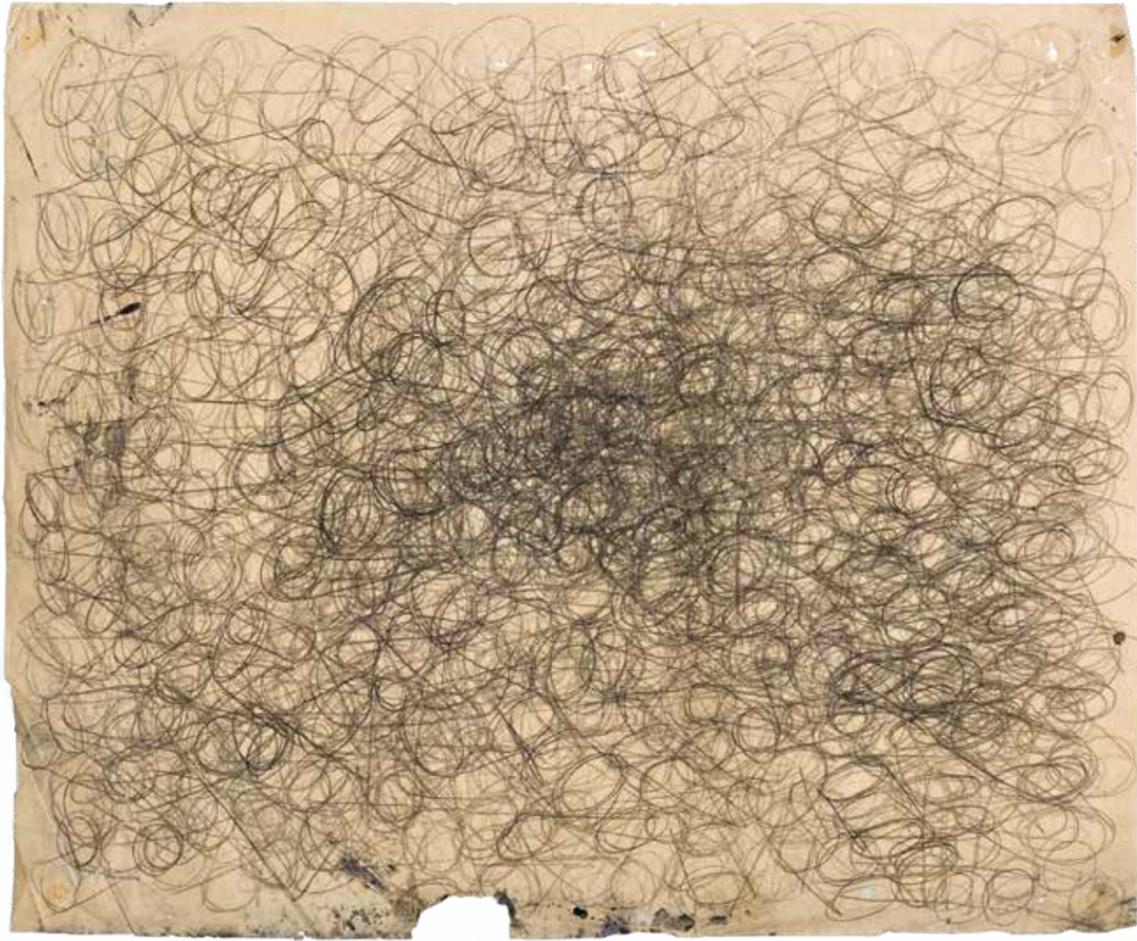
Ohne Titel (Mallorca), 1960
Graphit auf Papier
55 x 55 cm

Untitled (Majorca), 1960
Graphite on paper
55 x 55 cm



Ohne Titel (Mallorca), 1960
Graphit auf Papier
42 x 53 cm

Untitled (Majorca), 1960
Graphite on paper
42 x 53 cm



Ohne Titel (Mallorca), 1960
Graphit auf Papier
45 x 54,5 cm

Untitled (Majorca), 1960
Graphite on paper
45 x 54,5 cm

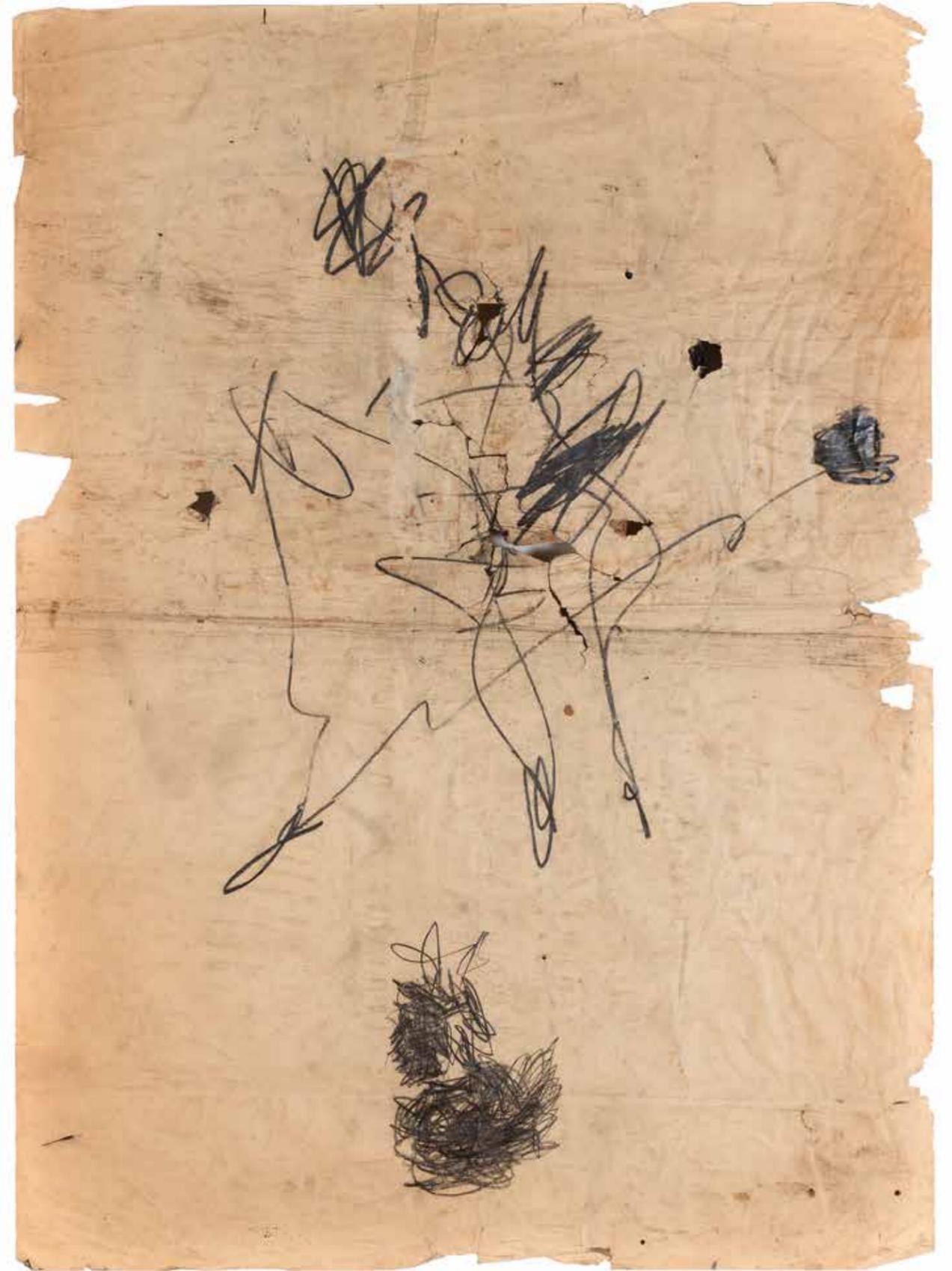


Ohne Titel (Mallorca), 1960
Graphit auf Papier
48 x 59 cm

Untitled (Majorca), 1960
Graphite on paper
48 x 59 cm

Ohne Titel (Informel), 1960
Graphit auf Papier
130 x 80 cm

Untitled (Informel), 1960
Graphite on paper
130 x 80 cm





Ohne Titel (Informel), 1960
Dispersion auf Papier
45 x 55 cm

Untitled (Informel), 1960
Dispersion on paper
45 x 55 cm



Ohne Titel (Informel), 1960
Dispersion auf Papier
45 x 60 cm

Untitled (Informel), 1960
Dispersion on paper
45 x 60 cm



*Mein Körper ist die Absicht
mein Körper ist das Ereignis
mein Körper ist das Ergebnis*

*My body is the intention
My body is the event
My body is the result*

Wird im Informel der Körper als Figuration ausgelöscht, um als bloße Spur des Malenden auf der Leinwand sichtbar zu bleiben, so werden mit den ersten Aktionen Maler und Gemälde eins. In der „Selbstbemalung“ und der „Selbstverstümmelung“ wird der weiße Kopf des Künstlers von einer schwarzen Linie geteilt und mit scharfen Gegenständen wie Messer, Axt und Schere kombiniert. Die zuckende Linie symbolisiert Verletzungen, Schnitte und Wunden. Im „Wiener Spaziergang“ konfrontiert Brus das erste Mal eine unvorbereitete Öffentlichkeit mit einer Aktion. Weiß bemalt mit einem schwarzen Strich geht er als lebendes Bild durch Wien und wird wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses verhaftet.

Brus erklärt seinen Körper zum einzigen Medium seiner Kunst und verzichtet ab 1967 auf andere künstlerische Materialien. Der Körper wird zum Schauplatz seines Aufbegehrens gegen die erstarrten gesellschaftlichen und künstlerischen Strukturen. Dies führt im Jahr 1968 zu einer Anklage und Verurteilung aufgrund seiner Aktion „Kunst und Revolution“ und zur Flucht nach Deutschland. In München findet 1970 seine letzte und radikalste Aktion statt, in der er seinen Körper sprichwörtlich an die „ZerreiBprobe“ führt.

While Informel erases the body as a composition, leaving nothing more than visible traces of the painter on the canvas, in his first actions, painter and painting become one. In 'Selbstbemalung' ('Self Painting') and 'Selbstverstümmelung' ('Self-Mutilation') the artist's white head is divided by a black line combined with various sharp instruments as knife, axe, and scissors. The twitching line denotes injuries, cuts and wounds. Next, Brus' 'Wiener Spaziergang' ('Vienna Walk') confronts an unsuspecting public for the first time with an artistic action. Painted all white with one black stroke running down his body he walks through Vienna as a living picture. He is arrested for creating a public nuisance.

Brus declares his body his only medium of art and from 1967 onwards renounces all other artistic materials. He turns his body into the arena of his revolt against antiquated social and artistic structures. In 1968, Brus is charged and convicted for his artistic action 'Kunst und Revolution' ('Art and Revolution'). He flees to Germany. In Munich in 1970, he implements his last and most radical artistic action, literally subjecting his body to a 'ZerreiBprobe' ('Stress Test').



Die Aktion fand in Muehls Wohnung in der Oberen Augartenstraße statt. Mit großem Eifer machte ich mich an die Ausarbeitung der „Szenerie“ und der „Handlung“. Mit den dürftigen Mitteln, die mir zur Verfügung standen, versuchte ich das Zimmer samt etlichen zusammengesuchten Gegenständen in ein Weißinweiß zu tauchen. Ein Interieur, dem jedwede spezifische Sinnlichkeit, die die Gegenstände ausstrahlen, entzogen werden sollte. Letzten Endes handelte es sich um die klassische weiße Leinwand, ins Dreidimensionale erweitert. In dieser Umgebung rollte ich meinen Körper, von weißen Tüchern gleich einem Paketklumpen umfassen, quer durch den Raum. Die Tücher lösten sich von meinem angespannten Leib, welcher in katatonischer Stellung, mit beiden Fußsohlen an der Wand wie festgeklebt, für lange Zeit verharrte. (1984)

The action took place in Muehl's flat on Obere Augartenstraße. Full of zeal I got down to preparing the 'scenery' and the 'action'. With the meagre materials available to me, I tried to immerse the room, complete with various gathered items, into a 'white-in-white'. An interior that should be deprived of any specific sensory elements that emanate from the objects. Ultimately it concerned the classic white canvas, expanded to the three-dimensional.

In this setting I rolled my body, enveloped by white cloths like rags piled together, across the room. The cloths came loose from my tensed body, which long remained in a catatonic position, with both soles of the feet pressed to the wall as if glued. (1984)



Ana, 1964/2004
Fotograf: H. Khasaq (Siegfried Klein)
16 Schwarzweiß-Fotografien
je 39 x 30 cm

Ana, 1964/2004
Photographer: H. Khasaq (Siegfried Klein)
16 black-and-white-photographs
each 39 x 30 cm







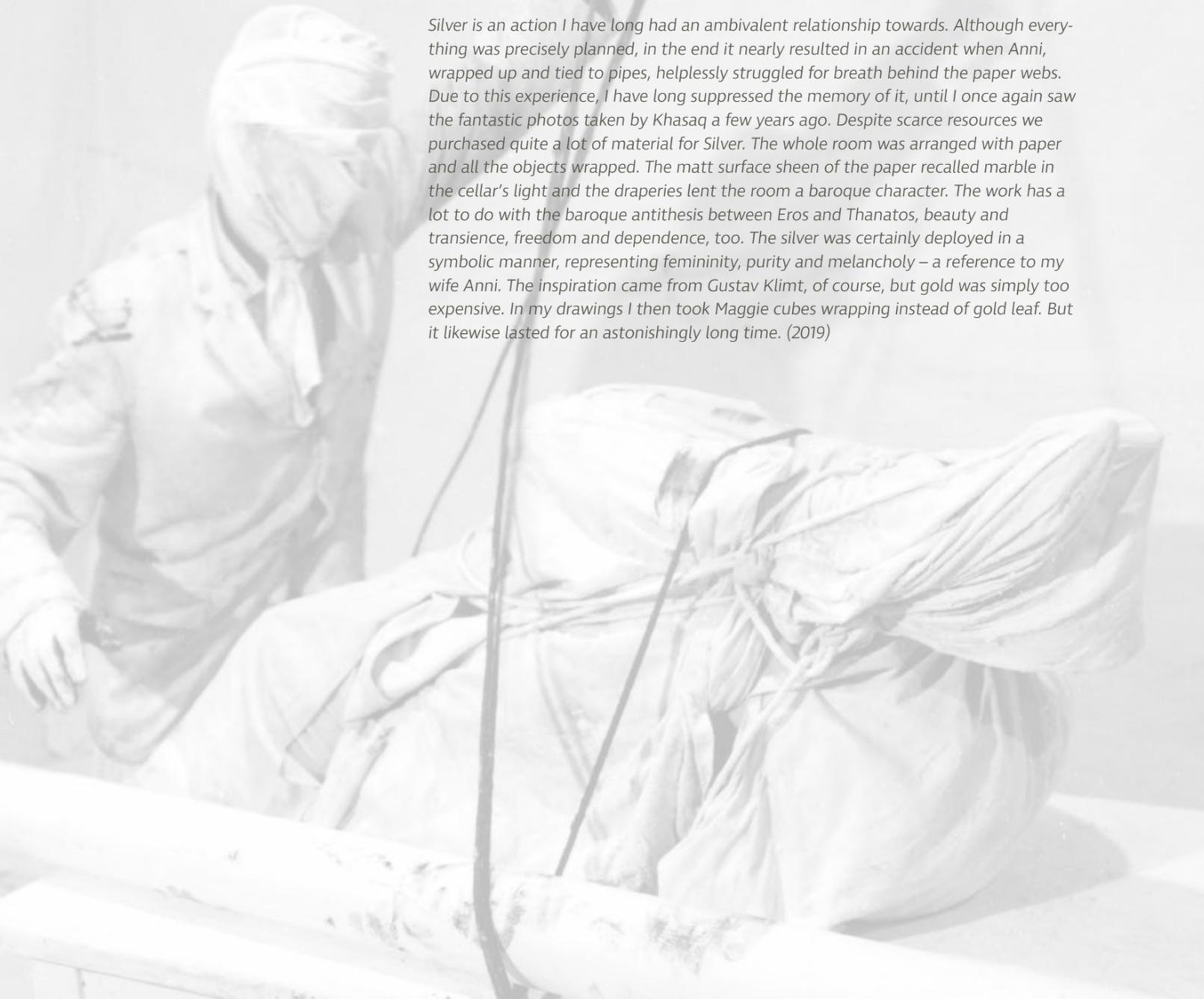




Silber ist eine Aktion, zu der ich lange Zeit ein ambivalentes Verhältnis hatte. Obwohl alles genau durchgeplant war, kam es am Ende fast zu einem Unglück, als Anni, eingewickelt und an Rohre gebunden, hinter den Papierbahnen hilflos um Atem rang. Ich habe die Aktion aus dieser Erfahrung heraus lange ins Vergessen gedrängt, bis ich vor einigen Jahren wieder die großartigen Fotos von Khasaq zu Gesicht bekam.

Wir haben für Silber trotz knapper Kasse ziemlich viel Material gekauft. Der ganze Raum wurde mit Papier ausgestaltet und alle Gegenstände umwickelt. Der matte Oberflächenglanz des Papiers erinnerte im Kellerlicht an Marmor und die Faltenwürfe verliehen dem Raum einen barocken Charakter. Die Arbeit hat auch viel mit den barocken Antithesen von Eros und Thanatos, Schönheit und Vergänglichkeit, Freiheit und Gebundensein zu tun. Das Silber war durchaus symbolisch eingesetzt und repräsentierte Weiblichkeit, Reinheit und Melancholie – eine Referenz an meine Frau Anni. Die Anregung dazu kam natürlich von Gustav Klimt, aber Gold war einfach zu teuer. Ich habe in meinen Zeichnungen statt Blattgold dann die Verpackung von Maggie-Würfel genommen. Die haben sich aber ebenfalls erstaunlich lange gehalten. (2019)

Silver is an action I have long had an ambivalent relationship towards. Although everything was precisely planned, in the end it nearly resulted in an accident when Anni, wrapped up and tied to pipes, helplessly struggled for breath behind the paper webs. Due to this experience, I have long suppressed the memory of it, until I once again saw the fantastic photos taken by Khasaq a few years ago. Despite scarce resources we purchased quite a lot of material for Silver. The whole room was arranged with paper and all the objects wrapped. The matt surface sheen of the paper recalled marble in the cellar's light and the draperies lent the room a baroque character. The work has a lot to do with the baroque antithesis between Eros and Thanatos, beauty and transience, freedom and dependence, too. The silver was certainly deployed in a symbolic manner, representing femininity, purity and melancholy – a reference to my wife Anni. The inspiration came from Gustav Klimt, of course, but gold was simply too expensive. In my drawings I then took Maggie cubes wrapping instead of gold leaf. But it likewise lasted for an astonishingly long time. (2019)



Silber, 1965/2004
Fotograf: H. Khasaq (Siegfried Klein)
15 Schwarzweiß-Fotografien
je 39 x 30 cm

Silver, 1965/2004
Photographer: H. Khasaq (Siegfried Klein)
15 black-and-white-photographs
each 39 x 30 cm









Ich trenne meine linke Hand ab. Irgendwo liegt ein Fuss. Eine Naht auf dem Handwurzelknochen. Ich drücke einen Reissnagel ins Rückenmark. Ich nagle die grosse Zehe auf den Zeigefinger. Auf einem weissen Teller liegen Scham-, Achsel- und Kopfhaare. Ich ritze die Hauptschlagader mit einer Rasierklinge (Smart) der Länge nach auf. Ich schlage einen Drahtstift ins Ohr. Ich spalte meinen Kopf der Länge nach in zwei Hälften. Ich führe in meine Harnröhre Stacheldraht ein und versuche durch leichtes Drehen den Nerv zu reissen (Autozystoskopie). Ich beiße meine Pickel auf und sauge sie aus. Ich lasse alles fotografieren und besichtigen. (1965)

I cut off my left hand. Somewhere a foot lies. Stitching on the carpal bone. I press a drawing pin into the spinal cord. I nail the large toe onto the forefinger. Hair, pubic, armpit and from my head, lie on a white plate. I slit open the main artery with a razor blade (Smart) length-wise. I hit a wire nail into my ear. I split my head into two halves length-wise. I insert barbed wire into my urinal tract and try to tear the nerve by slightly turning it (self-administered bladder examination). I bite open my pimples and suck them out. I allow everything to be photographed and inspected. (1965)

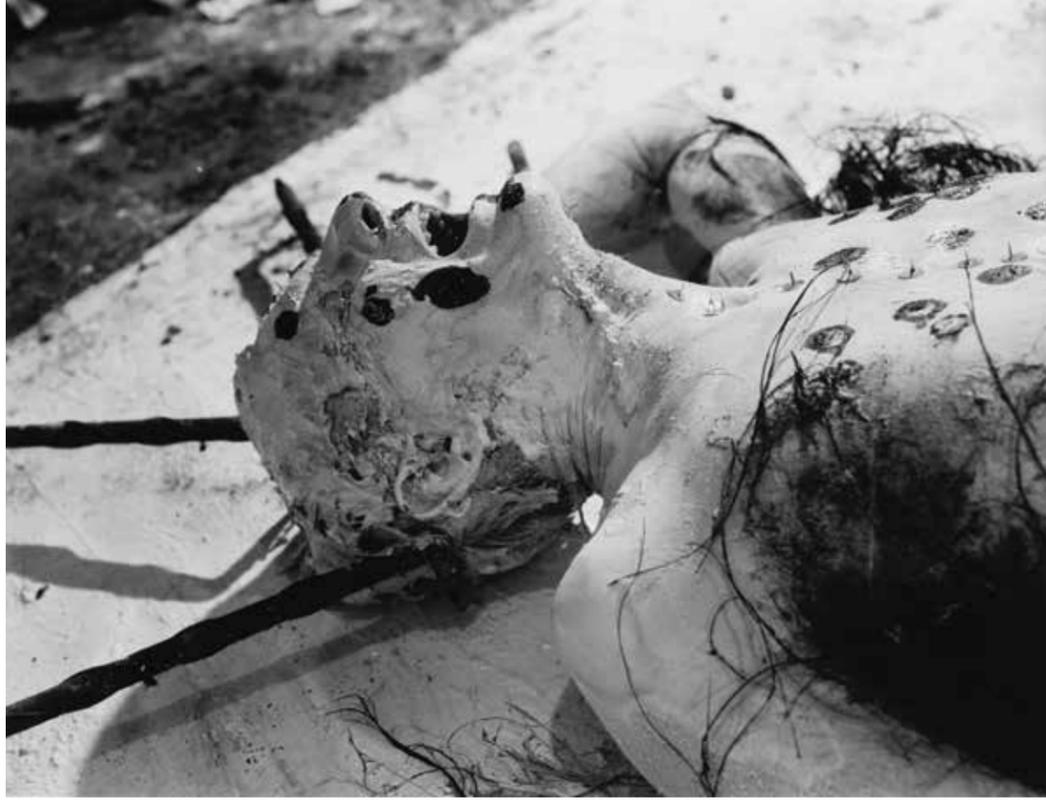


Selbstverstümmelung, 1965/2004
Fotograf: H. Khasaq (Siegfried Klein)
10 Schwarzweiß-Fotografien
je 39 x 30 cm

Self-Mutilation, 1965/2004
Photographer: H. Khasaq (Siegfried Klein)
10 black-and-white-photographs
each 39 x 30 cm







Ich beschloß, als gleichsam lebendes Bild durch Wiens Innenstadt, vorbei an etlichen historisch bedeutsamen Bauwerken, zu spazieren. Ausgangspunkt meiner Wanderung war der Heldenplatz. Durch das Burgtor, an der Spanischen Hofreitschule und am Dorotheum vorbei, sollte meine Route bis zum Stephansplatz führen. Was dort geschehen sollte, darüber gab ich mir keine Auskunft, zu Recht ahnend, daß bald das wachsame Auge eines Hüters der öffentlichen Ordnung das lebende Gemälde erblicken und festnehmen würde. Dies geschah Ecke Bräunerstraße/Stallburggasse. Ein Polizist führte mich zum Gaudium der Passanten in eine nahegelegene Wachstube. (1989)

I decided to walk through Vienna's inner city, as a living picture so to speak, past all the various historically important buildings. The starting point of my stroll was the Heldenplatz. Through the Burgtor, past the Spanish Riding School and the Dorotheum, my route was planned to lead to St. Stephen's Square. What was to happen there was not something I gave any details about, correctly guessing that the watchful eye of a guardian of public order would spy and then arrest the living painting. This happened on the corner of Bräunerstraße and Stallburggasse. Much to the delight of the passers-by, the policeman led me to a nearby police station. (1989)



Wiener Spaziergang, 1965
Kamera: Otto Muehl
Schwarzweiß-Film
01:52:00

Vienna Walk, 1965
Camera: Otto Muehl
Black-and-white-film
01:52:00

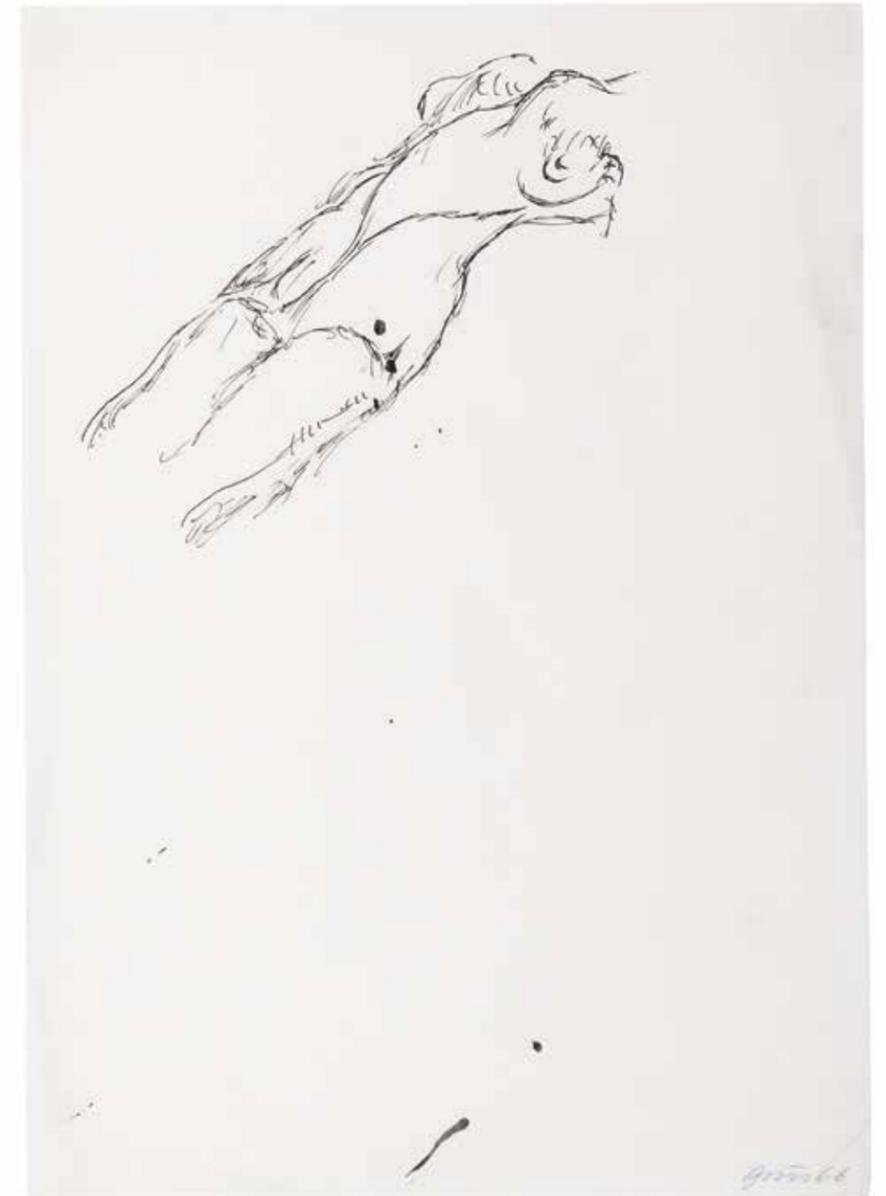






Aktionszeichnung, 1966
Tusche auf Papier
29,7 x 21 cm

Action Drawing, 1966
Indian ink on paper
29,7 x 21 cm



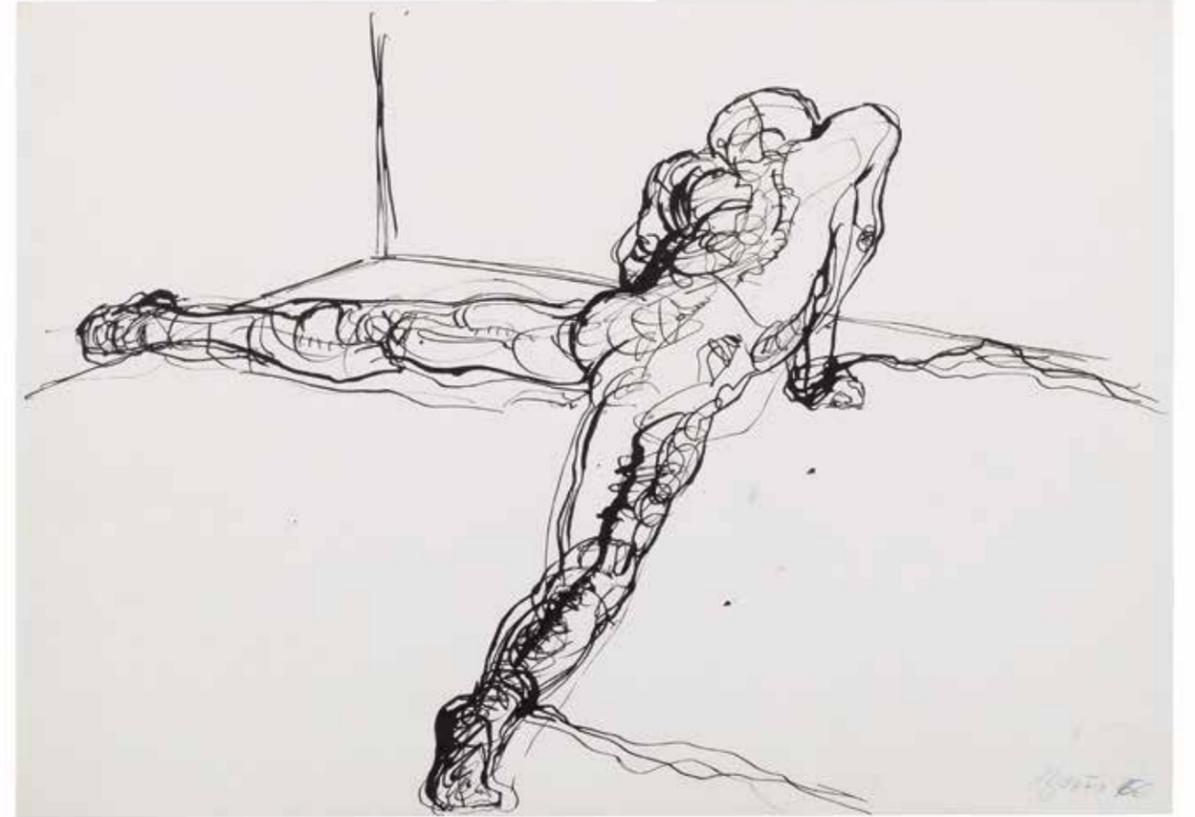
Aktionszeichnung, 1966
Tusche auf Papier
29,7 x 21 cm

Action Drawing, 1966
Indian ink on paper
29,7 x 21 cm



Aktionszeichnung, 1966
Bleistift auf Papier
29,7 x 21 cm

Action Drawing, 1966
Pencil on paper
29,7 x 21 cm



Aktionszeichnung, 1966
Tusche auf Papier
21 x 29,7 cm

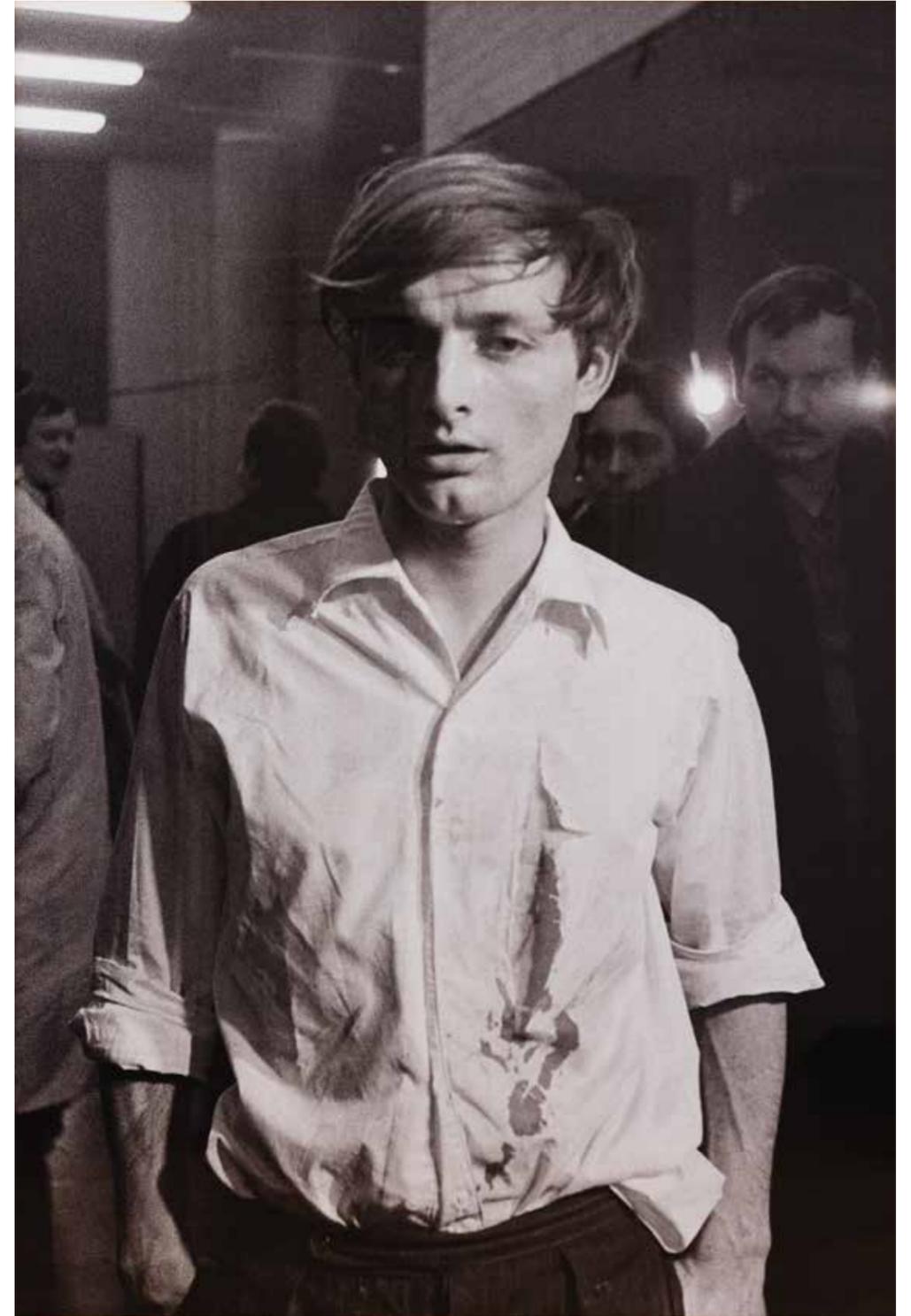
Action Drawing, 1966
Indian ink on paper
21 x 29,7 cm

„Der helle Wahnsinn“ hiess meine Vorführung in Aachen, welche mit einem Brustschnitt durch eine Gillette, Pissen in einen Eimer und Scheissen auf den Boden endete – und als Draufgabe eine Anklage der Staatsanwaltschaft Aachen, in welcher mir Verletzung des Gesetzes nach 5 §en vorgehalten wurden. Natürlich auch, ich hätte die Menschenwürde zuschandengeritten, aber auch Körperverletzung, da einige Zuschauer durch einen grandios hingelegeten Sprint ihre hochkommende Speie in die Waschbecken der Toilette retteten, da ein Zuschauer ohnmächtig wurde. (1970)

'Sheer Madness' was the title of my performance in Aachen, which ended with cutting my chest with a Gillette razor, pissing into a bucket and crapping on the ground – and as an extra treat, a lawsuit from the Aachen Public Prosecutor, in which I was charged with violation of the law according to 5 §en. Naturally, I had greatly damaged human dignity, too, as well as committing criminal assault, since several viewers saved their vomit for the toilet basins by a splendidly achieved sprint, with one of the viewers passing out. (1970)



Der helle Wahnsinn, 1968/2003
Fotograf: Henning Wolters
Schwarzweiß-Fotografie
185 x 125 cm



Sheer Madness, 1968/2003
Photographer: Henning Wolters
Black-and-white-photograph
185 x 125 cm

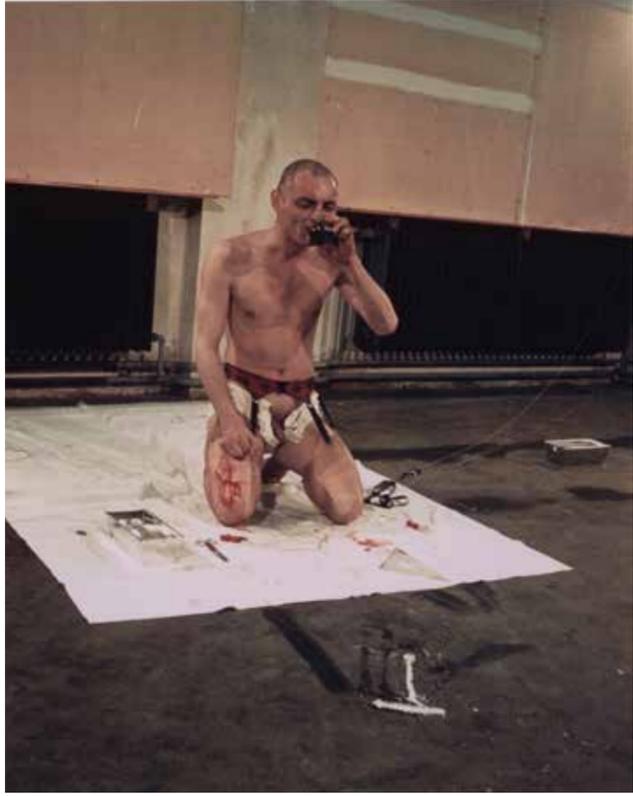
Die Handlungen werden verknappt, komprimiert. Der Körper des Agierenden wird auf eine harte Probe gestellt – Muskelflattern entsteht und Keuchatem, Achsel-schweiss und sonstiger Schweiß und Sehstörungen mit geröteten Augen Die Pausen sind nicht Dehnmaterial, nicht Praktikabeln einer formal vorgefassten Szenerie. Die Pausen sind Verschnaufpausen. Ausgegangen wird von simplen Handlungen wie Lesen, Gehen, Liegen udgl. Aggression wendet der Akteur gegen sich und gegen ihn umgebende Gegenstände, wodurch entsprechende Handlungen freierwerden: Selbstverletzung, Röchellaute, Strangulierartiges, Auspeitschung, starrkrampfartiges Verhalten usw. Eine nervliche Zerreißprobe bedeutet die jähe Änderung einer Handlungsrichtung, der abrupte Abbruch einer im Gang befindlichen Handlung. Es sollen schockartige Impulse ausgestrahlt werden, die den Zuschauer zunächst irritieren mögen, sich aber später in eine wohltuende Konfliktlösung verwandeln. (1970)

The actions were shortened, compacted. The participant's body is put through a tough test – muscle tremble is the result and wheezing breath, sweaty armpits and otherwise perspiration and impaired sight with reddened eyes The breaks are not for stretching out the material, not for working out the practicality of preconceived scenery. The breaks are for drawing breath. The starting points are simple actions such as reading, walking, lying down and the like. Aggression turns the protagonist against himself and those objects surrounding him, by means of which corresponding actions are released: self-injury, rattling sounds, something like strangling, flogging, cataleptic-like behaviour etc. An ordeal for the nerves means a sudden change in an action's direction, the abrupt breaking off of an action underway. Shock-like impulses are meant to be sent out, which may initially distract the spectator, but which later on transform into a beneficial resolution to the crisis. (1970)



Zerreißprobe, 1970/2001
Fotograf: Klaus Eschen
12 Farbfotografien
je 49 x 39 cm

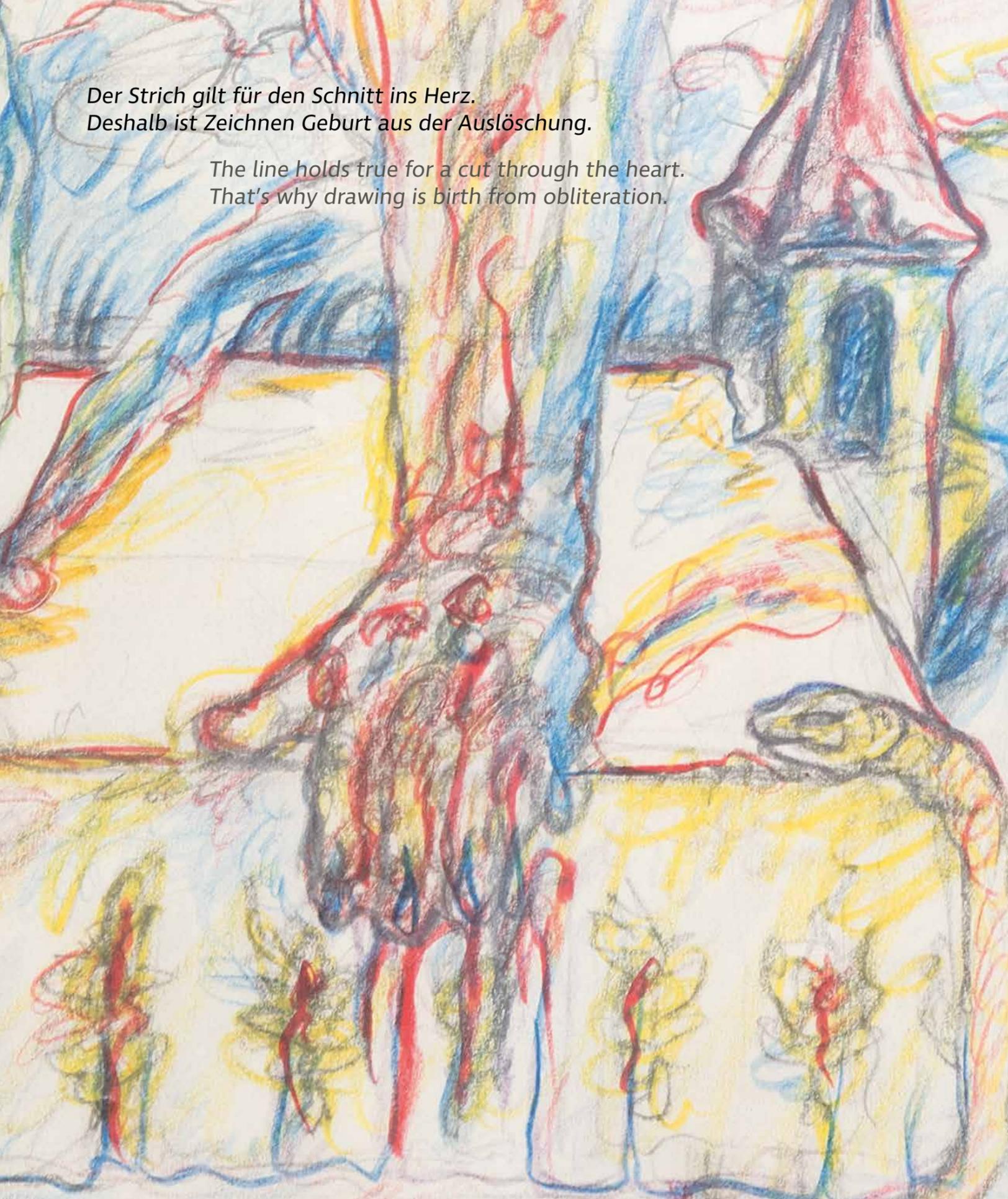
Stress Test, 1970/2001
Photographer: Klaus Eschen
12 colour photographs
each 49 x 39 cm











Der Strich gilt für den Schnitt ins Herz.
Deshalb ist Zeichnen Geburt aus der Auslöschung.

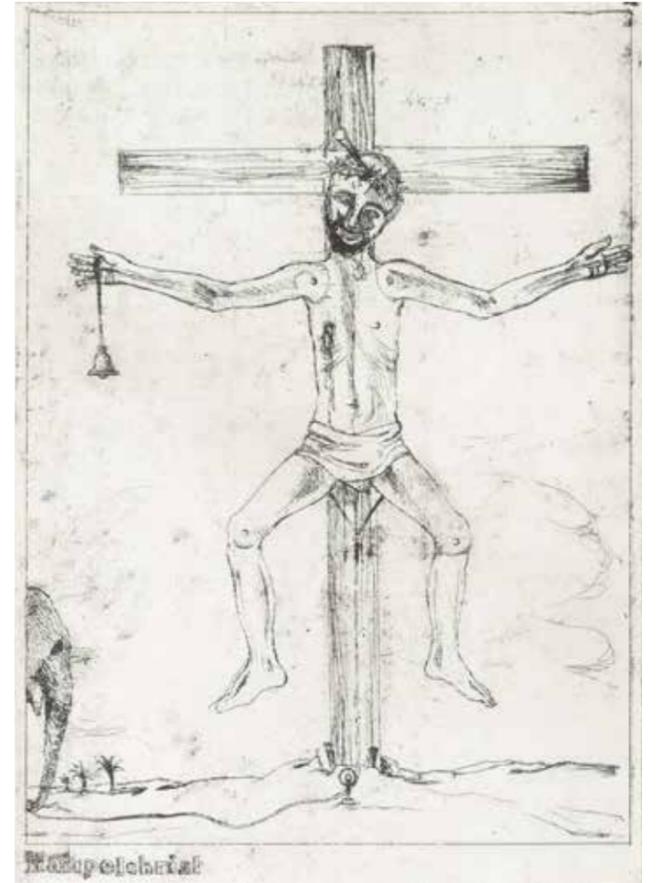
The line holds true for a cut through the heart.
That's why drawing is birth from obliteration.

Nach dem Ende seiner Aktionszeit arbeitet Brus am Bild-Text-Roman „Irrwisch“, der in seinem aggressiven Duktus und seinen provozierenden Darstellungen eine wütende Abrechnung mit den diversen Repressions-Institutionen der Macht darstellt. Der Radierungszyklus „Die Botschaft“ atmet den aufbegehrenden Geist dieser Zeit und spiegelt den letzten Reflex auf die Erfahrung von Verhaftung und Verurteilung.

In den 1970er-Jahren ändert sich sein Zeichenstil, was mit der veränderten Lebenssituation in Berlin zu tun hat. Er beginnt sich mit seiner eigenen Sozialisierung, den Bildern und Erzählungen seiner Kindheit und den Fantasie- und Fluchtwelten seiner Jugendtage auseinanderzusetzen. „Die meisten neuen Bilder sind altgeschaut“, formuliert Brus und bringt damit zum Ausdruck, dass seine Arbeiten immer auch seine Auseinandersetzung mit der Kultur- und Kunstgeschichte spiegeln. Er beschäftigt sich intensiv mit der Romantik, was in zahlreichen Referenzen auf die Literatur, die bildende Kunst und die Musik dieser Zeit zum Ausdruck kommt.

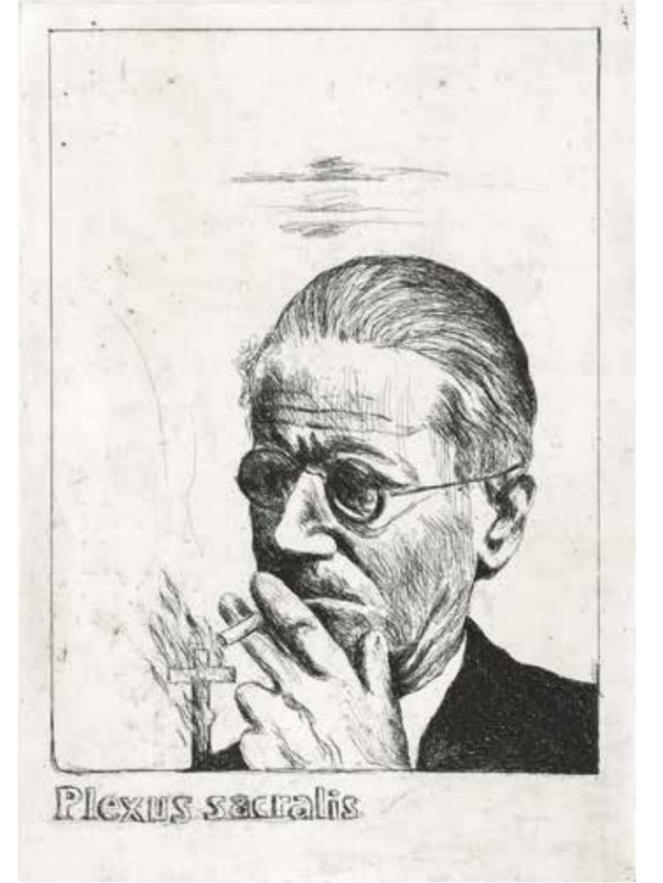
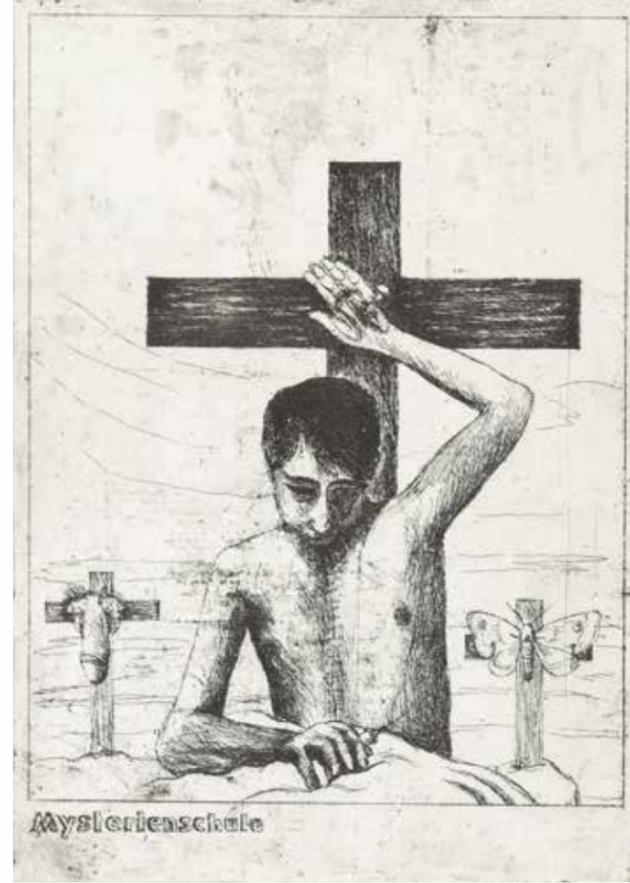
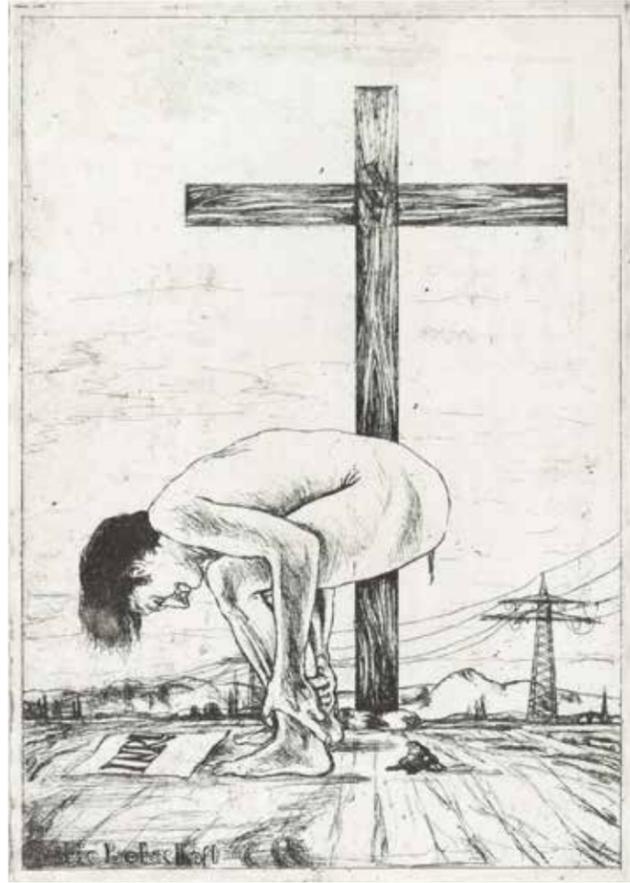
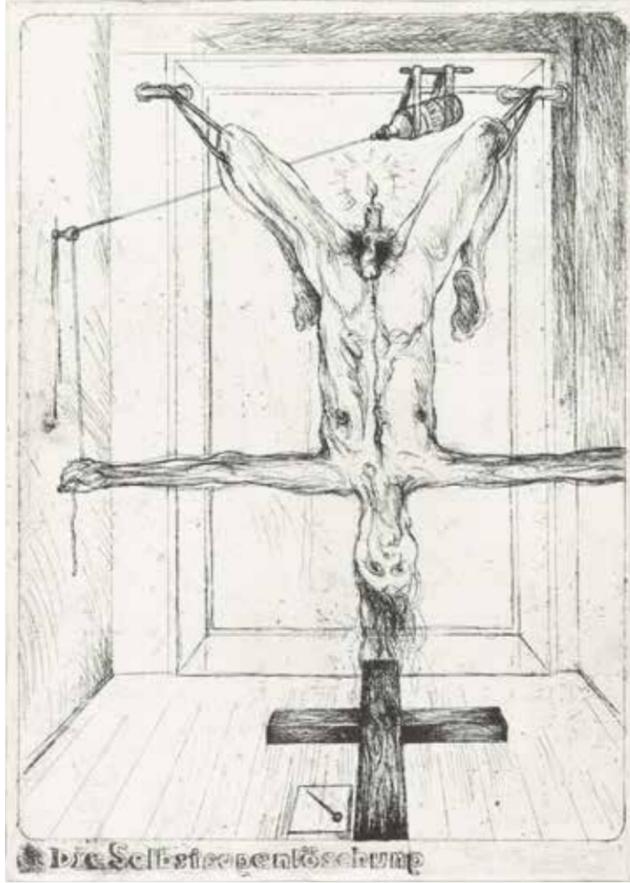
After his Actionist period is over, Brus works on the image-text novel 'Irrwisch' ('Crazy Swipe'), which, in its aggressive style and provocative depictions, represents a furious settling of accounts with the various repressive institutions of power. The etchings cycle 'Die Botschaft' ('The Message') breathes the rebellious spirit of this time, reflecting the reaction to the experience of arrest and sentencing.

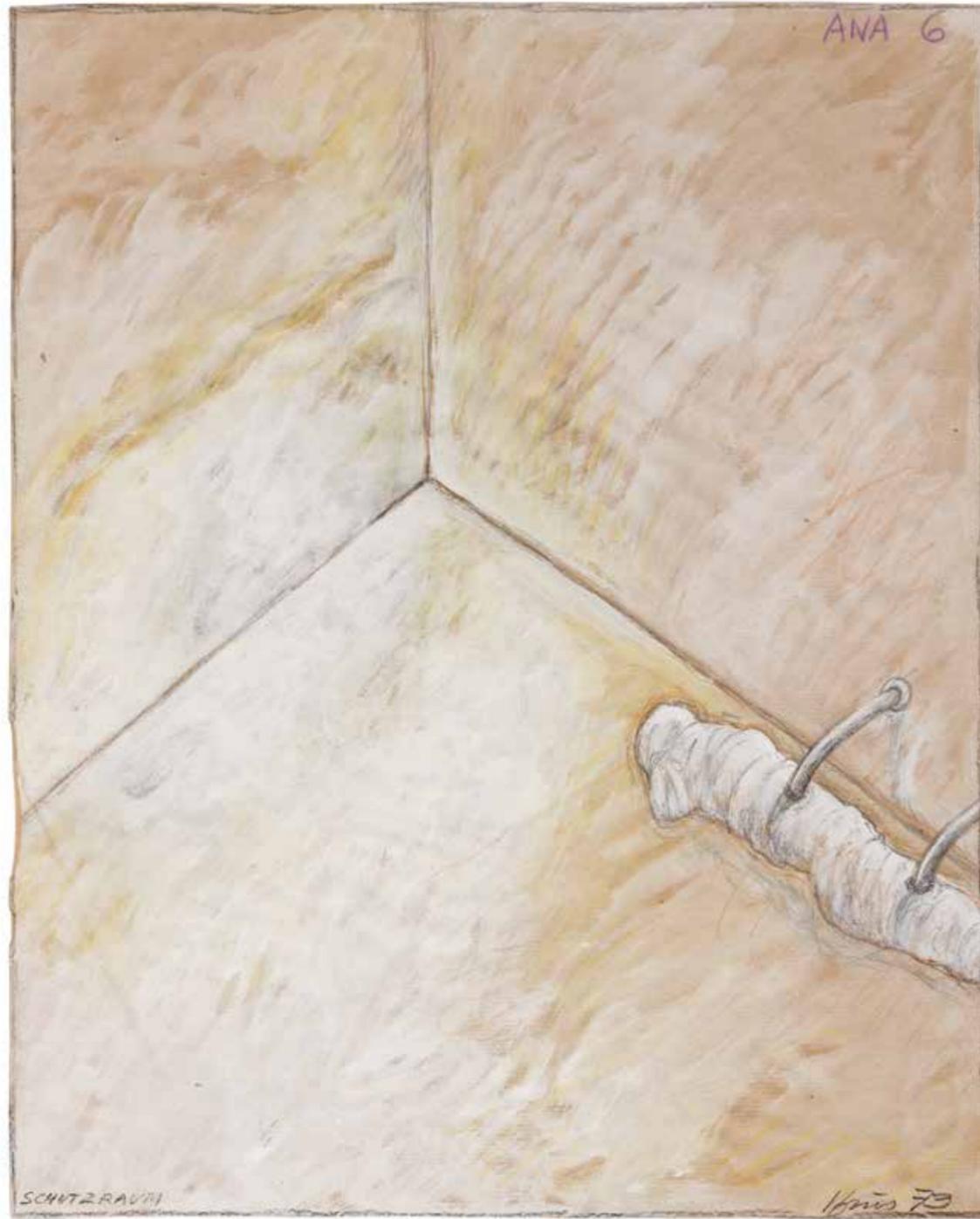
In the 1970s his drawing style changes, which is connected to his changed living circumstances in Berlin. He begins to engage with his own socialisation, with the images and stories of childhood and the worlds of fantasy and escape of his youth. 'Most new pictures look like old ones,' as Brus puts it, confirming that his works always mirror his examinations of cultural and art history, too. He occupies himself intensively with the Romantic Era, which is expressed in numerous references to the literature, the fine arts and music of this period.



Die Botschaft, 1972/83
Strichätzungen auf Zink, 6 Blatt
Blatt: je 38 x 30 cm
Druckplatte: je 29,5 x 21 cm
Auflage: 20
Edition Hundertmark, Berlin

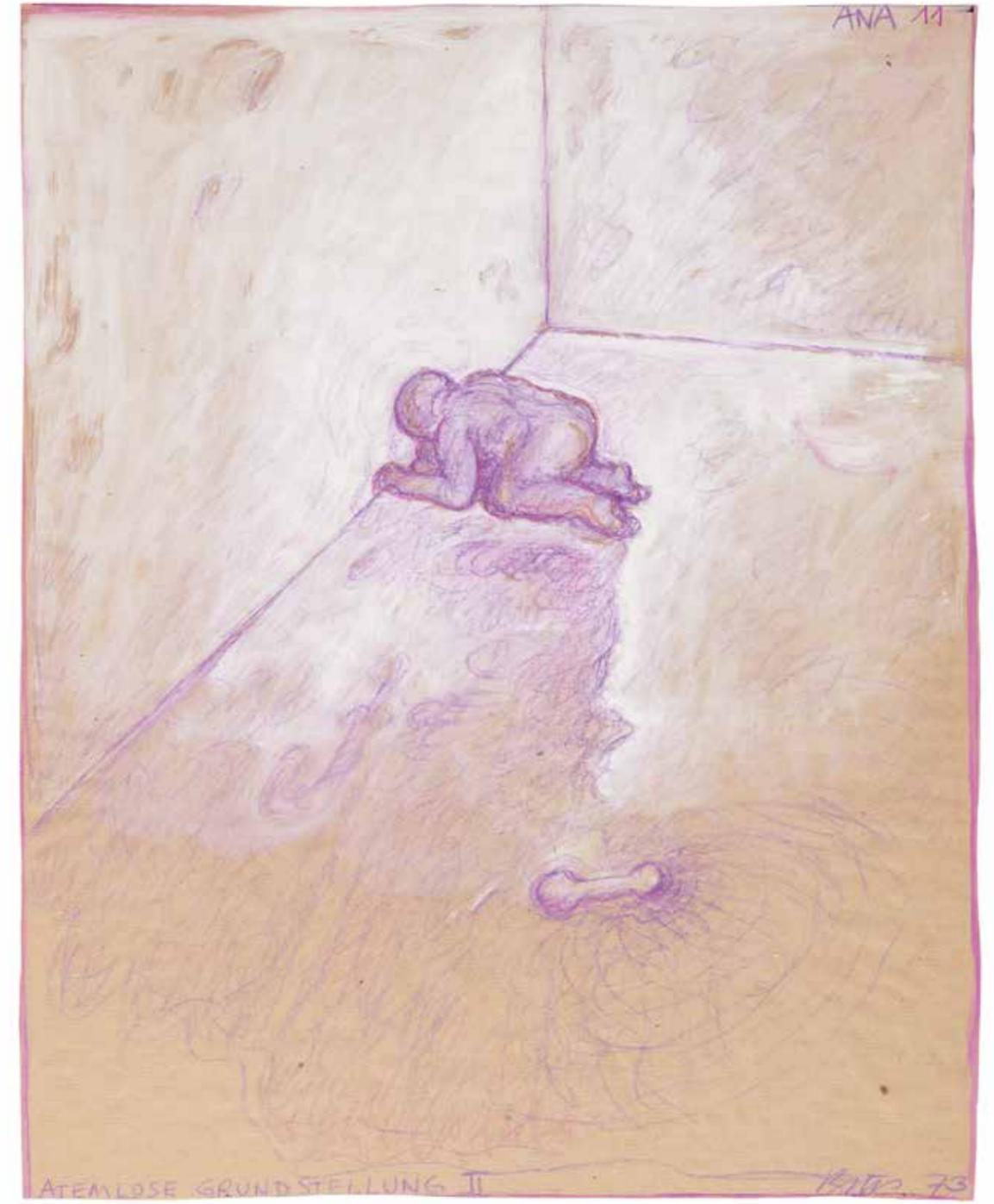
The Message, 1972/83
Line etchings on zinc, 6 sheets
Paper: each 38 x 30 cm
Printing plate: each 29,5 x 21 cm
Edition: 20
Edition Hundertmark, Berlin





Ana 6: Schutzraum, 1973
Bleistift, Farbstift und Gouache auf Packpapier
48,7 x 38,8 cm

Ana 6: Shelter, 1973
Pencil, colored pencil and gouache on packing paper
48,7 x 38,8 cm



Ana 11: Atemlose Grundstellung II, 1973
Farbstift und Gouache auf Packpapier
48,7 x 38,8 cm

Ana 11: Breathless Basic Position II, 1973
Colored pencil and gouache on packing paper
48,7 x 38,8 cm



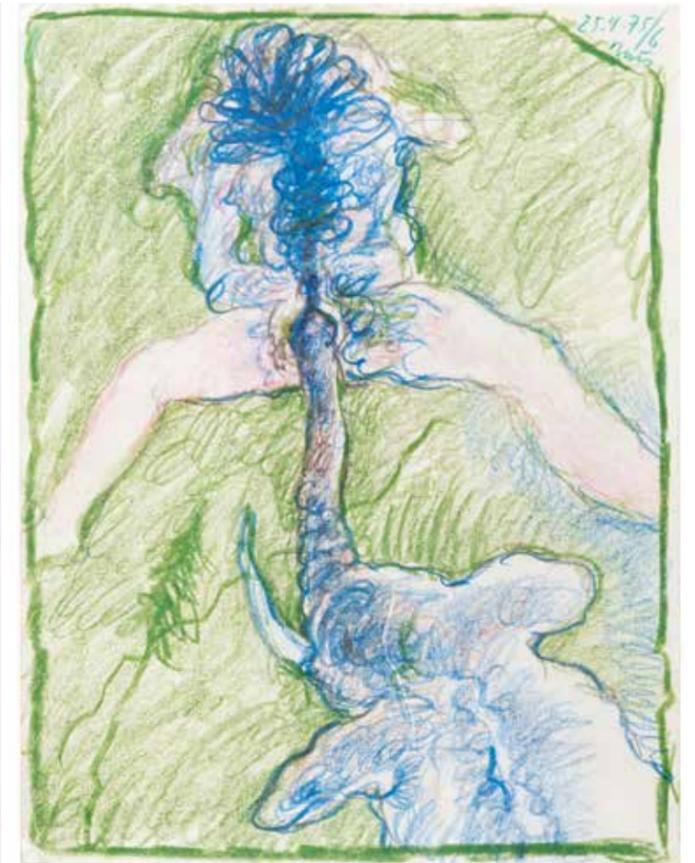
Der angeschraubte Schatten, 1973
Bleistift und Farbstift auf Papier
29 x 20,5 cm

The Screwed-on Shadow, 1973
Pencil and colored pencil on paper
29 x 20,5 cm



Ohne Titel, 1975
Farbstift und Ölkreide auf Papier
29,5 x 21 cm

Untitled, 1975
Colored pencil and oil pastel on paper
29,5 x 21 cm



Die Elefantendusche, 1975
Farbstift auf Papier
27,5 x 21 cm

The Elephant Shower, 1975
Colored pencil on paper
27,5 x 21 cm



Ausschau nach Wörtern, 1974
Bleistift, Farbstift und Gouache auf Papier
79 x 57,4 cm

Look out for Words, 1974
Pencil, colored pencil and gouache on paper
79 x 57,4 cm



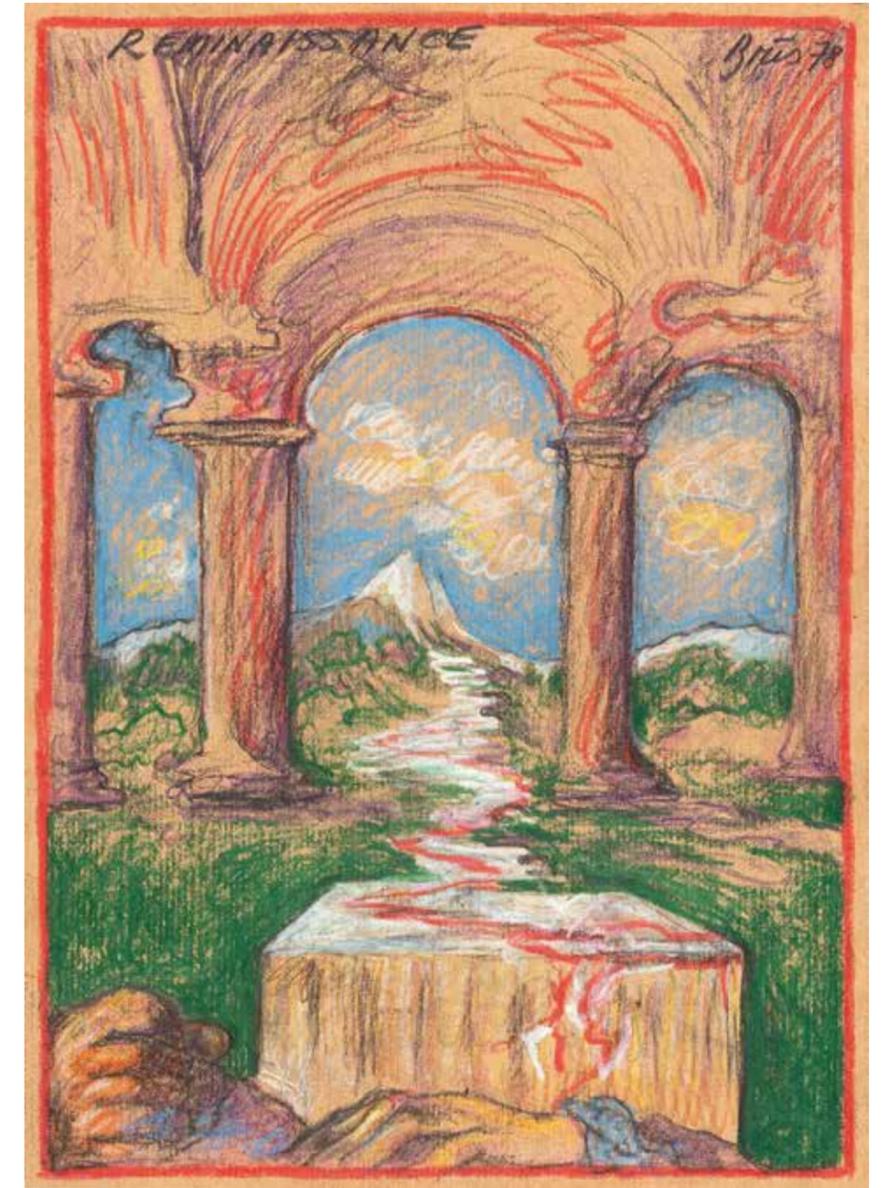
Das Wild Reminiszenz, 1975
Bleistift und Farbstift auf Papier
29,7 x 12 cm

The Game Reminiscence, 1975
Pencil and colored pencil on paper
29,7 x 12 cm



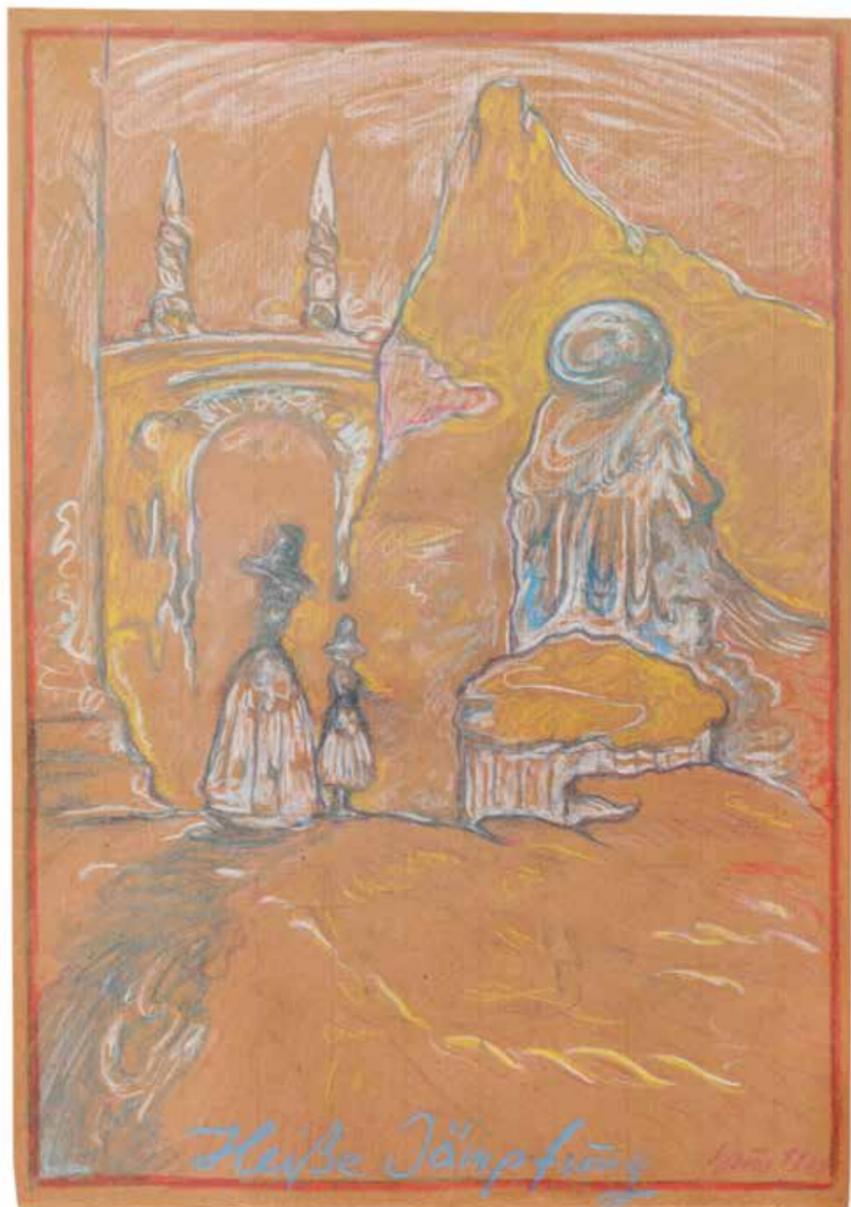
Tag-Nacht-Gleiche, 1975
Farbstift und Ölkreide auf Papier
29 x 40 cm

Equinox, 1975
Colored pencil and oil pastel on paper
29 x 40 cm



Reminaissance, 1978
Bleistift und Ölkreide auf Packpapier
29,5 x 21 cm

Reminaissance, 1978
Pencil and oil pastel on packing paper
29,5 x 21 cm



Heiße Dämpfung, 1978
Bleistift und Ölkreide auf Packpapier
29 x 21 cm

Hot Steaming, 1978
Pencil and oil pastel on packing paper
29 x 21 cm



Sklavenweihnacht, 1978
Farbstift und Ölkreide auf getöntem Papier
23 x 17 cm

Slave Christmas, 1978
Colored pencil and oil pastel on toned paper
23 x 17 cm



Helia, 1978
Farbstift und Ölkreide auf Packpapier
29,5 x 21 cm

Helia, 1978
Colored pencil and oil pastel on packing paper
29,5 x 21 cm



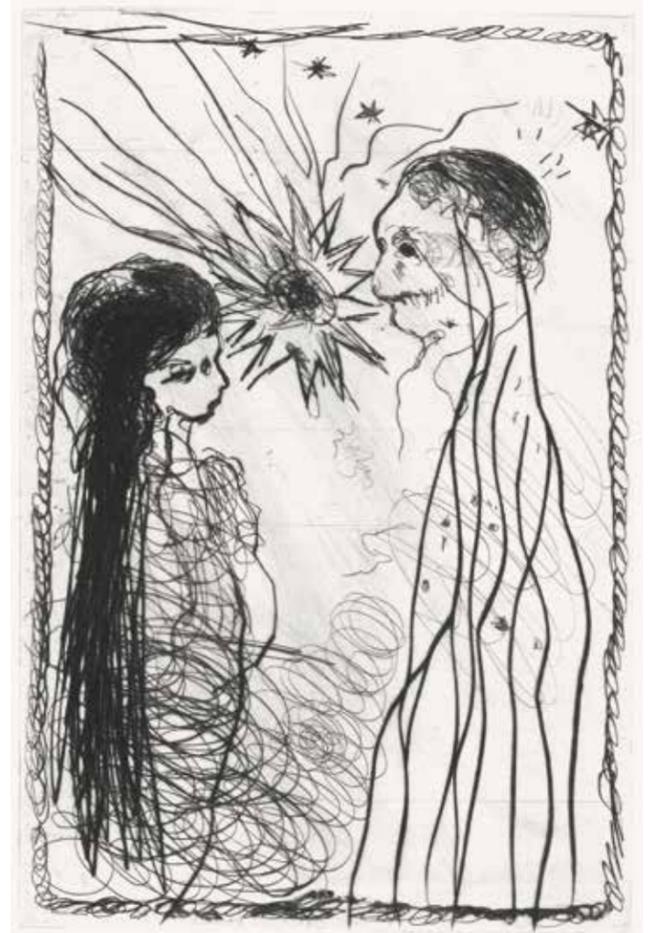
An Messiaen, 1979
Ölkreide auf Packpapier
40 x 30 cm

To Messiaen, 1979
Oil pastel on packing paper
40 x 30 cm



O Morgensünde, 1978
Bleistift, Farbstift und Ölkreide auf Papier
47 x 33,5 cm

O Morning Sin, 1978
Pencil, colored pencil and oil pastel on paper
47 x 33,5 cm



Stichstahl, 1978/1985
Kaltstichel auf Stahl, 4 Blatt
Blatt: je 32,5 x 24,5 cm
Druckplatte: je 23,7 x 15,8 cm
Auflage: 30

Stab Steel, 1978/1985
Drypoint on steel, 4 sheets
Paper: each 32,5 x 24,5 cm
Printing plate: each 23,7 x 15,8 cm
Edition: 30



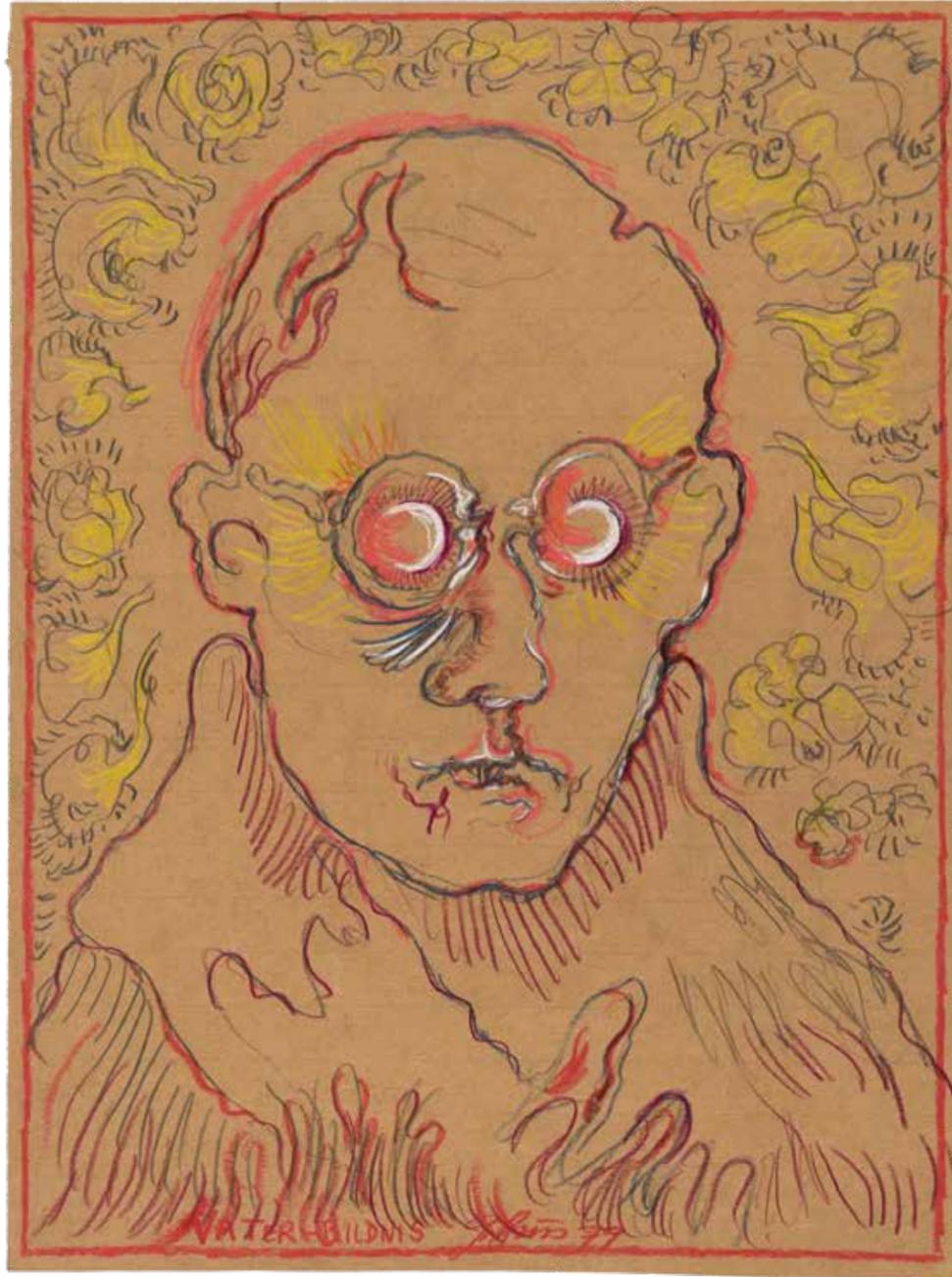
Der Knochenelektriker, 1979
Bleistift und Ölkreide auf Packpapier
31 x 23 cm

The Bone Electrician, 1979
Pencil and oil pastel on packing paper
31 x 23 cm



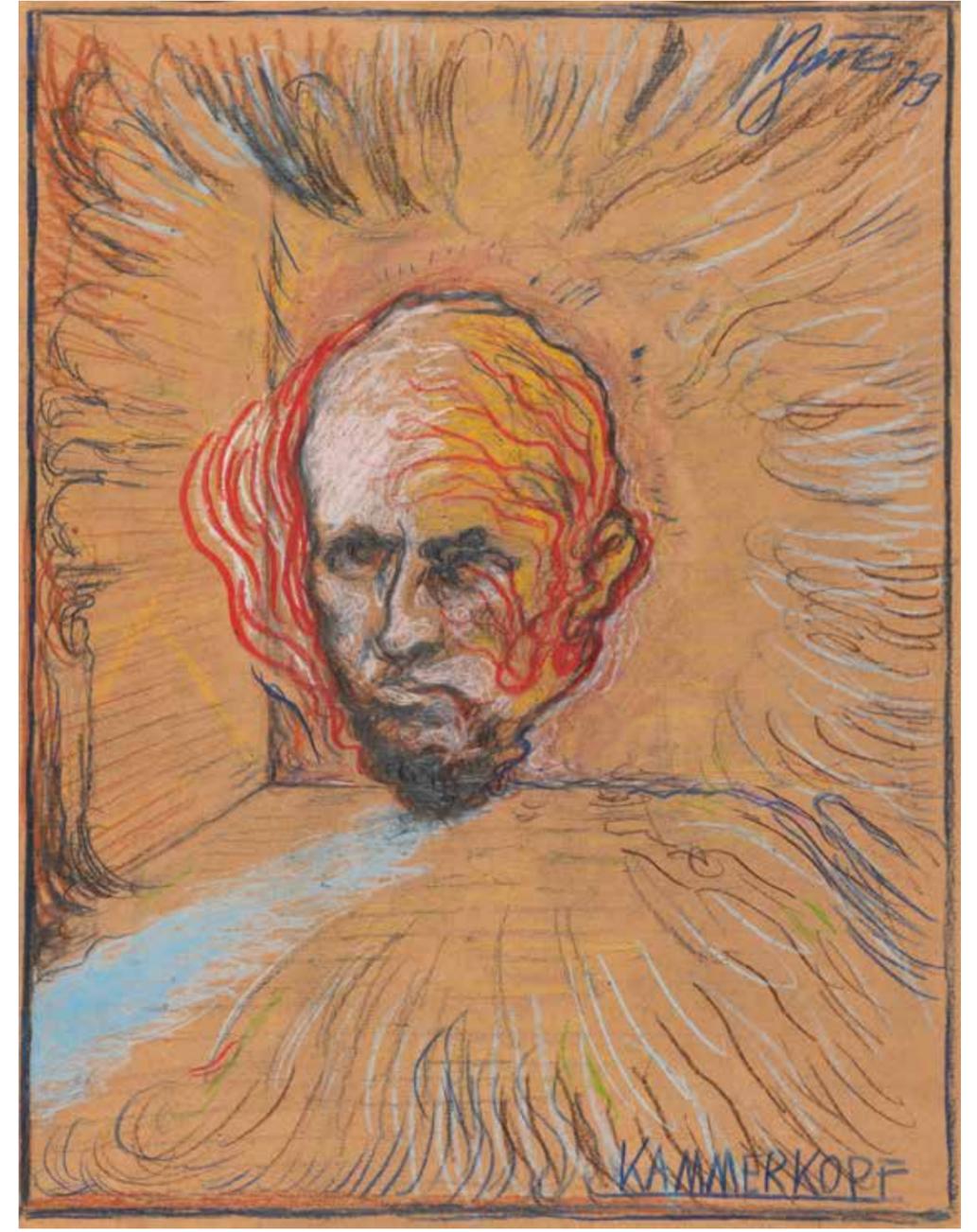
Amadeuskonzert, 1979
Ölkreide auf getöntem Papier
40 x 30 cm

Amadeus Concert, 1979
Oil pastel on toned paper
40 x 30 cm



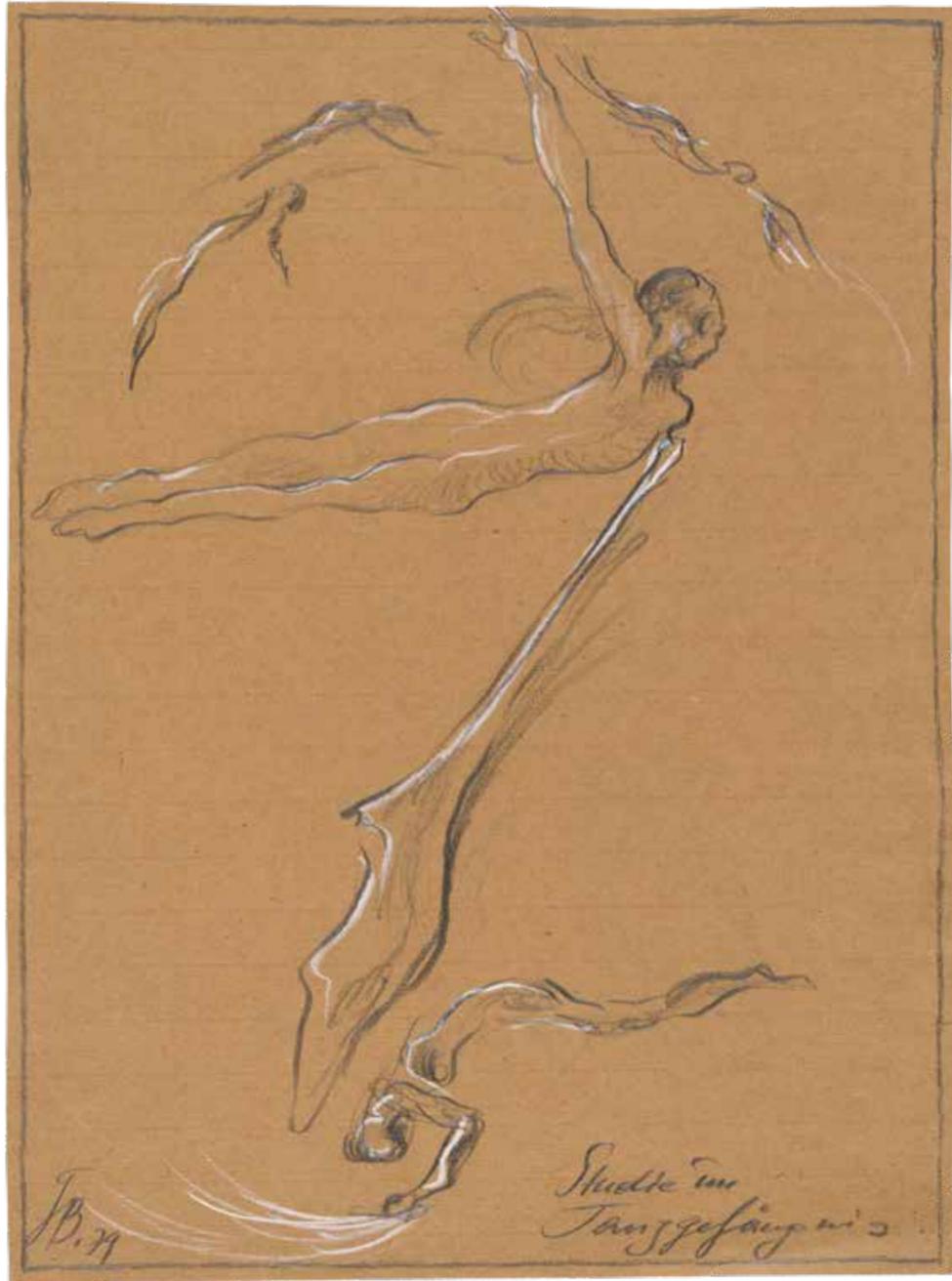
Vater-Bildnis, 1979
Bleistift und Ölkreide auf Packpapier
39,5 x 29,5 cm

Father Portrait, 1979
Pencil and oil pastel on packing paper
39,5 x 29,5 cm



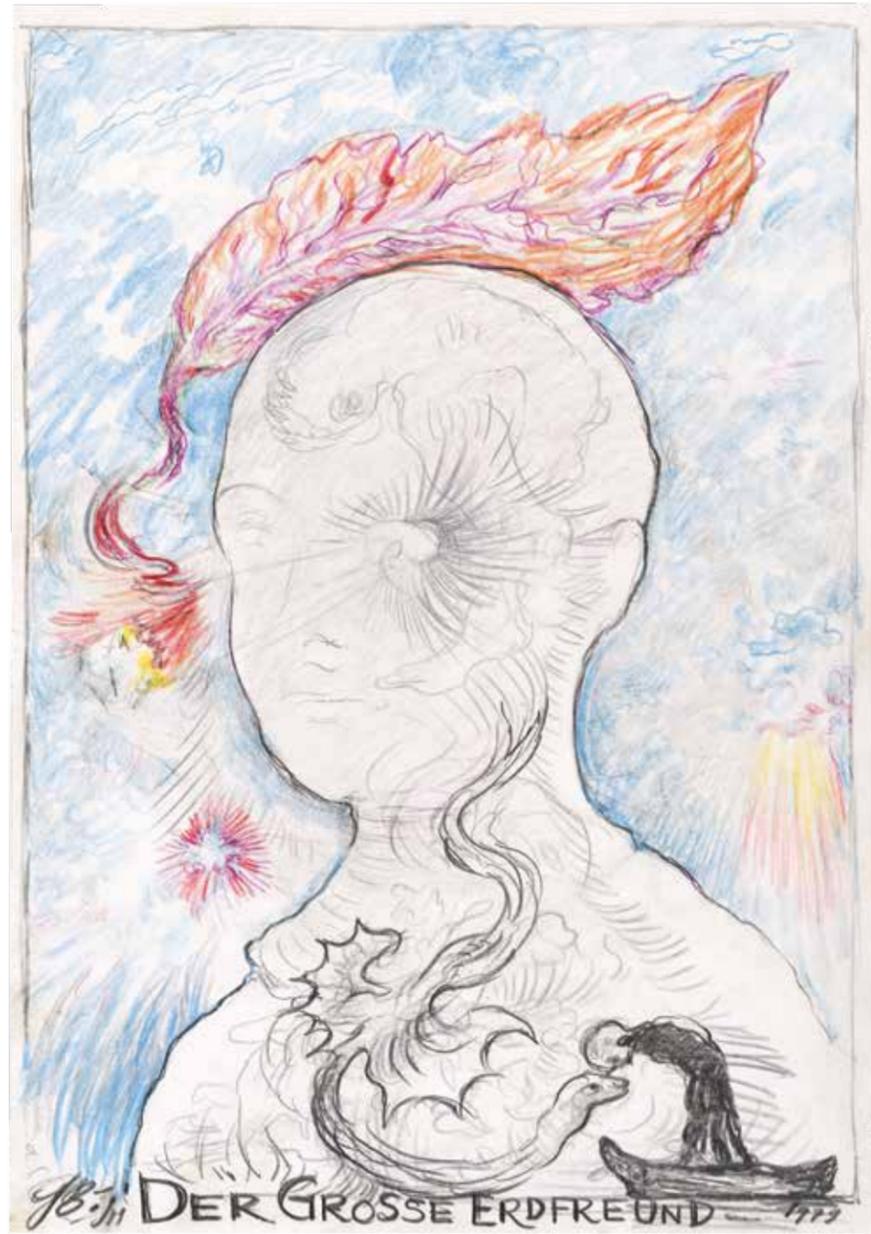
Kammerkopf, 1979
Bleistift und Ölkreide auf Packpapier
40 x 30 cm

Chamber Head, 1979
Pencil and oil pastel on packing paper
40 x 30 cm



Studie im Tanzgefängnis, 1979
Bleistift und Ölkreide auf Packpapier
40 x 29,7 cm

Study in the Dance-Prison, 1979
Pencil and oil pastel on packing paper
40 x 29,7 cm



Der große Erdfreund, 1979
Bleistift und Farbstift auf Papier
35,5 x 25 cm

The Great Earth Friend, 1979
Pencil and colored pencil on paper
35,5 x 25 cm



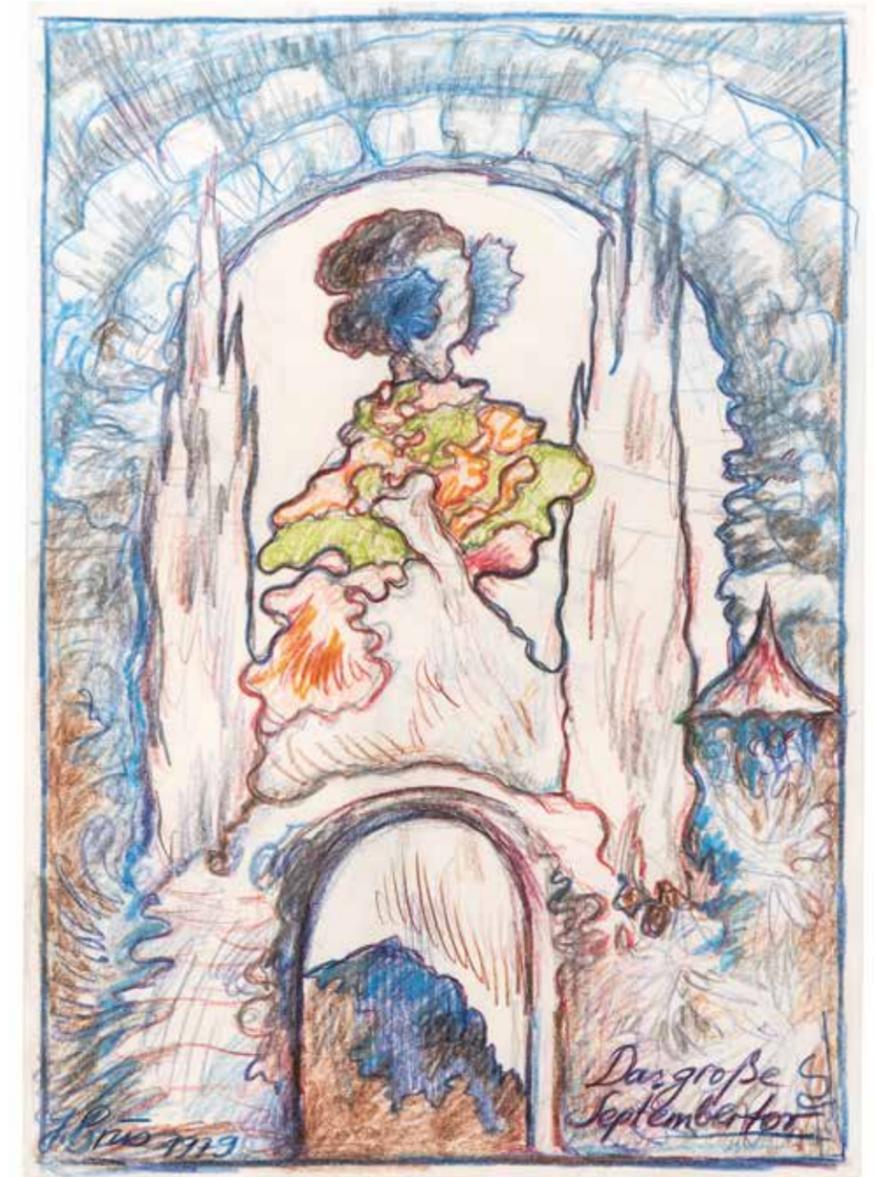
Einübung in Rätsel, 1980
Bleistift und Farbstift auf Papier
40 x 30 cm

Practice in Riddles, 1980
Pencil and colored pencil on paper
40 x 30 cm



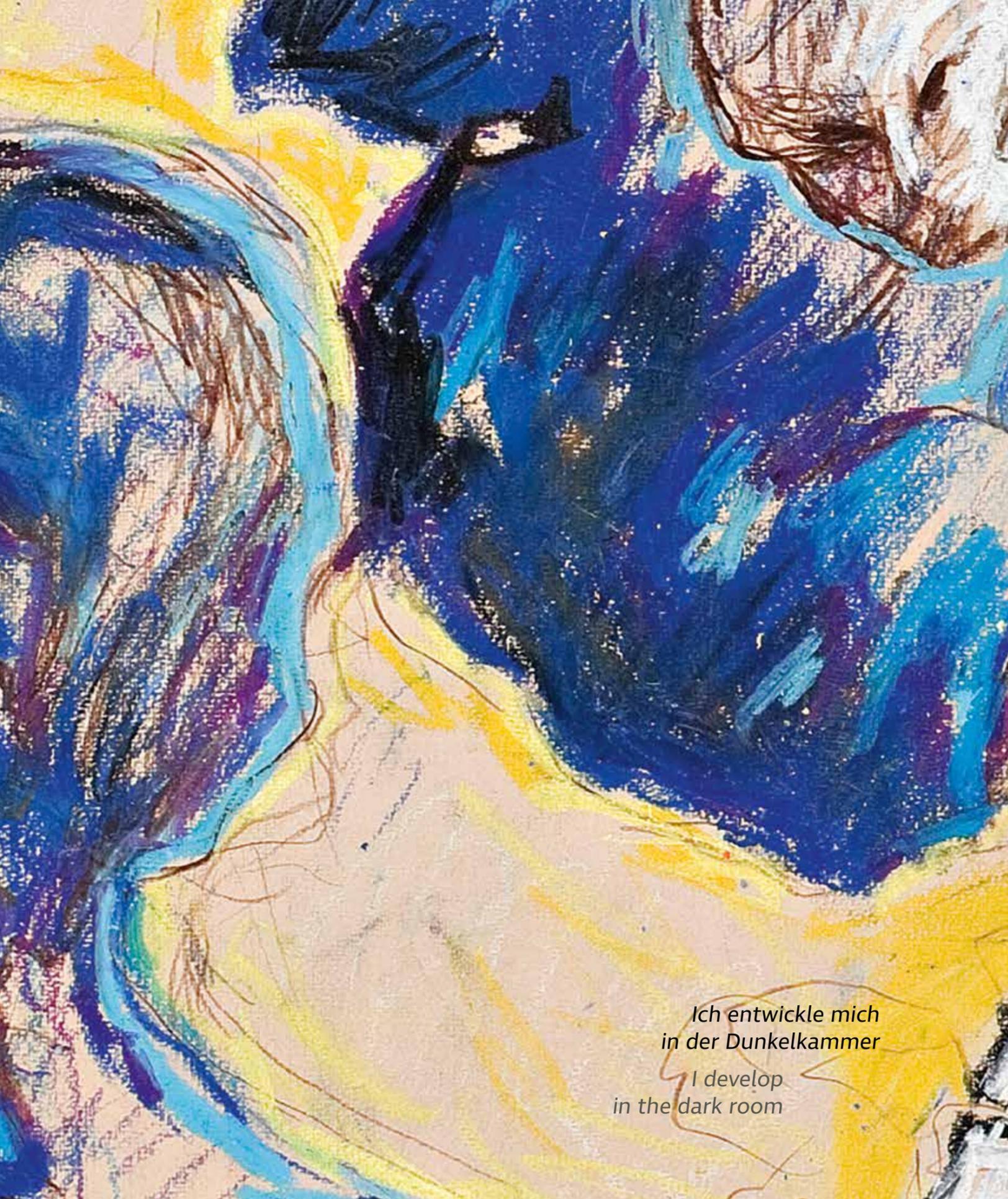
Entweihungsstätte, 1979
Bleistift, Farbstift und Ölkreide auf Papier
40 x 30 cm

Desecration Site, 1979
Pencil, colored pencil and oil pastel on paper
40 x 30 cm



September Gate, 1979
Farbstift und Ölkreide auf Papier
29,5 x 21 cm

September Gate, 1979
Colored pencil and oil pastel on paper
29,5 x 21 cm



Ich entwickle mich
in der Dunkelkammer

I develop
in the dark room

Obwohl er seine Aktionen 1970 beendet hat, manifestiert sich in seinem zeichnerischen Werk ein Festhalten an einer körperorientierten Motivwelt. Das Blatt Papier ist nun Schauplatz seines exzessiven Arbeitens geworden, das eine stetige Auseinandersetzung mit dem menschlichen Dasein zeigt und um existenzielle Fragestellungen kreist. Unverkennbare Bildmotive wie die Schädelform mit andeuteter Bruchstelle oder die zahlreichen knöchigen Figurationen hält er mit seinem typisch fahrigem und energischem Strich fest.

Brus kombiniert Texte und Zeichnungen konsequent und ohne jegliche Einschränkung formaler oder inhaltlicher Art. *„Die Bild-Dichtung ist für mich die ideale Form, weil der denkerische Vorgang des Zeichnens vom denkerischen Schreiben ständig durchbrochen oder konterkariert wird.“* Es handelt sich um eine Verbindung von Wort und Bild, bei der die beiden Ausdrucksformen einander nicht bedingen, sondern ein wechselseitiges Neben- und Miteinander eingehen. Der Text gibt keine Erklärung zum Bild ab, doch ist er reich an sprachlichen Bildern und Metaphern, die Zeichnung stellt keine Illustration des Geschriebenen dar, obgleich in ihr ebenso poetisch erzählt wird.

Although he ended his actions in 1970, in his drawings he still adheres to the idea of a body-oriented set of themes. The sheet of paper itself has now turned into a platform for his excessive working style, which shows a constant engagement with human existence, revolving around existential issues. Distinctive subjects, such as a possibly fractured skull or numerous bone figurations, are captured by his typically erratic and vigorous stroke.

Brus consistently combines texts and images, disregarding any kind of restriction in form and content. He states, 'To me, picture poems represent an ideal art form, as the thought-free process of drawing is constantly breached and counteracted by the thoughtful process of writing.' Regarding the connection between text and image, the elements do not determine each other, but rather operate in juxtaposition and co-existence. Texts do not deliver an explanation of the image, yet they offer an abundance of verbal imagery and metaphors. Drawings do not represent illustrations of the texts, although they narrate poetically as well.



Das taube Lauschen, 1980
Bleistift auf Papier
40 x 30 cm

The Deaf Eavesdropping, 1980
Pencil on paper
40 x 30 cm



Nie wieder Körperbau!, 1981
Bleistift und Farbstift auf Papier
40 x 30 cm

Never Again Physique!, 1981
Pencil and colored pencil on paper
40 x 30 cm



Das Wesen, entstehend aus dem Athemblick, 1983
Farbstift und Ölkreide auf Papier
39,9 x 30 cm

The Being, Emerging out of the Breath-Sight, 1983
Colored pencil and oil pastel on paper
39,9 x 30 cm



Risba-Risiko, 1983
Bleistift und Ölkreide auf Papier
5-teilig
je 18,5 x 38 cm

Risba-Risk, 1983
Pencil and oil pastel on paper
5-part
each 18,5 x 38 cm



Jedwede Suche nach Bedeutung ist eine erklärte Seelenhäutung, 1984

Bleistift und Farbstift auf Papier
62,5 x 44 cm

Every Search for Meaning is a Declared Skinning of the Soul, 1984

Pencil and colored pencil on paper
62,5 x 44 cm



Vollmondtraum, 1985

Ölkreide auf Papier
88 x 62,5 cm

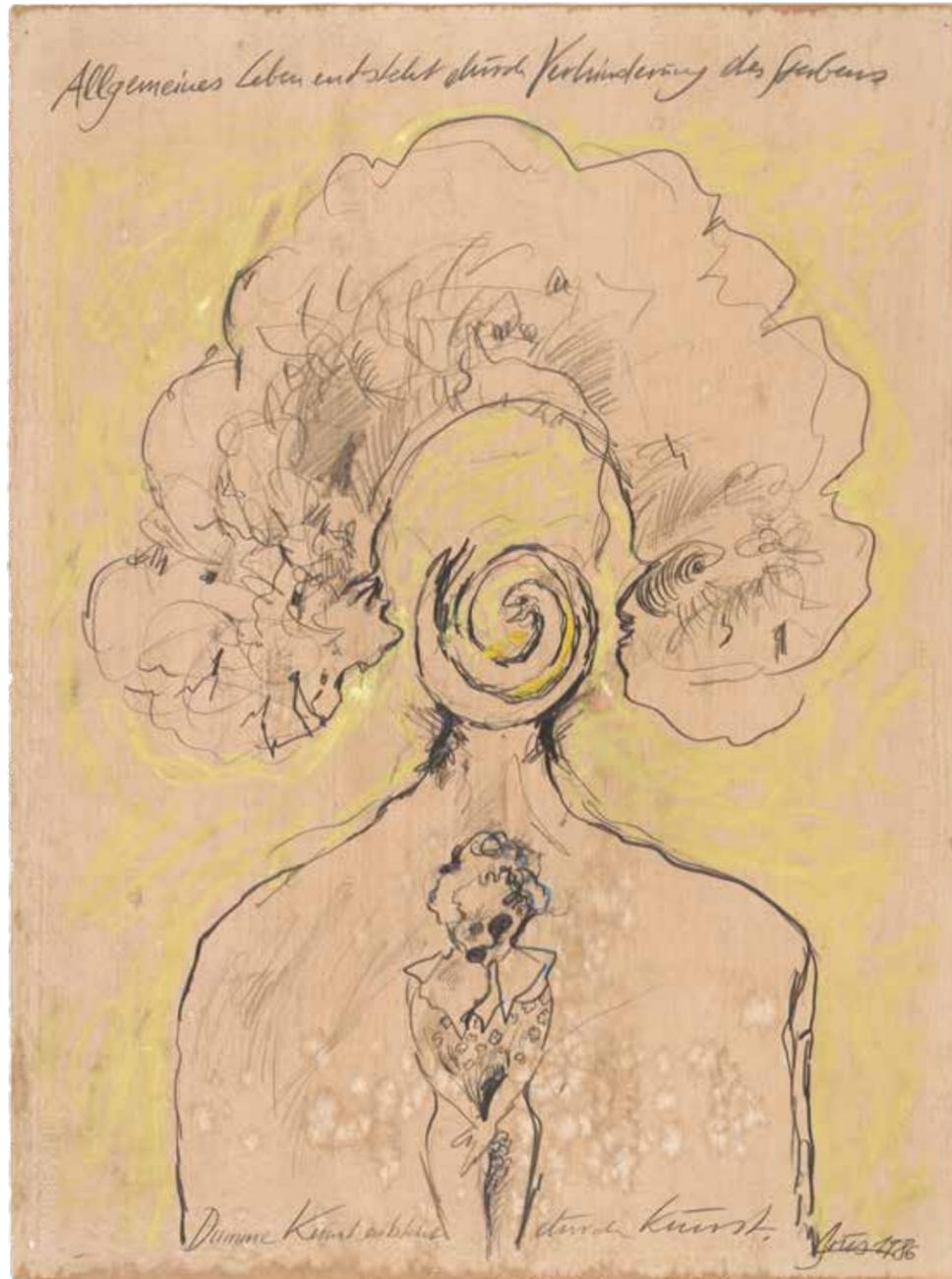
Full Moon Dream, 1985

Oil pastel on paper
88 x 62,5 cm

An Mendelssohn-Bartholdy, dem Menschen und dem Künstler, 1985
Bleistift und Ölkreide auf getöntem Karton
110 x 76,5 cm

To Mendelssohn-Bartholdy, the Man and the Artist, 1985
Pencil and oil pastel on toned cardboard
110 x 76,5 cm





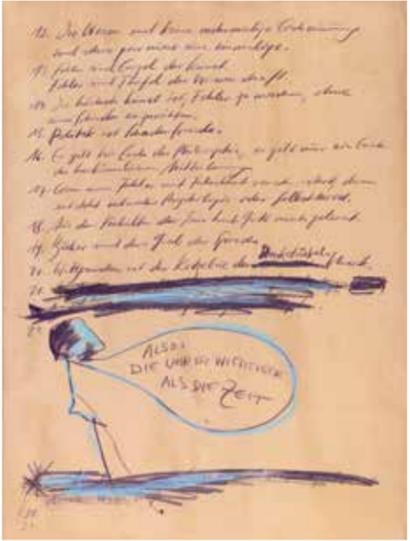
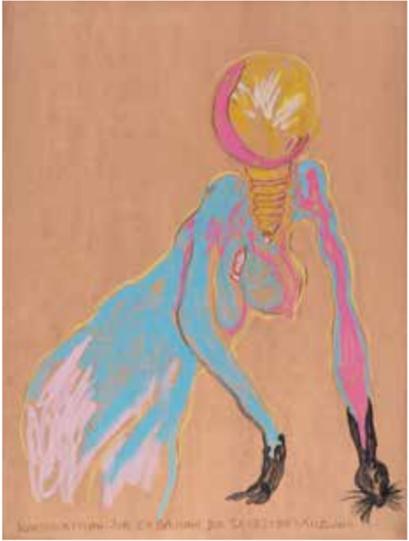
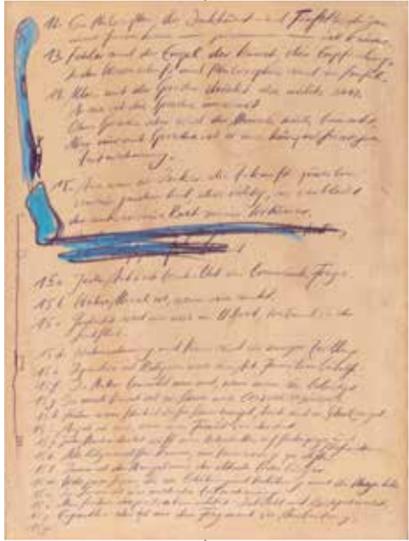
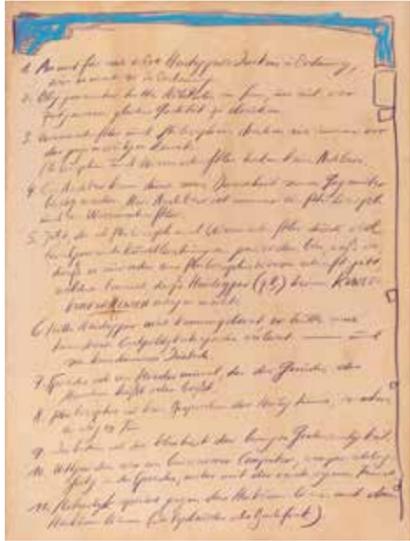
Allgemeines Leben entsteht durch Verhinderung des Sterbens, 1986
Bleistift und Ölkreide auf Büttenpapier
76 x 57 cm

Common Life Develops through Prevention of Dying, 1986
Pencil and oil pastel on handmade paper
76 x 57 cm

Die Hälfte des Lebens hängt von der Würde des Sterbens ab, 1985
Bleistift und Ölkreide auf getöntem Karton
112 x 78 cm

Half of Life Depends on the Dignity of Dying, 1985
Pencil and oil pastel on toned cardboard
112 x 78 cm





Selbstenteignungspläne, 1986
Bleistift und Ölkreide auf Packpapier, 7-teilig
je 88 x 62 cm

Plans of Self-Dispossession, 1986
Pencil and oil pastel on packing paper, 7-part
each 88 x 62 cm



1. An und für sich wäre Heideggers Denken in Ordnung, wie es nicht so in Ordnung.
2. Obig genannter hatte Hölderlin im Sinn, um sich vor Zeit geworren gleicher Qualität zu überleben.
3. Wissenschaftler und Philosophen drücken sich immer vor der geg. erwärtigen Kunst.
Philosophen und Wissenschaftler haben keine Nachbarn.
4. Ein Nachbar kann durch seine Dummheit seinem Gegenüber lästig werden. Mein Nachbar ist immer ein Philosoph und ein Wissenschaftler.
5. Jetzt, da ich Philosoph und Wissenschaftler durch viel trivialgemeine Kunstleistung geworden bin, weiß ich, daß es mir mehr eine Philosophie-Wissenschaft gibt, welche beweist, daß Heidegger (z.B.) keinen KUNST-KONKURRENTEN ertragen möchte.
6. Hätte Heidegger mich kennengelernt er hätte seine Kränke durch Endgültigkeitsprüche verlernt — und sein Kreis dämmers Jütsch.
7. Sprache ist ein Fledermausmund, der die Gemühte des Menschen knißt oder beißt.
8. Philosophie ist kein Gespräch des Heilig Geistes, sondern ein altes Spiel.
9. Der Geist ist die Klarheit der launigen Gedankenspiele.
10. Wittgenstein war ein launiger Computer, weniger nitrog-festig in der Sprache, mehr mit der vorstehenden Faust.
11. Staterdyk spricht gegen das Herkömmliche mit dem Herkömmlichen. (Der Vogelwörter als Buchfink).



KONSTRUKTPLAN EINER FARBMASCHINE ZUR HERSTELLUNG EINER SCHWARZWEISS-ZEICHNUNG

12. Eine Philosophie, die Dankbarkeit - und Freigebigkeit
nicht form kann — zusammen — ist keine.

13. Fehler sind die Engel der Kunst der Entdeckung.
In der Wissenschaft und Philosophie sind sie Feinde.

14. Man mit der Sprache drückt nie, nichts aus.
An sich ist die Sprache unerschaffen.
Ohne Sprache aber wird der Mensch nicht bemerkt.
Aber mit Sprache ist er eine kürzestfristige
Zeitweiligkeit.

15. Auch wenn ein Denker die Zukunft zweifellos
visionär gesehen hat, also richtig, so verbleibt
der ambivalente Rest seiner Fortkümer.

~~15.1. Jeder Mensch hat eine Vision, die er nicht
ausdrücken kann.~~

15a. Jede Antwort beinhaltet eine bewusste Frage.

15b. Wahre Moral ist, wenn man nicht.

15c. Gedacht wird mir noch im H-Book, treibend in der
Fruchtbarkeit.

15d. Wahrnehmung und Vision sind ein einziger Zwilling.

15e. Jemandes ist Religion und eine Art Familienbeihilfe.

15f. Die Natur bemerkt man erst, wenn man sie beleidigt.

15g. Die menschliche Kunst ist ein Streben nach GELDUNGSGEDÜRFTNIS.

15h. Früher waren Schulhalter für Schützengel, heute sind sie Schutzengel.

15i. Angst ist nicht, wenn man fürchtet vor ihr laut.

15j. Jeder Mensch denkt, er ist ein Naturkünstler auf Freizeitspaziergängen.

15k. Alle Religionsstifter kamen, um Verwirrung zu stiften.

15l. Immer ist der Neugeborene der älteste Bruder der Mutter.

15m. Wehe jenen Japan, die nie Erziehung und Vererbung mit der Waage halten.

15n. Die Sonne ist eine wachsende Zeitveränderung.

15o. Man fordert die positive Kimmlichkeit: Ist nicht mit Rückgaberecht.

15p. Eigentlich steht es um das Fragment vor Bearbeitung.

15q.



12. Die Wesen sind keine mehrmalige Erscheinung
und schon gar nicht eine einmältige.

13. Fehler sind Engel der Kunst.
Fehler sind Tausend der Wissenschaft.

14. Die höchste Kunst ist, Fehler zu machen, ohne
einem Schaden anzurichten.

15. Politik ist Schadenfreude.

16. Es gibt kein Ende der Philosophie, es gibt nur ein Ende
der herkömmlichen Mittel.

17. Wenn man Fehler mit Falschheit verdeckt, dann
entsteht entweder Psychologie oder selbstmord.

18. Aus dem Verhalten der Tiere hat Gott nichts gelernt.

19. Bücher sind das Grab der Sprache.

20. Wittgenstein ist der Kopfstein der ^{Denkdünkel-} ~~denkdünkel-~~ Klassik.

21. ~~Die Kunst ist die Kunst der Kunst.~~

22. ~~Die Kunst ist die Kunst der Kunst.~~

23. ALSO:
DIE UHR IST WICHTIGER
ALS DIE ZEIT

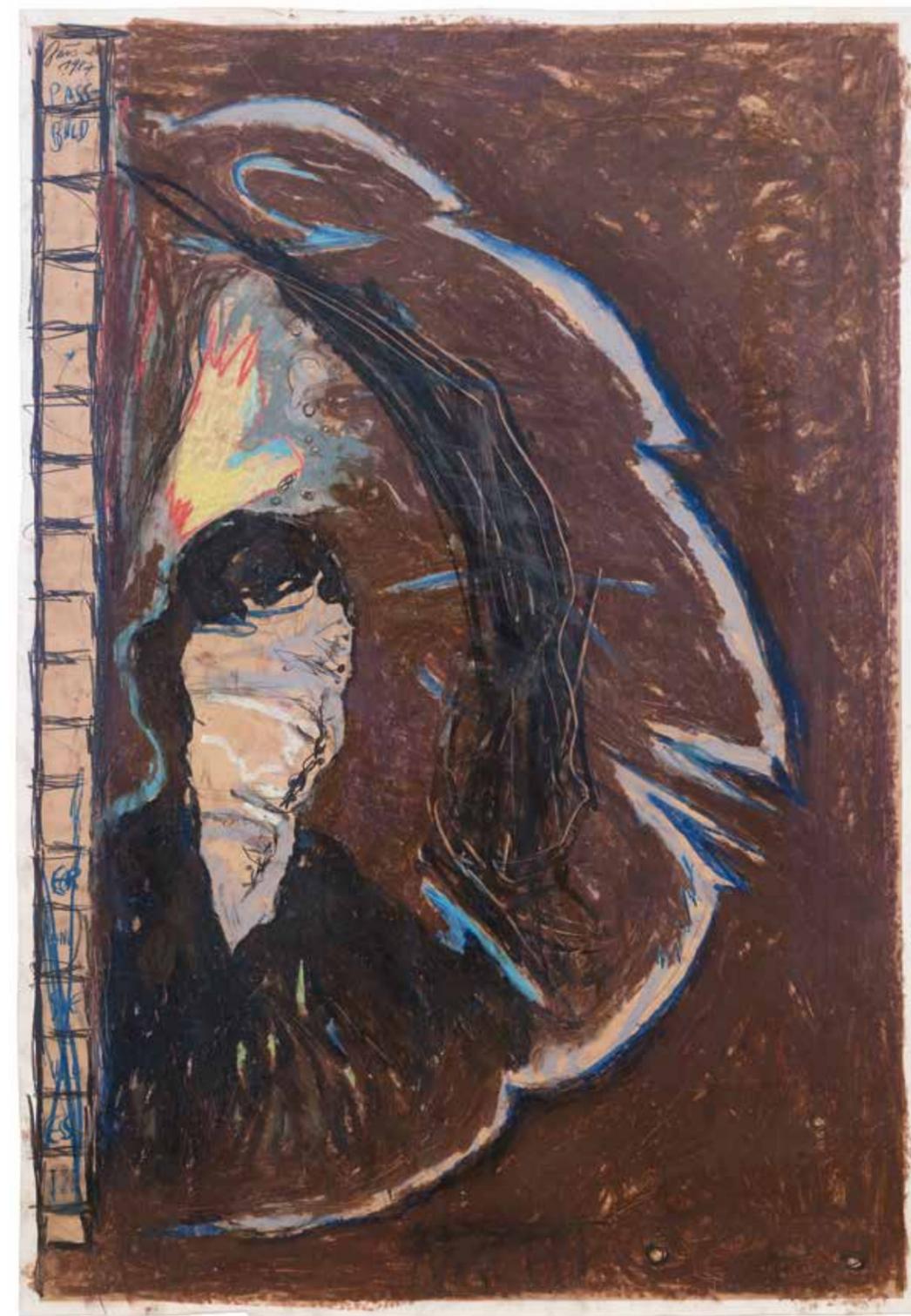
31.
32.





**Unbeugsamer Todesstolz
(im Angedenken Rafael Alberti), 1986**
Graphit, Ölkreide und Gouache auf Papier
110 x 75,5 cm

**Unfaltering Pride in Death
(in Memory of Rafael Alberti), 1986**
Graphite, oil pastel and gouache on paper
110 x 75,5 cm



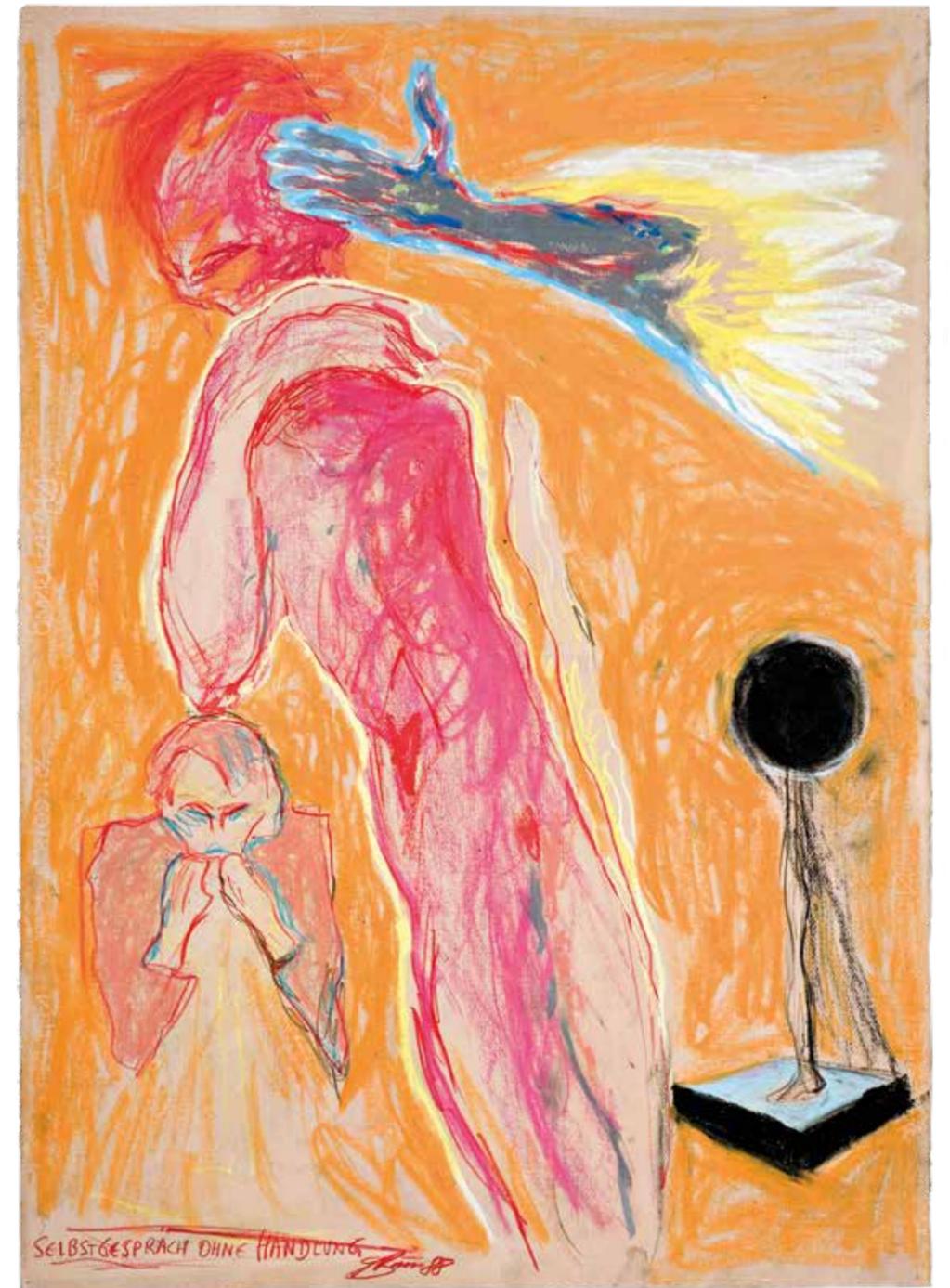
Passbild, 1987
Ölkreide auf Packpapier
108 x 74 cm

Passport Picture, 1987
Oil pastel on packing paper
108 x 74 cm



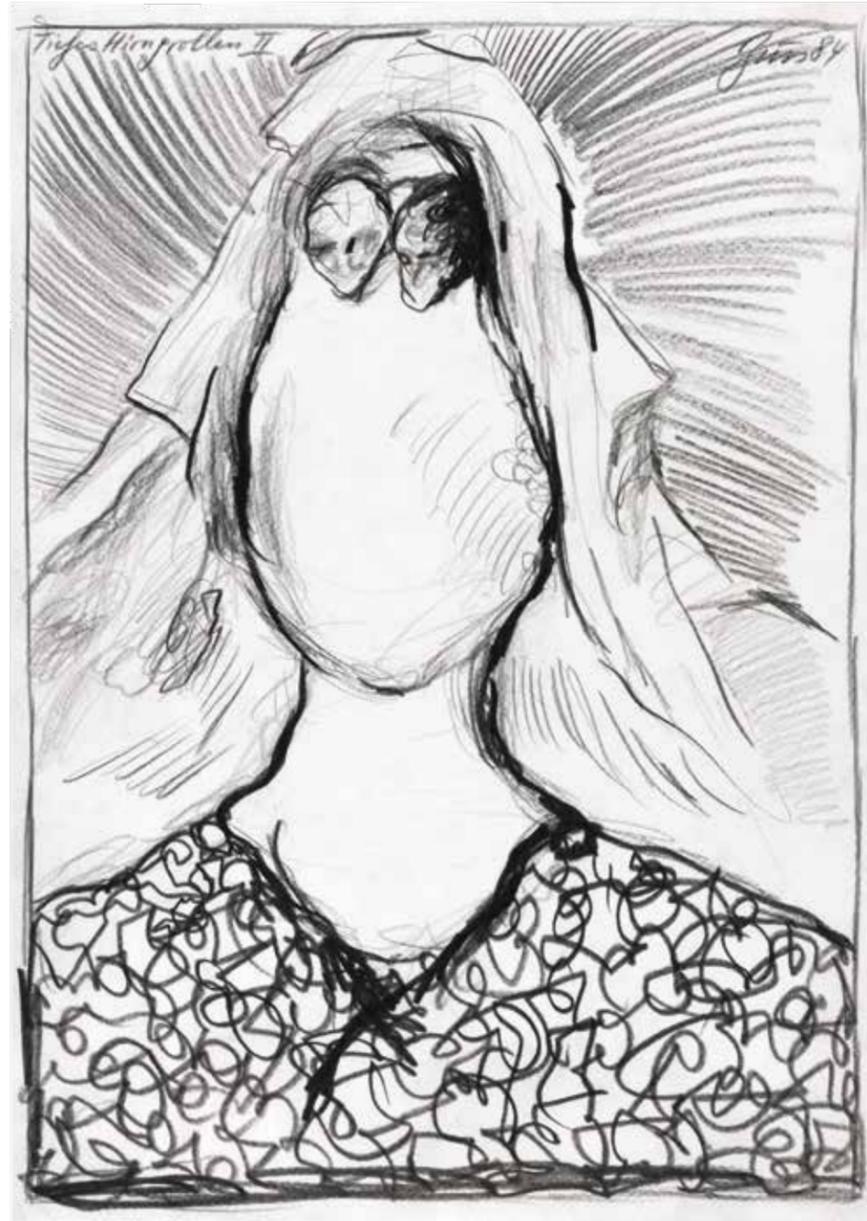
Rückblick auf erschlagene Zeiten, 1988
Ölcreide auf Karton
99 x 70 cm

Review of Killed Time, 1988
Oil pastel on cardboard
99 x 70 cm



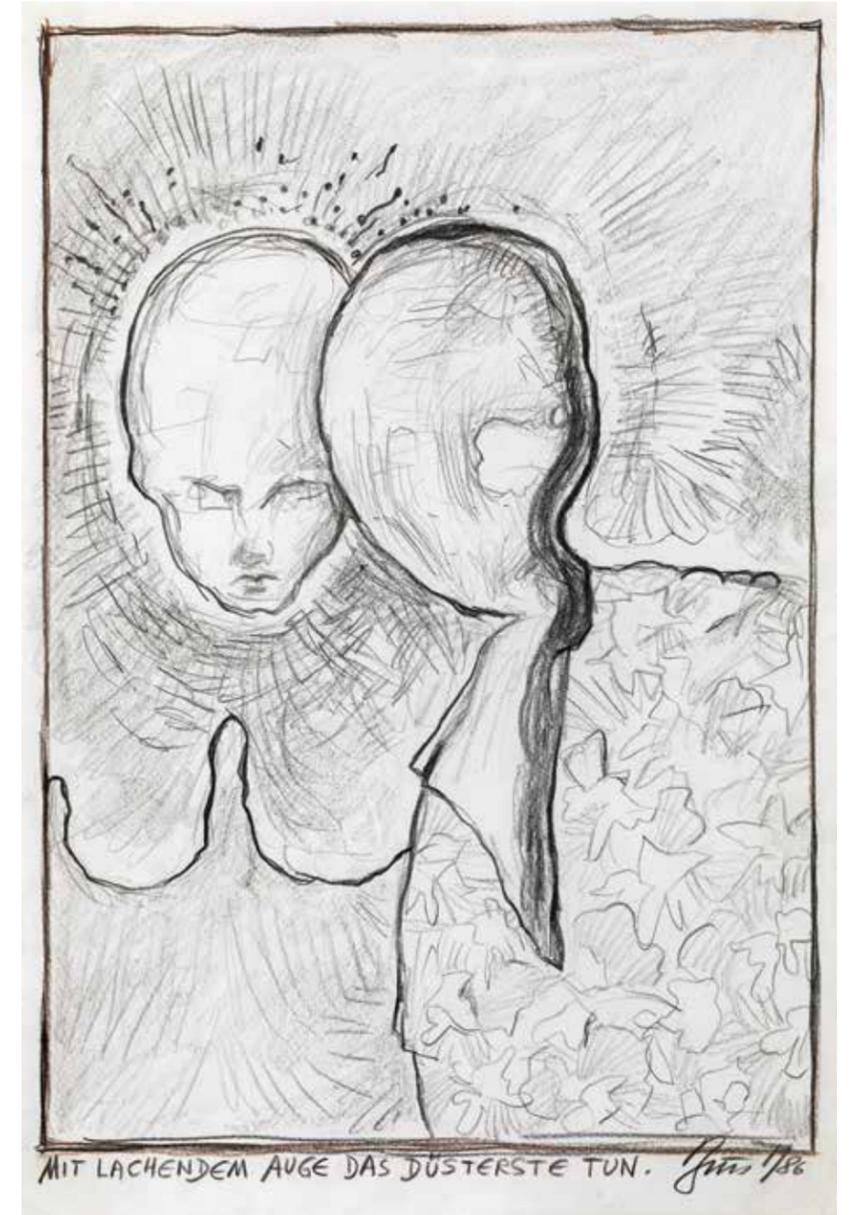
Selbstgespräch ohne Handlung, 1988
Ölcreide auf Karton
99 x 70 cm

Soliloquy without Plot, 1988
Oil pastel on cardboard
99 x 70 cm



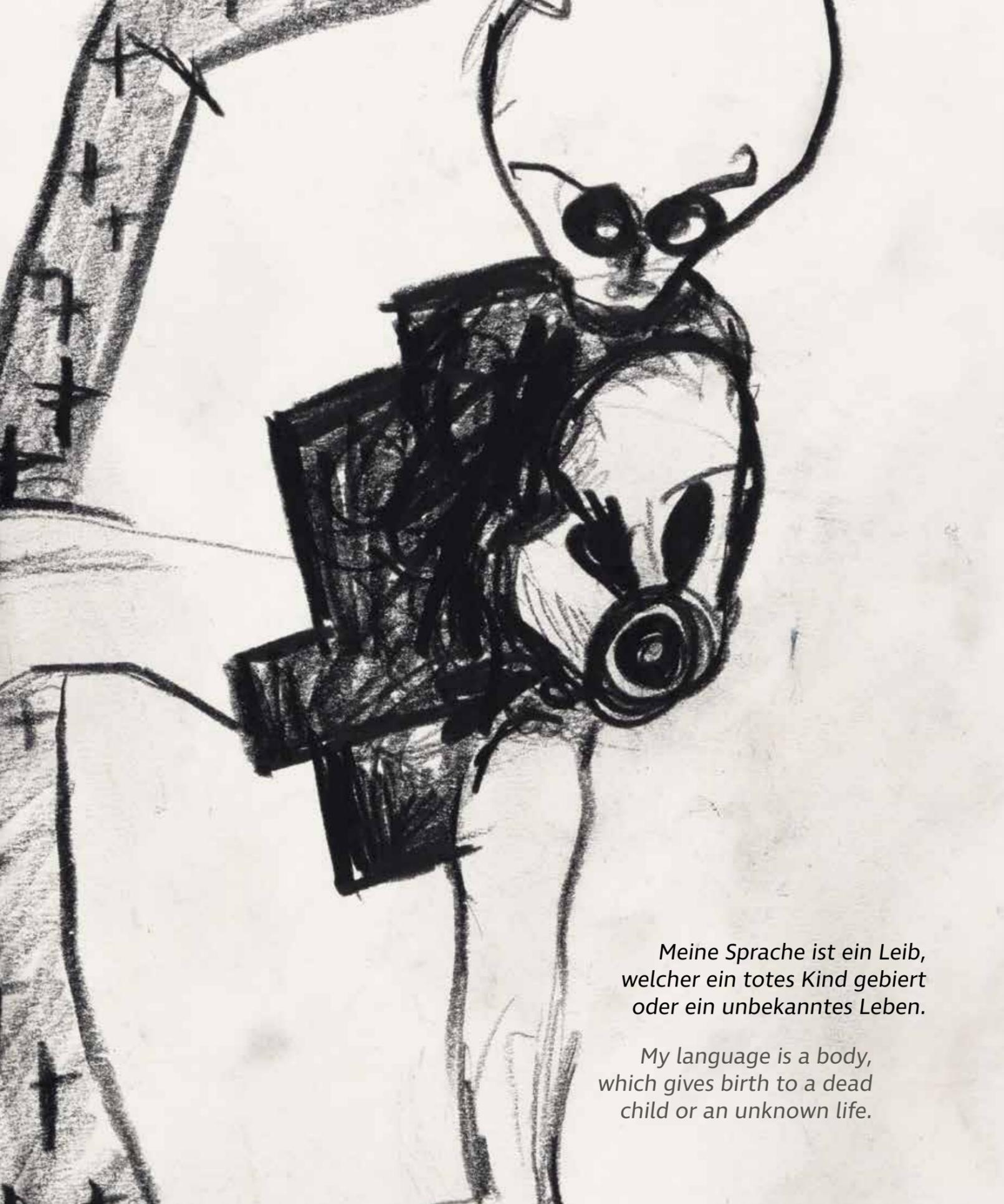
Tiefes Hirngrollen II, 1984
Bleistift und Ölkreide auf Papier
40 x 30 cm

Profound Brain Rumble II, 1984
Pencil and oil pastel on paper
40 x 30 cm



Mit lachendem Auge das Dürsterste tun, 1986
Bleistift und Farbstift auf Papier
42 x 28 cm

Committing the Darkest with a Laughing Eye, 1986
Pencil and colored pencil on paper
42 x 28 cm

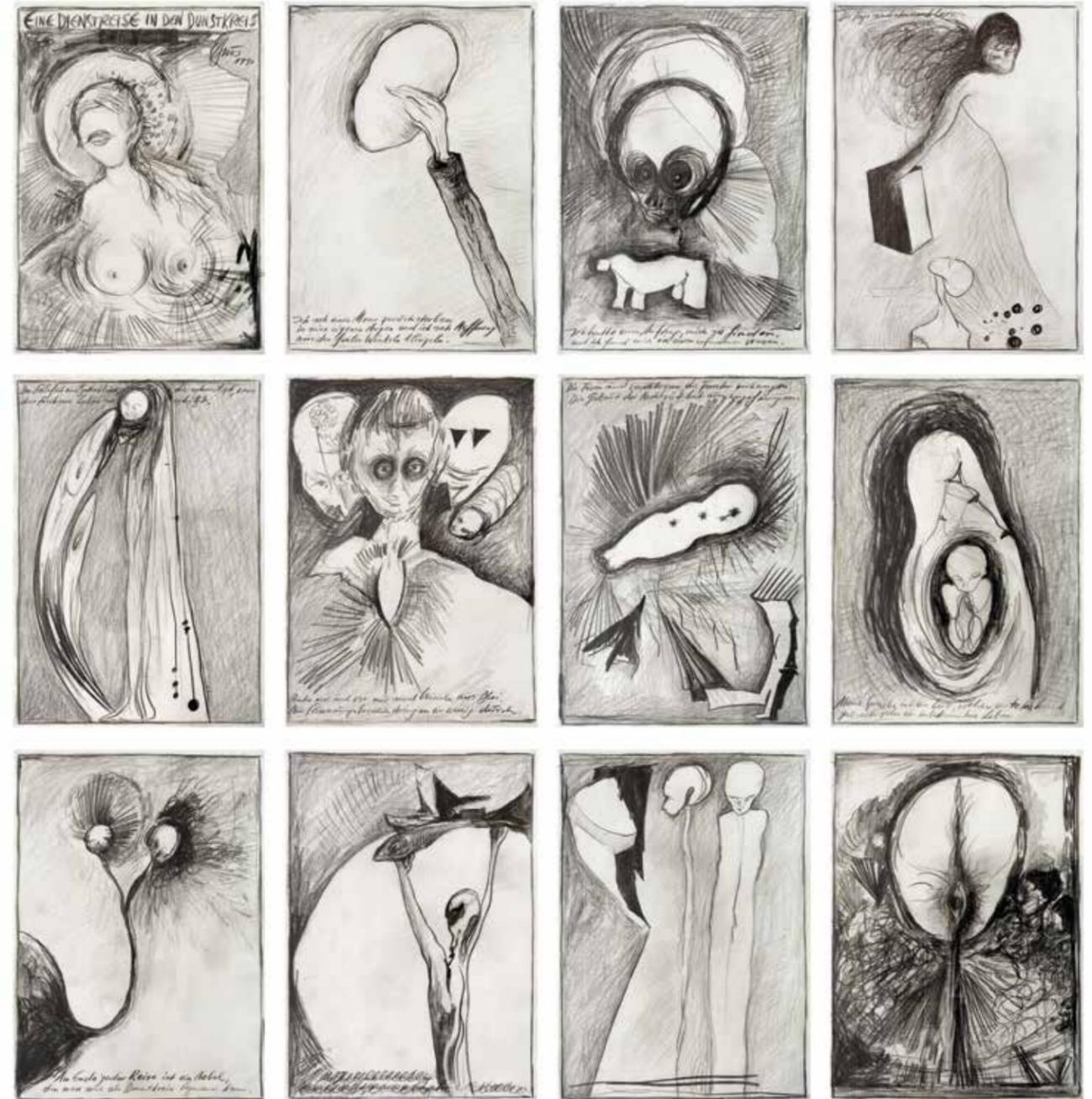


*Meine Sprache ist ein Leib,
welcher ein totes Kind gebiert
oder ein unbekanntes Leben.*

*My language is a body,
which gives birth to a dead
child or an unknown life.*

Die markanten Zeichnungen von Brus sind geprägt von Formschöpfungen, die oftmals aus Synthesen zwischen Körper und Maschine, Mensch und Tier oder Extremitäten und Gegenständen hervorgehen. Beständig erweitert er das ihm zur Verfügung stehende Zeichenrepertoire und Körperalphabet, um seine halb erdachten, halb erspürten Bilder zur Darstellung zu bringen. Auch seine Titel, Bildtexte und literarischen Werke sind geprägt von einem Ungenügen an den zur Verfügung stehenden Mitteln und damit verbunden einer Erweiterung der Sprache: Neologismen, Allegorien, Metaphern, Katachresen und Sprachspiele durchziehen sein Œuvre. Brus arbeitet so weiter an der Ausweitung und Aufhebung von Grenzen, denn die Grenze von Unbewusstem und Bewusstem ist so durchlässig wie die von Bild und Text. Seit einigen Jahren hat er sich ganz aufs Schreiben verlegt, da er sich ausgezeichnet hat, wie er selbst meint.

Brus' striking drawings are marked by creations in form, which often emerge from syntheses between body and machine, humans and animals, or extremities and objects. He continually expands the drawing repertoire and alphabet of bodies available to him, in order to depict his half-conceived, half-intuited images. His titles, picture texts and literary works are also characterised by the insufficiency of the means available to him, and thus lead to an expansion in the language employed: neologisms, allegories, metaphors, catachresis and word play run through his Œuvre. In this way, Brus works on the extension and dissolution of boundaries, for the border between the unconscious and the conscious is as permeable as the line between image and text. For the last few years he has concentrated exclusively on writing, as he considers himself ausgezeichnet ('finished with drawing', however, literally meaning 'decorated').



Eine Dienstreise in den Dunstkreis, 1990

Bleistift auf Papier, 12-teilig
je 42 x 29,6 cm

A Business Trip into the Orbit, 1990

Pencil on paper, 12-part
each 42 x 29,6 cm



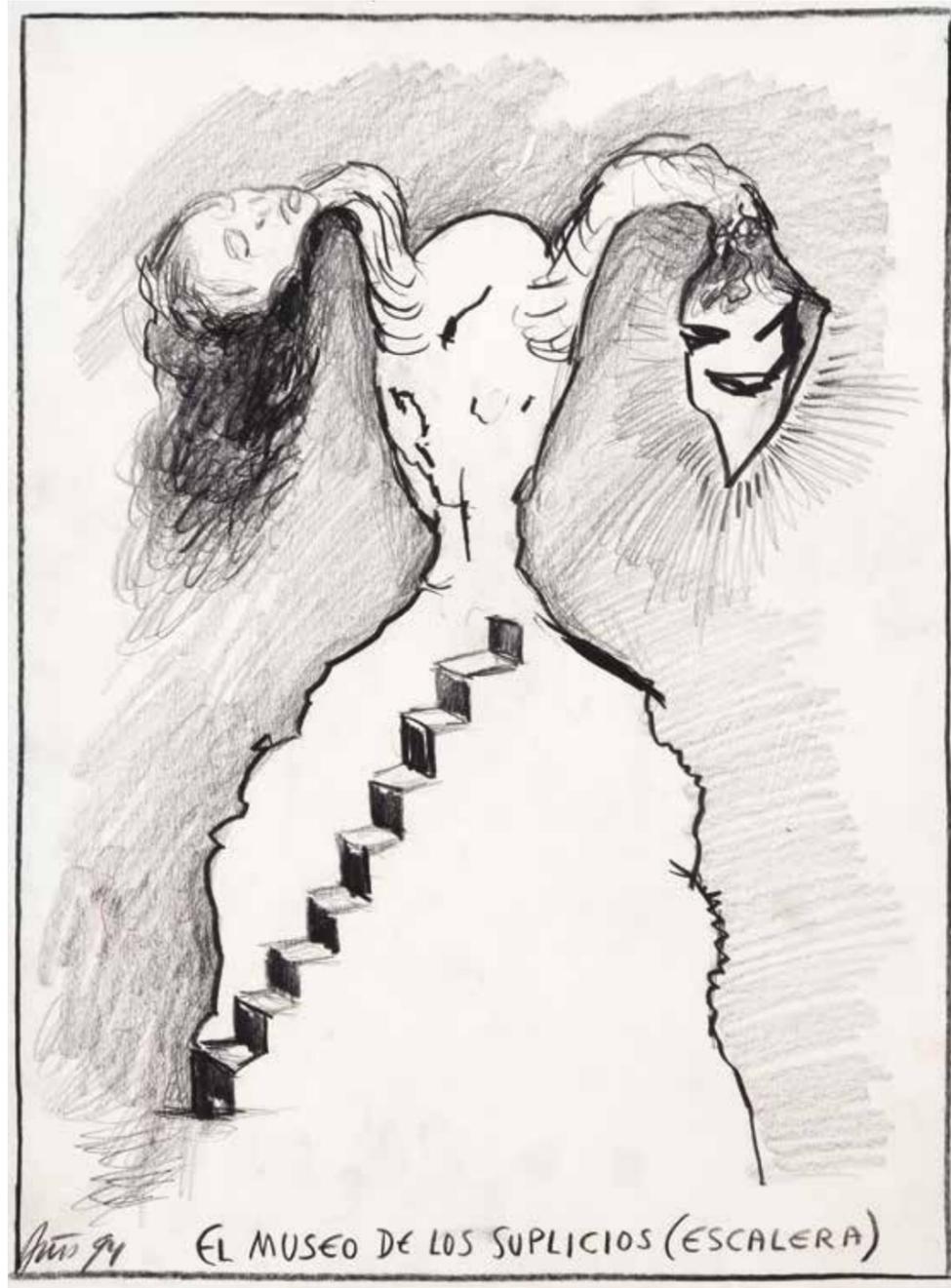






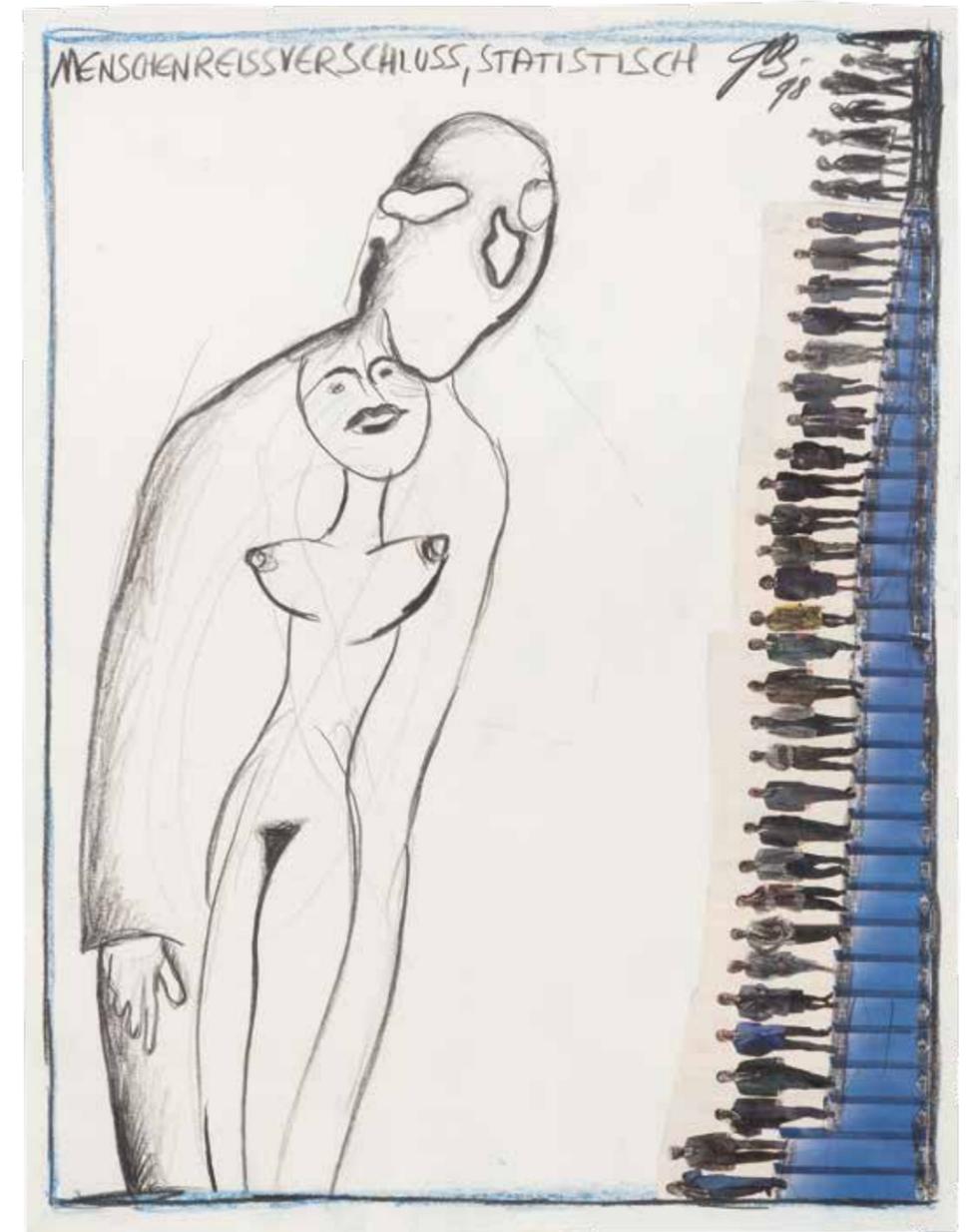
Kriegerdenkmal, 1995
Bleistift und Ölkreide auf Papier
40 x 30 cm

War Memorial, 1995
Pencil and oil pastel on paper
40 x 30 cm



El museo de los suplicios (escalera), 1994
Das Museum der Schmerzen (Stiege), 1994
Graphit und Ölkreide auf Papier
55,5 x 42 cm

El museo de los suplicios (escalera), 1994
The Museum of Pain (Stairs), 1994
Graphite and oil pastel on paper
55,5 x 42 cm



Menschenreißverschluss, statistisch, 1998
Bleistift, Farbstift und Collage auf Papier
39,5 x 29,7 cm

Human Zip, statistically, 1998
Pencil, colored pencil and collage on paper
39,2 x 29,7 cm



Die Lichtspielhölle, 1996
Bleistift und Ölkreide auf Papier
48,5 x 34 cm

The Light Show Hell, 1996
Pencil and oil pastel on paper
48,5 x 34 cm

Blindgeschaute Natur, 1997
Ölkreide und Gouache auf Papier
112 x 75 cm

Blindseen Nature, 1997
Oil pastel and gouache on paper
112 x 75 cm



BLINDGESCHAUTE NATUR
VON DER KUNST DES ERKENNTNISSES WISST NUR DER SCHWEIGENDE MUTTERMUND ZU BERICHTEN

BIOGRAFIE

1938 in Ardning in der Obersteiermark geboren. Früh wird sein zeichnerisches und literarisches Talent erkannt.

1958 geht er an die Akademie für angewandte Kunst in Wien, verlässt diese aber ohne Abschluss.

1960 entstehen erste informelle Arbeiten. Brus lernt Otto Muehl, Hermann Nitsch und seine spätere Frau Anna Steiner kennen.

1964 führt Brus seine ersten Aktionen „Ana“ und „Selbstbemalung“ durch. Der Körper wird in Folge zum alleinigen Ausdrucksmittel seiner Kunst.

1965 findet der „Wiener Spaziergang“ statt. Er geht als lebendes Bild durch die Wiener Innenstadt bis er von einem Polizisten gestoppt wird.

1968 kommt es im Hörsaal 1 der Wiener Universität zur Aktion „Kunst und Revolution“. Brus wird wegen „Herabwürdigung österreichischer Symbole“ und „Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit“ zur Höchststrafe von 6 Monaten Gefängnis verurteilt.

1969 flieht Brus mit seiner Frau Anna und der Tochter Diana nach West-Berlin.

1970 führt er im Aktionsraum 1 in München seine letzte und radikalste Aktion „Zerreißprobe“ durch. In den Zeichnungen dieser Zeit setzt er sich aggressiv mit den erlittenen Repressalien von Kirche, Staat und Justiz auseinander.

1972 findet Brus durch die Arbeit an der Edition „Balkon Europas“ einen neuen künstlerischen Weg. Durch die weder erklärende noch illustrierende Verschränkung von Bild und Text in der „Bild-Dichtungen“ entsteht ein neues Genre. Er wird zur documenta 5 eingeladen.

1976 wird die Haftstrafe nach einer Audienz von Anna Brus bei Bundespräsident Rudolf Kirchschläger in eine Geldstrafe umgewandelt. Er erhält eine erste große Soloausstellung in der Kunsthalle Bern.

1979 erhält er in der DAAD-Galerie in Berlin eine Ausstellung. Die Familie kehrt zurück in die Steiermark, wo sie heute noch lebt.

Von **1980 bis 1982** nimmt er an der Biennale in Venedig, der documenta 7 in Kassel und der Biennale von Sydney teil und erhält Einzelausstellungen u.a. in der Whitechapel Art Gallery in London, dem Hamburger Kunstverein und dem Kunstmuseum Luzern.

1984 richtet ihm das Van Abbemuseum in Eindhoven die erste Retrospektive aus.

1985 gestaltet Brus für das Theaterstück „Erinnerungen an die Menschheit“ von Gerhard Roth sämtliche Bühnenbilder und Kostüme am Schauspielhaus Graz.

1986 erhält Brus im Museum des 20. Jahrhunderts seine erste Retrospektive in Österreich, die danach im Lenbachhaus in München und in der Kunsthalle Düsseldorf gezeigt wird.

1993 zeigt das Centre Georges Pompidou unter dem Titel „Sichtgrenze“ eine Retrospektive des Künstlers in Paris.

1994 gestaltet Brus für die Semper Oper in Dresden die Kostüme für Leoš Janáček's Oper „Das schlaue Fuchslein“.

2003 veranstaltet die Albertina in Wien unter dem Titel „Werkumkreisung“ eine Retrospektive, die danach in der Neuen Galerie Graz, im Kunsthaus Zug, in der Galleria d'arte moderna in Bologna und im MACBA in Barcelona gezeigt wird.

2008 wird dem Künstler mit dem BRUSEUM ein eigenes Museum und Forschungszentrum in der Neuen Galerie in Graz eingerichtet.

2016 erhält Brus in Berlin, der Stadt, in der er zehn Jahre gelebt hat, eine Retrospektive im Martin Gropius Bau.

2018 richtet ihm das belvedere 21 in Wien zum 80. Geburtstag eine große Retrospektive aus.

BIOGRAPHY

Born in **1938** in Ardning in Upper Styria. His graphic and literary talent is discovered early on.

In **1958** he starts studying at the University of Applied Arts Vienna, but leaves without a diploma.

In **1960** he creates his first informal works. Brus meets Otto Muehl, Hermann Nitsch and his later wife Anna Steiner.

In **1964** Brus carries out his first actions entitled 'Ana' and 'Self-Painting'. The body subsequently becomes the sole means of expression in his art.

In **1965** the 'Wiener Spaziergang' takes place. He walks through Vienna's inner city as a living painting until he is stopped by police.

In **1968** he stages his action 'Art and Revolution' in auditorium 1 of Vienna University. Brus is charged with 'vilification of Austrian symbols' and 'violation of morality and modesty' and is sentenced to the maximum punishment of 6 months imprisonment.

In **1969** Brus flees with his wife Anna and their daughter Diana to West-Berlin.

In **1970** he carries out his last and most radical action 'Stress Test' at Aktionsraum 1 in Munich. In his drawings created during his time he aggressively addresses the repressive measures of church, state and the judiciary.

In **1972** Brus embarks on a new artistic path owing to his work for the edition 'Balcony of Europe'. The interconnection of image and text in his 'picture poetry', which is neither explanatory nor illustrating, gives rise to a new genre. He is invited to the documenta 5.

In **1976** the artist's prison sentence is commuted to a monetary fine following an audience of Anna Brus with the Austrian president Rudolf Kirchschläger. He gets his first big solo-exhibition in the Kunsthalle Bern.

In **1979** gets an exhibition in the DAAD-gallery. The family returns to Styria, where they still live today.

From **1980 to 1982** he participates at the biennial in Venice, the documenta 7 in Kassel and the biennial of Sydney and receives solo-exhibitions inter alia at the Whitechapel Art Gallery in London, the Hamburger Kunstverein and the Kunstmuseum Luzern.

In **1984** the Van Abbemuseum in Eindhoven organizes his first retrospective.

In **1985** Brus designs the stage setting and the costumes for Gerhard Roth's play 'memories of mankind' at the theater in Graz.

In **1986** Brus receives his first retrospective in Austria in the Museum des 20. Jahrhunderts. The exhibition travels to the Lenbachhaus in Munich and the Kunsthalle Düsseldorf.

In **1993** the Centre Georges Pompidou exhibits the artist's retrospective 'Sichtgrenze' in Paris.

In **1994** Brus designs the costumes for Leoš Janáček's opera 'The Cunning Little Vixen' at the Semperoper in Dresden.

In **2003** the retrospective 'Werkumkreisung' is hosted at the Albertina in Vienna, later continuing on to the Neue Galerie Graz, Kunsthaus Zug, Galleria d'arte moderna in Bologna and the MACBA in Barcelona.

In **2008** the Neue Galerie in Graz dedicates the museum and research center BRUSEUM to the artist.

In **2016** Brus receives a retrospective in the Martin Gropius Bau in Berlin, a city he had lived in for 10 years.

In **2018** the belvedere 21 in Vienna hosts a great retrospective in honour of his 80th birthday.

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung
Günter Brus.
Die Einsamkeit des Spätclassikers
W&K Palais Schönborn-Batthyány
25. September – 22. November 2019
www.w-k.art

Kurator:
Roman Grabner

Redaktion:
Roman Grabner

Grafische Gestaltung:
Rainer Pammer, Angelika Reicher
– cubaliebtdich.at

Bildbearbeitung:
Rainer Pammer – cubaliebtdich.at

Projektkoordination:
Melanie Tiller

Projektassistenz:
Irene Makovec

Lektorat:
Johanna Frank-Stabinger

Übersetzung:
Andrew Horsfield
Laura Freeburn

Druck:
Universitätsdruckerei Klampfer,
St. Ruprecht/Raab

Reproduktionen:
UMJ/N. Lackner
Toni Muhr
Rudi Rapf

ISBN: 978-3-200-06557-4

IMPRINT

This publication will be published
on the occasion of the exhibition
Günter Brus.
The loneliness of the late classical artist
W&K Palais Schönborn-Batthyány
25. September – 22. November 2019
www.w-k.art

Curator:
Roman Grabner

Editorial Office:
Roman Grabner

Graphic Design:
Rainer Pammer, Angelika Reicher
– cubaliebtdich.at

Image Editing:
Rainer Pammer – cubaliebtdich.at

Project coordination:
Melanie Tiller

Project associate:
Irene Makovec

Proofreading:
Johanna Frank-Stabinger

Translation:
Andrew Horsfield
Laura Freeburn

Print:
Universitätsdruckerei Klampfer,
St. Ruprecht/Raab

Reproductions:
UMJ/N. Lackner
Toni Muhr
Rudi Rapf

ISBN: 978-3-200-06557-4

W&K
E D I T I O N

W&K Edition
W&K – Wienerroither & Kohlbacher
Strauchgasse 2, 1010 Wien
e-mail: office@w-k.art
www.w-k.art

DANK / THANKS

Reza Akhavan
Anna Brus
Diana Brus
Günter Brus
Heike Curtze
Reinhard Diethardt
Johanna Frank-Stabinger
Roman Grabner
Andrew Horsfield
Udo Huber
Julius Hummel
Stefan Kohlhauser
Franz Lex
Toni Muhr
Rainer Pammer
Rudi Rapf
Angelika Reicher
Dagmar Scheiber
Gerhard Sommer

