

# Mehr Illusion, oder: Vorhang auf für Bühnenbilder und Kostüme. Günter Brus' individuelle Mythologie des Theaters

Annette Jael Lehmann

Als Günter Brus in seiner Aktion *Kunst und Revolution* (1968) mit Otto Muehl und Oswald Wiener in der Wiener Universität auf die ausgebreitete österreichische Nationalflagge uriniert und masturbiert und dabei die Bundeshymne singt, wird er zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Zwei Monate ist er wegen „Verletzung der öffentlichen Sittlichkeit“ und „Herabwürdigung der österreichischen Staatssymbole“ inhaftiert, bevor der Dreißigjährige mit seinem kleinen Kind und seiner Frau 1969 nach Westberlin flieht, von wo aus er nicht ausgeliefert werden kann. Brus bleibt bis 1980 in Berlin, und die Medien und Methoden seines Schaffens ändern sich bekanntlich in der Werkphase im Berliner Exil radikal. Zum letzten Mal und mit bislang beispielloser Radikalität führt er eine Einzelaktion durch. In der 43. Aktion, *Zerreißprobe* (1970 in München), bindet der Künstler seine Knöchel an eine Heizung, schneidet sich in die Oberschenkel, uriniert in die Wunden und schlitzt sich mit einer Rasierklinge den Hinterkopf auf. Im Jahr 2001 resümiert Brus: „Mit der ‚ZERREISSPROBE‘ beendete ich die Reihe meiner

# More Illusion, or: Raising the Curtain on Stage Sets and Costumes. Günter Brus' Individual Mythology of the Theatre

Annette Jael Lehmann

Günter Brus was sentenced to six months in prison for urinating and masturbating onto an Austrian national flag spread out on the floor of a University of Vienna lecture hall while singing the national anthem during his performance *Art and Revolution* (1968) with Otto Muehl and Oswald Wiener. He was incarcerated for two months for “violating public morality” and “degrading Austrian state symbols,” before the then thirty-year old was able to flee with his wife and small child in 1969. Their journey took them to West Berlin, from where Brus could not be extradited. He was to remain in the city until 1980. As is well known, the media and methods he employed in his work changed profoundly during this phase in exile. In 1970 he carried out a solo action for the last time that was far more radical than any of his previous performances. In this forty-third action, *Ordeal* (in Munich), the artist tied his ankles to a radiator, cut his thighs, urinated in the wounds, and slashed the back of his head with a razor blade. Brus offered the following summary in 2001: “I ended my series of actions (1964–1970)

Aktionen (1964–1970), abgesehen von zwei späteren Kurzauftritten, sozusagen ‚Gastspielen‘, in München und Neapel (Nitsch: OM-Theater). Die ‚Ästhetik der Selbstbemalung und der Selbstverstümmelung‘ faßt ich später unter dem Begriff ‚KÖRPERANALYSEN‘ zusammen.“<sup>1</sup>

In Berlin beginnt Günter Brus, sich auf ganz andere Art und Weise die Sprache vom Leib wegzuschreiben. Es entstehen verstörende Schwarz-Weiß-Zeichnungen sexuell tabuierter Szenen mit sadomasochistischen Anklängen und Motiven der Selbst- und Fremdverletzung. Das Papier wird zum Schauplatz und zur Inszenierungsfläche rauschhafter zeichnerischer wie handschriftlicher Exzesse, die als Prozess eine wohl kaum nachvollziehbare Intensität besessen haben mögen. Die in diesem Zusammenhang entstandene Buchpublikation mit dem Titel *Irrwisch* ist das Avantgardeskulturbuch der „Österreichischen Exilregierung“ in Berlin. Noch bedeutender ist, dass Harald Szeemann 1972 auf der documenta 5 eine Sammlung loser Blätter von Günter Brus aus diesem Kontext ohne fixierte Reihenfolge präsentiert. Die bei der legendären documenta gezeigten Arbeiten sind zwar postaktionistische Zeugnisse intensiver Zeichentätigkeit, zeigen aber mit ihren sadomasochistischen Motiven und ihrer expressiv-emotionalen Bildsprache eine tiefgründige Verbundenheit mit der aktionistischen Zeit. Sie repräsentieren daher zugleich exemplarisch Szeemanns Verständnis von der künstlerischen Position einer individuellen Mythologie, in der subjektive und persönliche Erfahrungsdimensionen in der künstlerischen Referenz auf mythologische Dimensionen zusammenwirken. Obsession ist dabei laut Szeemann die grundsätzliche Bedingung für die Schaffung einer solchen individuellen Mythologie.<sup>2</sup>

Diese obsessive Arbeitsweise ist ein wichtiger Ariadnefaden, der die unterschiedlichen Schaffensphasen und Tätigkeitsfelder von der Aktionskunst über die „Bild-Dichtungen“ bis zu den Bühnenarbeiten von Günter Brus verbindet. Die Obsession als Voraussetzung für die Entstehung einer „individuellen Mythologie“ steht, um den Ansatz von Szeemann weiterzudenken, in der ästhetisch-philosophischen Tradition

with ‘ORDEAL,’ barring two subsequent short performances later on, ‘guest appearances’ if you like, in Munich and Naples (Nitsch: OM-Theater). I later grouped the ‘aesthetics of self-painting and self-mutilation’ under the term ‘BODY ANALYSES.’”<sup>1</sup>

In Berlin, Günter Brus began getting words off his chest in an entirely different way. He created unsettling black-and-white drawings of sexually connoted, taboo scenes with sadomasochistic echoes and themes of self-mutilation and injury inflicted on others. Paper became the setting and stage for ecstatic drawn and handwritten excesses, which must have possessed an intensity that is difficult to imagine in retrospect. The book created in connection with this body of work entitled *Irrwisch* was the avant-garde cult book of the “Austrian government in exile” in Berlin. Yet even more significant is the fact that in 1972 Harald Szeemann presented at documenta 5 a collection of loose works on paper by Günter Brus from this context and with no fixed order. The works shown at the legendary documenta may be post-Action Art testimonials of an intensive drawing practice, but in their sadomasochistic imagery and expressive-emotional visual language they also exhibit a profound connectedness to the time of the performances. Thus they simultaneously represent in exemplary manner Szeemann’s understandings of subjective and personal experience interact in artistic reference to mythological dimensions. According to Szeemann, obsession was the fundamental prerequisite for creating such an individual mythology.<sup>2</sup>

This obsessive mode of working is an important red thread linking Günter Brus’ different creative periods and fields of activity from Action Art to image poems to stage works. If we are to expand on Szeemann’s approach, seeing obsession as a precondition to the emergence of an “individual mythology” stands in the aesthetic-philosophical tradition of a notion of desire not as the overcoming of a lack, but as an escalating and mutable obsession. Thinkers from Spinoza to Nietzsche and even to Gilles Deleuze and Félix Guattari correspondingly thought of desire of

1  
Zit. nach <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/sammlung/sammlungsbereiche/bruseum/guenter-brus-zerreissprobe> (zuletzt besucht am 29.11.2017)

2  
Harald Szeemann, „Vision eines Museums der Obsessionen“, in: Horst Kurnitzky (Hg.), *Notizbuch 3. Kunst, Gesellschaft, Museum*, Berlin 1980, S. 80f.

1  
Cited from <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/sammlung/sammlungsbereiche/bruseum/guenter-brus-zerreissprobe> (last accessed November 29, 2017).

2  
Harald Szeemann, “Vision eines Museums der Obsessionen,” in: Horst Kurnitzky (ed.), *Notizbuch 3. Kunst, Gesellschaft, Museum*, (Berlin, 1980), pp. 80–81.

einer Idee von Begehren, die dieses nicht als Überwindung eines Mangels, sondern als sich steigernde und wandlungsfähige Obsession versteht. Von Spinoza über Nietzsche bis hin zu Gilles Deleuze und Félix Guattari wird ein solches Begehren entsprechend als energetische, spielerische, experimentelle und erfinderische Positivität und Produktivität gedacht. Baruch de Spinoza verstand bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Begehren als die Kraft einer positiven Produktion und nicht eines negativen Mangels. Er identifiziert Begehren nicht mit einem Objekt, dessen Erreichung Erfüllung verspricht, sondern konzeptualisiert es als eine hervorbringende, generative Energie, die es vermag, Dinge zu erschaffen, Verbindungen einzugehen und Handlungen ebenso wie Interaktionen zu provozieren. Bei Spinoza wird also die Realität überhaupt erst durch die schöpferische Kraft des Begehrens konstituiert. Diese Auffassung von Begehren als reine Produktivität und Positivität wird im 20. Jahrhundert insbesondere von Deleuze und Guattari aufgegriffen und weiterentwickelt. Im *Anti-Ödipus* ebenso wie in *Mille Plateaux / Tausend Plateaus* oder in ihren Publikationen zum Rhizom verbinden sie eine Kritik an der abendländischen Metaphysik und zugleich am psychoanalytischen Subjekt- und Begehrensbegriff mit einer von Spinoza, Nietzsche und Bergson inspirierten vitalistischen Propagierung universeller Wunschmaschinen. Nach Deleuze/Guattari zeichnet sich Begehren dadurch aus, dass es gewohnte Grenzziehungen zwischen dem Psychischen und dem Sozialen außer Kraft setzt. Ein solches Begehren ist nichts anderes als die Macht einer Differenz, die bewirkt, dass nichts dauerhaft beendet und abgeschlossen wird, sondern beständig etwas in schöpferischer Bewegung ist. In diesem Sinn lässt sich bei Brus eine individuelle Mythologie erkennen, die sich zeichnerisch-szenisch als romantische Symbolisierung einer anderen phantasmatischen Realität, eines bisweilen latent märchenhaften Sinns entfaltet und die der Künstler in das Dispositiv einer klassischen Theaterbühne nach dem Guckkastenprinzip des 19. Jahrhunderts überträgt.

this kind as energetic, playful, experimental, and inventive positivity and productivity. As early as the second half of the seventeenth century, Baruch de Spinoza understood desire to be the force of a positive production and not a negative lack. He did not identify desire with an object, the attainment of which promised fulfillment, but instead conceptualized it as a productive, generative energy able to create things, form connections, and provoke both actions and interactions. According to Spinoza, reality was then only constituted in the first place through the creative force of desire. In the twentieth century, Deleuze and Guattari in particular adopted and further developed this understanding of desire as pure productivity and positivity. In *Anti-Oedipus* and *Mille Plateaux / A Thousand Plateaus*, as well as their publications on the rhizome, they link criticism of Western metaphysics and also of the psychoanalytical notion of the subject and desire to a vitalistic propagation of universal wish machines inspired by Spinoza, Nietzsche, and Bergson. What Deleuze/Guattari saw as the distinctive characteristic of desire was the way it suspended the usual demarcations between the psychological and the social. Desire of this kind is nothing other than the force of a difference that ensures nothing is ever permanently finished or concluded, but there is always an element that is creatively active. In this sense we are able to recognize an individual mythology in Brus’ oeuvre. It is expressed in his drawings and staged productions as a romantic symbolization of a different, phantasmal reality, an at times latently fairytale-like meaning, and transposed onto the set-up of a classical theatre stage according to the nineteenth-century principle of the peep box.

During his years in exile in Berlin, Günter Brus thus developed a body-related performative mode of recording and expression that put to the test a symbiotic linking of writing, drawing and life, and generated a symbolically charged flood of hundreds of image poems, image-text cycles, and his first works for the stage. His references to Romanticism and late Romanticism in the image texts on *The Boy’s Magic Horn* and *Friedrich Hölderlin – The Tragic Process in History and Poetry* (1975)

In den Jahren des Berliner Exils entwickelt Günter Brus also eine körperbezogene performative Aufzeichnungs- und Ausdrucksweise, die eine symbiotische Verbindung von Schreiben, Zeichnen und Leben erprobt und dabei einen symbolisch aufgeladenen Strom von Hunderten „Bild-Dichtungen“, Bild-Text-Zyklen sowie erste Arbeiten für die Bühne hervorbringt. Seine Referenzen auf die Romantik bzw. die Spätromantik sind dabei in den Bild-Texten zu *Des Knaben Wunderhorn* und *Friedrich Hölderlin – Der tragische Prozess in Geschichte und Deutung* (1975) nur auf den ersten Blick überraschend. Denn auch seine malerischen Vorbilder sind Romantiker wie Carl Fredrik Hill oder Johann Heinrich Füssli und vor allem der Symbolist Alfred Kubin. Zu einer Oper von Franz Schreker, *Die Gezeichneten* (S. 92/93), entwirft Brus Ende der 1970er-Jahre eine 64 Blätter umfassende „Bild-Dichtung“ (wobei er den gesamten Text der Oper per Hand abschreibt) auf braunem Packpapier, die ebenso symbolisch wie farbintensiv aufgeladen ist.

Parallel zu den ersten „Bild-Dichtungen“ im Berliner Exil entsteht 1976 auch das erste abgeschlossene Stück von Günter Brus, *Der Frackzwang* (S. 66/67), das in vier Akte entsprechend den vier Jahreszeiten gegliedert ist. Charakteristisch beim Entwurf dieses Bühnenstücks ist wie bei späteren Arbeiten, dass sich Brus vor allem auf die Bühnengestaltung und die Kostüme konzentriert. Das Thema des Stücks, dem zufolge sich alle Beteiligten in einen Frack zwängen müssen, ist eher eine Nebensache. Die entstehenden Zeichnungen sind vielmehr wichtige Ideenskizzen, die den Bühnenraum und die Figuren mit ihren Kostümen als neuen Imaginationsraum für das Brus'sche Schaffen eröffnen. Eine Bleistift-Plakatzeichnung imaginiert die Aufführung sogleich im Staatl. Dokumental-Theater zu Kassel. Die Tuschzeichnungen im Anhang des Buches zeigen Landschaften in Pastelltönen, die weniger der Bühnenpraxis dienen als ein Bühnenbild als Landschaftsbild entwerfen und damit in die zeitlich eher ferne Nähe der symbolistischen Bühnenbildtradition rücken. Die Anlage der Figuren wie der Handlung steht unmittelbar in der Tradition des antiken Theaters, ruft sie doch den Chor

are only surprising at first glance. Indeed, Brus' painter role models were also Romantics such as Carl Fredrik Hill or Johann Heinrich Füssli, and most notably the Symbolist Alfred Kubin. In the late 1970s Brus drafted a 64-page image poem based on an opera by Franz Schreker, *The Branded* (pp. 92/93), transcribing the entire text of the opera by hand on brown packing paper: the resulting work is symbolically charged and marked by intensity of color in equal measure.

In parallel to his first image poems created during his exile in Berlin, Günter Brus also produced his first complete play in 1976, entitled *Tailcoats Only* (pp. 66/67). It is subdivided into four acts corresponding with the four seasons. A strong focus on stage design and costumes characterized his approach to creating this play, as well as later works. The theme of the play, according to which everyone involved is obliged to wear a tailcoat, is of secondary importance. Rather, the drawings he produced in this context are important conceptual sketches that open up the stage space and the figures with their costumes as a new imaginative space in Brus' oeuvre. A pencil drawing for a poster envisioned the play to be staged at Staatstheater Kassel, or “Staatl. Dokumental-Theater zu Kassel,” in Brus' words. The ink drawings in the book's appendix show landscapes in pastel colors, which serve less as stage instructions and rather design a stage set as a landscape image, thus moving towards the temporally rather distant Symbolist set-design tradition. The conception of the figures and plot stands directly in the tradition of classical theatre—allegorically invoking the choir by means of changing figures such as a mole, raven or bat. This piece was not performed, but was instead published as a bibliophile edition of two hundred numbered and hand-signed copies containing Brus' drawings in the appendix as templates for those figures that seem like relatives of Johann Nestroy or Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Yet the play *Tailcoats Only* stands only superficially in stark contrast to the cult book *Irrwisch*, which was likewise self-published by the artist in a small edition of five hundred copies.

allegorisch durch wechselnde Figuren wie einen Maulwurf, einen Raben oder eine Fledermaus auf. Diese Arbeit gelangt nicht zur Aufführung, sondern firmiert als bibliophile Ausgabe von zweihundert nummerierten und eigenhändig signierten Exemplaren und enthält im Anhang Brus' Zeichnungen als Vorlagen für jene Figuren, die wie Anverwandte von Johann Nestroy oder Fritz von Herzmanovsky-Orlando erscheinen. Doch das Stück *Frackzwang* steht nur vordergründig in hartem Kontrast zum *Irrwisch*-Kultbuch, das ebenfalls nur in einer kleinen Auflage von fünfhundert Exemplaren in einem künstlerischen Selbstverlag erschienen ist.

Die Zusammenarbeit mit anderen Künstlerinnen und Künstlern ist wichtige Voraussetzung für Brus' Arbeiten für das Theater. Sie hat mit seinem intensiven Wirken in der Künstlergemeinschaft der mitexilierten Künstlerinnen und Künstler, Dichterinnen und Dichter aus Österreich in Westberlin jener Jahre zu tun. Brus ist aktives Mitglied der selbsternannten „Österreichischen Exilregierung“ und Mitherausgeber von deren Avantgardezeitung *Die Schastrommel*, er organisiert Dichterworkshops mit seinem Freund Gerhard Rühm, ist an den legendären Berliner Konzerten beteiligt und häufiger Gast im Stammlokal der Österreicherinnen und Österreicher, dem „Exil“. Dort entstehen vom Stammtisch aus und an den Tapeten und der Decke Gemeinschaftsarbeiten von verschiedenen Kunstschaaffenden, Zeichnungen, Manuskripte, Skizzen und Szenen, u. a. auch die spontane Idee, einen Trickfilm zu produzieren, für welchen Brus Oswald Wiener Zeichnungen und Skizzen schickt. Nach der Publikation etwa der wichtigen „Bild-Dichtung“ *Friedrich Hölderlin* (1975) und eben des ersten eigenen Bühnenstücks *Der Frackzwang* (1976) entwickelt Brus ab den 1980er-Jahren zahlreiche Bühnenbild- und Kostümentwürfe für Theaterstücke, mit deren Autorinnen und Autoren er befreundet ist oder die er im Berliner Exil kennengelernt hat. Die in den Berliner Jahren begonnene Entfaltung einer individuellen Mythologie mit romantischen Versatzstücken und einer märchenhaften Bildsprache bleibt in den folgenden Jahrzehnten für Brus' Bühnen- und Theaterarbeiten in besonderer Weise charakteristisch.

Collaboration with other artists remained an important precondition for Brus' works for the theatre. This had to do with his intensive engagement in the artistic community of the other Austrian artists and poets in exile in West Berlin in those years. Brus was an active member of the self-proclaimed “Austrian government in exile” and co-editor of its avant-garde newspaper *Die Schastrommel*. He organized poetry workshops with his friend Gerhard Rühm, was involved in mounting the legendary Berlin concerts, and frequented the favorite pub of the Austrians based in the city, the Exil. Here, various artists produced joint drawings, manuscripts, sketches and scenes at the regulars' table, as well as on the wallpaper and ceiling, and among other things the spontaneous idea to produce a cartoon originated here, with Brus sending Oswald Wiener drawings and sketches for it. Following the publication of the important image poetry volume *Friedrich Hölderlin* (1975) and his first own stage play *Tailcoats Only* (1976), from the 1980s onwards Brus devised numerous designs for stage sets and costumes for plays written by writer friends of his or acquaintances he had met in exile in Berlin. The evolution of an individual mythology with romantic references and a fairytale-esque visual language that began during his time in Berlin was to remain characteristic of Brus' works for the stage and theatre in the following decades.

A loose sequence of 28 scenes with a non-hierarchical structure and network-like imaginative spaces characterize the play *Memories of Humanity* (pp. 78–81) by author Gerhard Roth, which premiered in September 1985 in the context of steirischer herbst at Schauspielhaus Graz. Günter Brus created the stage set and 66 costume designs, fabulous outfits for short individual scenes with gigantic butterflies, blind frogs, tableware such as coffee cups come to life, and quarrelling foods. Fantastical imaginary characters with names like the Stag Beetle, the Yellow Snake, or the Lemon, and surreal action filled Brus' stage designs: a large red frog chomping his way through the wall with shark teeth before being battered to death by a newspaper reader; a psychiatry patient pon-

28 lose aneinandergereihte Szenen mit einer nichthierarchischen Struktur und netzwerkartigen Imaginationsflächen kennzeichnen das Stück *Erinnerungen an die Menschheit* (S. 78–81) des Autors Gerhard Roth, das im September 1985 im Rahmen des steirischen herbsts im Schauspielhaus Graz seine Uraufführung feiert. Günter Brus schafft das Bühnenbild und 66 Entwürfe für Kostüme, eine märchenhafte Ausstattung für kurze Einzelszenen mit gigantischen Schmetterlingen, blinden Fröschen, lebendigen Tischutensilien wie Kaffeetassen und Speisen, die miteinander streiten. Es sind fantastisch-imaginäre Figuren mit Namen wie der Hirschkäfer, die gelbe Schlange oder die Zitrone und surreal anmutenden Handlungen, die die Bühnenwelt von Brus bespielen: Ein großer roter Frosch schlägt seinen Kopf mit Haifischzähnen durch eine Wand und wird von einem Zeitungsläser erschlagen; ein Patient aus einer psychiatrischen Einrichtung sinniert über die Trugschlüsse der Menschheit, bevor er sich aus seiner Zwangsjacke befreit, Schwingen ausbreitet und fortfliegt. Ein märchenhafter Mikrokosmos entfaltet sich, in dem Tier- und Menschenfiguren in eine symbiotische Metamorphose mit verschiedenen Objekten und raumzeitlichen Konstellationen treten. So entstehen auf der Mikroebene Szenerien einer individuellen Mythologie, die gleichsam als Transkription des individuellen wie des kollektiven Unbewussten erscheinen und Protagonistinnen und Protagonisten in Szene setzen, die einer eigenen Logik folgen. Mit anderen Worten: Im Mikrokosmos der Bühne entwickelt sich ein der Realitätslogik fernes Eigenleben, in dem etwa eine Pfeffermühle auf staksigen Beinen einen schlafenden König mit ihrem scharfen Inhalt zu wecken vermag ...

Zwei Jahre später, im Sommer 1987, errichtet André Heller auf der Hamburger Moorweide einen Erlebnispark der Künste namens *Luna Luna*, der sich in Pavillons einer Vielzahl von Künstlerinnen und Künstlern aus unterschiedlichen Gattungen widmet. So sind dort u. a. Joseph Beuys, Sonia Delaunay, Keith Haring, Hermann Nitsch, Friedensreich Hundertwasser, Roy Lichtenstein, Daniel Spoerri, Jean Tinguely und auch Günter Brus vertreten. Karusselle, Geister-

dering the fallacies of humanity before freeing himself from his strait-jacket, opening his wings and flying away. A magical microcosm developed in which the animal and human figures entered into a symbiotic metamorphosis with various objects and space-time constellations. At the micro-level this gave rise to scenes of an individual mythology that appeared to be the transcription, as it were, of both the individual and collective unconscious and featured protagonists who followed their own logic. In other words, in the microcosm of the stage, an independent existence began to form that was removed from the logic of everyday reality, where for example a peppermill with spindly legs was able to wake up a sleeping king with its spicy contents...

Two years later, in the summer of 1978, André Heller installed a theme park of the arts in Hamburg's Moorweide Park. Named *Luna Luna*, its pavilions were devoted to numerous artists working in a variety of different media. Artists represented included Joseph Beuys, Sonia Delaunay, Keith Haring, Hermann Nitsch, Friedensreich Hundertwasser, Roy Lichtenstein, Daniel Spoerri, Jean Tinguely and Günter Brus, among others. Alongside the pavilions, carousels and haunted houses provided the spatial set-ups for the artistic installations. The intention behind the event was to provide a broad public with sophisticated entertainment outside of the traditional arts scene. Brus designed a hexagonal pavilion for the park which he named *De Lyrium* a peep box, gazing into which visitors would see a fantastical world where color and lead pencils had come to life, set to music by Hermann Nitsch. While making drawings for Arthur Schnitzler's project *The Lonely Path*, which was never realized, Brus formulated an important statement on the relationship between actors, stage sets and costumes: "A LOT of illusion must happen on stage! A great deal of MUSIC should accompany the goings-on on stage. The actor has to be caught in a net of on-stage color—[...] MORE, MORE ILLUSION!"<sup>3</sup>

*The Cunning Little Vixen*, an opera by Czech composer Leoš Janáček, envisions a fairytale world that is seemingly ideal for realizing

3  
Günter Brus, *Ausflüge auf die Bühne. Arbeiten fürs Theater von Günter Brus* (exh. cat., Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum), (Salzburg, 2013), p. 42.

3  
Günter Brus, *Ausflüge auf die Bühne. Arbeiten fürs Theater von Günter Brus* (Ausst.-Kat., Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum), Salzburg 2013, S. 42.

bahnen und eben Pavillons stellen die räumlichen Dispositive für die künstlerischen Installationen. Die Absicht ist eine gehobene Unterhaltung für ein breit gefächertes Publikum außerhalb des traditionellen Kunstbetriebs. Brus entwirft für den Park einen sechseckigen Pavillon namens *De Lyrium* (S. 70–76), einen Guckkasten, in dem die fantastische Welt der Bunt- und Bleistifte zu bestaunen ist, die ein Eigenleben zur Musik von Hermann Nitsch führen dürfen. Im Rahmen seiner zeichnerischen Tätigkeit zum nicht realisierten Projekt *Der einsame Weg* von Arthur Schnitzler formuliert Brus eine wichtige Aussage zum Verhältnis von Schauspielerinnen und Schauspielern, Bühnenbild und Kostümen: „SEHR viel Illusion muß auf die Bühne! Viel MUSIK muß das Geschehen auf der Bühne begleiten. Der Schauspieler muss im Netz der Bühnenfarbigkeit gefangen sein – [...] MEHR, MEHR ILLUSION!“<sup>3</sup>

*Das schlaue Füchlein* (S. 82–83), eine Oper des tschechischen Komponisten Leoš Janáček, imaginiert eine Fabelwelt, die ideal ist für die Umsetzung von Günter Brus' Theatervorstellungen. Dabei geht es um die zeichnerische Nacherzählung der Fabel und allegorische Analogien zum Leben der Menschen, in welchen die tierischen Figuren (wie Fuchs, Hühner oder Dachs) ihr Schicksal in einer Waldlandschaft verkörpern. Diese Verkörperung hat Günter Brus 1994 im Rahmen der Neuinszenierung der Oper in Dresden als elaborierte Zeichnungen für die Kostüme dargestellt, die auch für die Aufführung realisiert worden sind. Die märchenhaften Parallelen zwischen Menschen und Tierwelt werden von Brus vor allem in seiner Kostümgestaltung herausgearbeitet: Die Füchsin hat flammend rotes Haar, einen eng anliegenden Anzug und eine rote Augenmaske; der Förster trägt eine Nuss auf dem Haupt; Käfer (auf einem Fahrgestell gezeichnet), Fliege und Pilz bevölkern eine Waldbühne; ein Dackel muss in Knickerbockerhose erscheinen, und der Fuchs darf als Dandy mit Augenmaske in feinem Tuch auftreten. Diese Kostüme entwerfen bereits grundlegend die Charaktereigenschaften der Figuren, legen ihren Habitus und ihre Körpereigenschaften nahe. Das aufgeplusterte Kostüm der Hühner lässt ihnen keine Flucht- und Über-

Günter Brus' theatrical ideas. In this case, these involved the graphic reenactment of the fable and allegorical analogies to the life of humans, in which the animal figures (such as foxes, chickens or badgers) embodied their fate in a forest landscape. This embodiment was what Günter Brus depicted in 1994 in his elaborate drawings for the costumes to be made for a new production of the opera in Dresden. Brus carved out the fairytale-like parallels between human and animal world first and foremost in his designs for the costumes: the vixen had fiery-red hair and wore a skintight suit and a red eye mask; the forest ranger wore a nut on his head; a beetle (drawn on a chassis), fly and mushroom populated the woodland stage; a dachshund had to appear in knickerbockers; and the fox appeared as a dandy in eye mask and fine clothes. These costumes already established some fundamental characteristics of the figures; they suggested their bearing and physical attributes. The chickens' puffed-up costumes left them no chance to flee or to survive. Each costume prefigured a role and an affective perspective on each respective figure. The fable had already begun to develop in the act of drawing, and gained its own weight and a relevance within the play. Which is why there was rightly applause for the costume of the Stag Beetle as it appeared on stage—something that is otherwise somewhat rare.

Fritz von Herzmanovsky-Orlando's first drama, *The Princess of Cythera*, is a Venetian comedy with masked figures in the tradition of the *commedia dell'arte*. It is set in the era of the Republic of Venice, as a Turkish ship plans to attack the enclave. In 1995, Günter Brus designed costumes for the play, which was staged in the context of the Vienna Festival, emphasizing above all else the ironic-comical traits of the figures. Brus created twelve design drawings, which due to their elaborate attention to detail and coloring once more had a strong influence on the actors' scope for action, and also on the character of the performance altogether. The figure of Zerbinetta was dressed as a man wearing a mask with an enraged expression and the Princess' robe and headdress were as impressive as the colorful garments of the Turkish figures, with

lebenschance. Jedes Kostüm präfiguriert eine Rolle und eine affektive Perspektive auf die jeweilige Figur. Die Fabel entfaltet sich bereits im Akt der Zeichnung und entwickelt ein eigenes Gewicht und eine Wertung innerhalb des Stücks. Beim Auftritt des Hirschkäfers gibt es daher zu Recht (einen ansonsten seltenen) Kostümapplaus.

Fritz von Herzmanovsky-Orlandos erstes Drama, *Die Fürstin von Cythera*, ist eine venezianische Komödie mit maskierten Figuren in der Tradition der Commedia dell'arte. Es spielt in der Zeit der Republik Venedig, ein türkisches Schiff plant einen kriegerischen Angriff auf die Enklave. 1995 entwirft Günter Brus Kostüme für das Stück, wobei er vor allem die ironisch-komischen Züge der Figurengestaltung hervortreten lässt. Für das im Rahmen der Wiener Festwochen aufgeführte Werk entwickelt Brus zwölf zeichnerische Entwürfe, die aufgrund ihrer elaborierten Detailgenauigkeit und Farbigkeit abermals starken Einfluss auf die Handlungsspielräume der Schauspielerinnen und Schauspieler sowie auf den Charakter der Aufführung insgesamt nehmen. Die Figur der Zerbinetta wird als Mann mit wutverzerrter Maske verkleidet, die Robe und der Kopfschmuck der Fürstin sind ebenso eindrucksvoll wie die bunten Gewänder der türkischen Figuren, deren heiter-burleske Farbgebung das Stück in die Nähe einer satirischen Komödie rückt. Groteske und humoristische Stilelemente erweisen sich daher als ebenso relevant wie die romantisch-märchenhaften Komponenten in der Bühnenarbeit von Brus, die stets auf das Kostüm- und Bühnenbild fokussiert und grundsätzlich zeichnerisch gestaltet ist. Günter Brus' Bühnenarbeit besteht daher im Wesentlichen aus ausdrucksstarken Kostümentwürfen und Bühnenbildnerischen Zeichnungen, die in engem Zusammenhang mit den individuellen Mythologien seiner „Bild-Dichtungen“ stehen. Die Illusionsmechanismen des Theaters – und damit gerade auch die zentralen Dispositive und Konventionen des klassischen bürgerlichen Theaters – werden dabei auf poetisch-humorvolle Weise wiederbelebt. Die Theaterarbeit ist bei Brus ein poetisches Erfahrungsmedium, eine erweiterte Form der Dichtung und der Zeichnung, die spielerisch-lust-

their cheerful-burlesque colors shifting the play closer to the realm of satirical comedy. Grotesque and humoristic stylistic elements thus proved to be as relevant as the romantic fairytale-like components in Brus' stage work, which has always focused on costume and stage design and has consistently taken the form of drawings. As such, Günter Brus' work for the theatre essentially consists of highly expressive costume designs and drawings for stage sets, which are closely connected to the individual mythologies of his image poems. In this manner, theatre's mechanisms of illusion—and thus precisely also the central set-ups and conventions of traditional bourgeois theatre—are revived in a way that is poetic and humorous.

With Brus, stage work is a poetic medium of experience, an extended form of poetry and drawing that exhibits playful and sensual characteristics, not destructive ones related to Action Art. It was thus undoubtedly a liberation from the radical forms his *Body Analyses* took in the 1960s. Günter Brus' work for the theatre is nonetheless also marked by an understanding of the stage as essentially a space of action corresponding with the white surface of a painting support. As in his first action, *Ana* (1964), the three-dimensional space functions as an extension of the canvas, in which the artist's body itself acts within the image and as the image. This spatial concept remains fundamentally in place for Günter Brus and finds expression above all in the medium of drawing with traditional formats in the stage space of the theatre.

*Burlesque Malpractice* (2007) was the artist's first stage play to be performed. Many of his ideas and sketches of the previous years remained drafts or were only partially realized. This holds true for the costume and set design for Arnold Schönberg's *Expectation* as well as for the play *Over at Last*, for which Brus designed the entire scenography, which was however only realized in part. The play premiered at Kunsthaus Weiz. Remarkably, it focuses on a critique of art theory. The tenor is that instead of making art more accessible it merely generates boredom. Yet the figure of the art critic still benefits from personally meeting

4  
Zit. nach <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/sammlung/sammlungsbereiche/bruseum/guenter-brus-zerreissprobe> (zuletzt besucht am 28.11.2017).

volle und keine destruktiv-aktionistischen Züge aufweist. Sie ist daher zweifelsohne eine Befreiung von den radikalen Formen der Körperanalysen der 1960er-Jahre. Günter Brus' Arbeit für das Theater ist gleichwohl auch von einem Verständnis der Bühne gekennzeichnet, das diese im Grunde als Aktionsraum betrachtet, der dem weißen Malgrund einer Bildfläche entspricht. Wie in seiner ersten Aktion, *Ana* (1964), fungiert der dreidimensionale Raum als Erweiterung der Leinwand, in der der Körper des Künstlers selbst im und als Bild agiert. Dieses Raumkonzept bleibt für Günter Brus grundsätzlich bestehen und entfaltet sich vor allem im Medium der Zeichnung mit traditionellen Formaten im Bühnenraum des Theaters.

*Burleske Kunstfehler* (2007) ist das erste vom Künstler verfasste Theaterstück, das überhaupt aufgeführt worden ist. Viele seiner Ideen und Skizzen sind bereits in den Jahren zuvor Entwürfe geblieben oder nur teilweise realisiert worden. Dies gilt für die Kostüm- und Bühnenbildgestaltung für Arnold Schönbergs *Erwartung* ebenso wie für das Stück *Endlich Schluss*, für das Brus die gesamte Ausstattung entwirft, welche aber nur teilweise umgesetzt wird. Die Uraufführung des Stücks findet im Kunsthaus Weiz statt. Bemerkenswerterweise konzentriert sich das Stück auf eine Kritik an der Kunsttheorie. Anstatt Zugänge zur Kunst zu eröffnen, erzeugt sie nur Langeweile. Dennoch kommt die Figur des Kunstkritikers in den Genuss, zahlreichen prominenten Künstlerinnen und Künstlern selbst zu begegnen, die Brus in allegorische Kostüme gekleidet auftreten lässt. Hermann Nitsch, Piet Mondrian, Jackson Pollock, Friedensreich Hundertwasser oder Pablo Picasso tragen Kostüme mit typischen Stilmerkmalen ihrer Kunst. Auch Günter Brus selbst ist als Figur dabei. Er wird mit weißem Anzug mit schwarzem Strich gezeigt, jenem Kostüm, das er bei seiner ersten Aktion im öffentlichen Raum, *Wiener Spaziergang* (1965), getragen hat. Auf der Bühne jedoch sieht der Künstler aus wie eine Märchenfigur. Und dies mit Absicht, denn wie Brus selbst zu seiner Entwicklung erklärt hat: „Ich denke, nicht mehr lange werden Märchen Wunschvorstellungen verhindern. Wenn es dann so weit ist, werden alle Künste zu Märchen geworden sein.“<sup>44</sup>

4  
Cited from <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/sammlung/sammlungsbereiche/bruseum/guenter-brus-zerreissprobe> (last accessed November 28, 2017).

numerous prominent artists, who appear in the play dressed in allegorical costumes. Hermann Nitsch, Piet Mondrian, Jackson Pollock, Friedensreich Hundertwasser and Pablo Picasso all wear costumes with typical stylistic features of their art. Even Günter Brus himself makes an appearance as a character. He is presented in a white suit with a black streak, the costume he wore for his first action in the public sphere, *Vienna Walk* (1965). On stage however, the artist appears like a fairytale character. And this is intentional, as Brus himself explains with a view to his own development: “I think it won't be long before fairytales stop preventing wishful thinking. When this happens, all of the arts will have become fairytales.”<sup>44</sup>