

Porträts ohne Gesichter, beseelte Objekte und das Archiv der Dinge – Auf der Suche nach dem Serialsammler

Von Anette Hüsich

Serialsammler. Das lässt an Serialkiller denken. Und an Hollywoodkino. Aber wer oder was kann ein Serialsammler sein? Wahrscheinlich ist es ein Sammler, der unbeirrbar vorgeht; einer, der nicht zu stoppen ist. Und vermutlich hat Thorsten Brinkmann damit seine eigene künstlerische Strategie schon bestens auf den Punkt gebracht. Denn Brinkmann selbst bezeichnet sich als Serialsammler und beweist damit große künstlerische Ernsthaftigkeit, die sich auch durch Selbstironie äußert. Die etwas linkisch anmutende Kombination des englischen Begriffes »Serial« (zu Deutsch: Serie) mit dem deutschen Wort Sammler verrät außerdem viel von der Lust an der Kombination des Ungleichen, die nicht nur aus seinen Werktiteln spricht, sondern die gesamte Arbeitsweise des Künstlers durchzieht.

Wer ist nun also dieser selbsternannte Serialsammler? Darüber gibt auch die Galeriebroschüre *Portraits of a Serialsammler* nur insofern Aufschluss, als dort der mutmaßliche Serialsammler selbst in unterschiedlichen Maskierungen in Erscheinung tritt. Brinkmann inszeniert die eigene Person stets verhüllt und fotografiert auf diese Weise Selbstbildnisse, ohne Gesicht zu zeigen. Im Grunde genommen markieren diese Fotografien den Endpunkt einer Performance – denn Thorsten Brinkmann fotografiert sich mit Selbstauslöser und hat jeweils zehn Sekunden Zeit, sich kostümiert ins Bild zu setzen: Zu sehen sind *Lord Caligad* (2007; Abb. S. ##) mit spitzenbesetzter Bluse und dunkelgrüner Kunstledertasche auf dem Kopf oder *Henri van Ed* (2007; Abb. S. ##) mit dekorativ bezogenem Papierkorb übergestülpt, samtiger Stola und malerisch gemustertem Hemd oder *Morris Bodymind* (2006; Abb. S. ##) mit einem geschlitzten Filzgewirr über dem Gesicht, das an die Arbeiten des amerikanischen Künstlers Robert Morris erinnert. Es ließen sich weitere, allesamt skurril-fantasievolle Beispiele aufzählen, die gleichsam zu einer ungewöhnlichen Ahnengalerie gehören, die die Ähnlichkeit des Unkenntlichen vorführt.

Neben diesen Fotografien entstehen aber auch Skulpturen seiner selbst, beispielsweise jene mit dem schlichten Titel *Brinkmann* (2006; Abb. S. ##). Und auch in dieser lebensgroßen, dreidimensionalen Skulptur bleibt der Kopf verhüllt.

Nähern wir uns also diesem im wahrsten Sinne des Wortes verdeckt operierenden Serialsammler, der Alltagsgegenstände, Zivilisationsmüll und eben auch Bilder seiner selbst sammelt, ohne sich dabei abbilden zu wollen. Ein wesentlicher Teil der künstlerischen Strategie Thorsten Brinkmanns scheint die Poesie des überraschenden, eventuell zufälligen Aufeinandertreffens von Objekten und Kontexten zu sein – in seinen Fotografien ebenso wie in seinen Skulpturen und Rauminstallationen. Wie eng diese verschiedenen Werkgruppen miteinander verwoben sind, lässt sich in dieser ersten großen monografischen Publikation nachvollziehen: In den fotografischen Arbeiten werden Maskeraden inszeniert (*Portraits of a Serialsammler*, seit 2006; Abb. S. ##) oder Objekte zueinander positioniert, die sich zärtlich umeinander winden, miteinander ringen und von intimen Zweierbeziehungen zwischen höchst prosaischen Gegenständen erzählen (*True Romans*, 2005; Abb. S. ##). Die Detailaufnahmen mit dem nüchternen Titel *Objektbeziehung (Auswahl, Block 1#)* (2004/05; Abb. S. ##) bringen zum Teil nicht identifizierbare Gegenstände und Materialien in nahezu pornografisch anmutende Konstellationen. Interessanterweise findet im Miteinander der verschiedenen Werkgruppen ein energetisches Auf- und Entladen statt: Die Eigeninszenierungen des Künstlers muten zum Teil nahezu entmenschlicht an (*Rain Mc Keul*, 2006; Abb. S. ##), während die Dinge in ihrer Position zueinander deutlich belebte Züge tragen (*Objektbeziehung (Auswahl, Block 1#)*).

Manche der fotografischen Selbstporträts finden sich auch in Brinkmanns Raumarrangements wieder. So beispielsweise in der eigens für das Gemeentemuseum Den Haag gestalteten Wand namens *Neoschwanstein* (2006/07; Abb. S. ##), die ästhetisch zwischen Wallpaper-Ästhetik, Biedermann und Karnevaleske liegt. Neben Teppichen, Holzvertäfelungen und Möbeln sind auch die fotografischen Arbeiten des Künstlers wie Fundstücke in ein homogenes Arrangement integriert, von dem sie zwar Teil, aber eben nicht Mittelpunkt sind.

Doch der Serialsammler zeigt nicht nur sorgfältig angeordnete Installationen in überschaubaren Raumsituationen, sondern spielt auch mit der Gradwanderung zwischen Kunst, Flohmarkt und Sperrmüll. Wo beginnt die Kunst, wo endet sie?

Mehrfach reflektiert Brinkmann seine Sammelleidenschaft – ob er in *Sammelwagen* (2003; Abb. S. ##) seinen VW-Bus en miniature mit geöffneter Heckklappe und herausfallendem Schrott zeigt oder ob er sich selbst in *Sovie! wie möglich auf einmal tragen* (2003; Abb. S. ##) präsentiert. Zu sehen ist der Körper einer in ihrem Realismus an Duane Hansons Werke erinnernden Figur, die der Künstler selbst sein könnte. Identifizierbar ist er allerdings nur über die Dinge, die er da trägt und die ihm – wie sollte es anders sein – das Gesicht verdecken. In der Fotoserie *93 in 1* (2003; Abb. S. ##) präsentiert Brinkmann 93 unterschiedliche Gegenstände, die alle auf einmal in seinen VW-Bus passen. Mit diesen Arbeiten scheint er auch sich selbst die Frage zu stellen, was er eigentlich mit den Dingen vorhat, die er da sucht, findet, kombiniert und reproduziert. Dabei wird auch das Dilemma des Serialsammlers deutlich, der augenscheinlich eher findet, als dass er suchen müsste. So entstehen seine Rauminstallationen manchmal auch nur aus den Objekten, die er an Ort und Stelle entdeckt. Und mit dem, was vorhanden ist, macht er sich dann auf die Suche nach dem Bild, das aus der Kombination der Dinge hervortritt, auf die Suche nach dem konkreten Arrangement und den es auslösenden Assoziationen. Die Prozesshaftigkeit selbst ist also Weg und Ziel gleichermaßen, weil Brinkmann durch sie Wahrnehmungsformen und Kunstkonventionen untersuchen kann. Für *Zwischenstand* (2003; Abb. S. ##) veränderte er nur die Rahmenbedingungen des sich im Umbau befindlichen Hamburger Kunsthauses Frise: Brinkmann inszenierte den Baustellencharakter durch den temporären Einbau eines galerieähnlichen Empfangstresen. Nur für wenige Stunden und nur durch diese gezielte Intervention in die räumlichen Gegebenheiten wurde die Baustelle zum Kunstobjekt deklariert (Jahr; Abb. S. ##). *Tafel* (2002; Abb. S. ##) präsentierte Tisch, Stühle und weitere Objekte aus der Hamburger Sankt Katharinenkirche in der Kirche selbst, und für die Ausstellung *Das blaue Aus* (2007; Abb. S. ##) arrangierte er alte Gegenstände aus dem Kunsthaus Hohenlockstedt neu zueinander. Immer bieten die Werke reiche Assoziationsmöglichkeiten, spielen mit ikonografischen Codes und allgemein gebräuchlichen Bildformen.

In allen Formen seiner künstlerischen Arbeit beschäftigt sich Brinkmann, der unter anderem bei Bernhard Blume in Hamburg studiert hat, immer wieder mit der Bedeutung der Malerei, mit der Frage, wie Malerei inmitten und im Dialog mit allen Techniken, visuellen Phänomenen und künstlerischen Strategien zu definieren sei. Diese Auseinandersetzung findet auf eigenwillige Weise statt, denn der Künstler umkreist die Malerei mit malereifremden Techniken, mit Fotografie und Installationskunst. Ein Beispiel dafür ist das Werk *Büro, Büro* (2002; Abb. S. ##), das Brinkmann für die Landesversicherungsanstalt Hamburg (LVA) entwarf. Er arrangierte in dieser Arbeit das Altinventar der fünf ehemaligen Gebäude der LVA als kubische Skulptur im Foyer des neuen Gebäudes. Das dreidimensionale Objekt ist einerseits durch sein Format von beachtlicher Präsenz. Andererseits ergeben sich grafische Muster und Flächenaufteilungen, die durchaus von malerischer Qualität sind. Diese temporäre Arbeit ist nach ihrem Abbau noch in einer Reihe von Fotografien präsent geblieben. Es sind Detailaufnahmen des Werkes, die die malerischen Eigenschaften, die Assoziationen an kunsthistorische Positionen verstärken: Die unterschiedlichen Materialien und Farben, die Rechtwinkligkeit der Linien erinnern nahezu an Piet Mondrians Werke und die Arbeit der De-Stijl-Gruppe. Und es gibt viele weitere große Namen der Kunstgeschichte, an die Brinkmanns bisherige Arbeit denken lässt. – Seine

fotografischen Selbstinszenierungen sind nicht ohne das Werk von Cindy Sherman denkbar; seine Objektkunst nicht ohne Marcel Duchamps eklatanten Eingriff in das System Kunst mit den sogenannten Readymades wie beispielsweise dem Pissier, das zu *Fontaine* (1917) wird, seine Materialschlachten nicht ohne die künstlerischen Ausdrucksformen des Nouveau Réalisme, als Künstler wie Jean Tinguely das *Objet trouvé*, den Alltagsgegenstand, in die Kunst holten.

Wie eng die Auseinandersetzung mit dem eigenen Bild und der Umgang mit einer großen Materialfülle im Ursprung miteinander verknüpft sind, zeigt sich in den frühen Arbeiten Brinkmanns, die von Fotografie und Malerei handeln, von dreidimensionalen Bildern und Raumkonstellationen. In seinen frühen Selbstporträts verkleidet der Künstler sein Gesicht bis zur Unkenntlichkeit. Manchmal liegt das an dem Material, das er benutzt, wie beispielsweise an einer straff sitzenden Tüte über dem Kopf, die die Gesichtszüge verzerrt (ohne Titel, 1997; Abb. S. ##); manchmal ist die Unkenntlichkeit auf den Umgang mit der fotografischen Technik zurückzuführen, auf die Unschärfen und Überbelichtungen, die das Gesicht des Künstlers förmlich ausblenden (*Selbstporträts*, 1996; Abb. S. ##). Einige der ersten Selbstporträts erinnern an das sogenannte Turiner Grabtuch oder das Schweiß Tuch der Veronika, da Brinkmann hier Polaroids, die seine Gesichtszüge nur erahnen lassen, auf Leinentücher montiert und diese Materialcollage noch zusätzlich bemalt (*Selbstportraits*, 1993; Abb. S. ##). Ende der 1990er-Jahre entstehen raumgreifende Materialbilder wie *Haube* und *Falter* (beide 1999; Abb. S. ## u. ##). *Red End* (1999; Abb. S. ##) zeigt bereits eine Rauminstallation, die aus zehn einzelnen, neben- und übereinander gehängten Materialbildern besteht.

Brinkmanns eigene künstlerische Leistung liegt auch in dieser Auseinandersetzung mit der bereits geschriebenen Kunstgeschichte. Sein Werk, das sich nicht auf eine bestimmte Technik beschränkt, zeichnet sich durch eine unbeirrbar Suche nach dem Zusammenhalt der Dinge aus, nach den Möglichkeiten des Absurden und nach der Frage, wie künstlerische Gattungen neu zu definieren sein. Um im Bild des Zivilisationsabfalls zu bleiben: Das System Brinkmann funktioniert fast wie ein in sich geschlossener Recyclingkreislauf. Davon zeugt auch eine Arbeit wie *Lager 03* (2003; Abb. S. ##), in welcher der Künstler einen Ausschnitt aus seinem Fundus zeigt. Bilder und Objekte, die der Künstler geschaffen hat, finden dabei ihrerseits wiederum Eingang in jenen Fundus, der die Dinge als Ausgangsmaterial definiert: Ding und Mensch, Foto und Malerei – alles scheint in Bewegung zu bleiben, der performative Akt, die Suche nach dem Bild erweitert den mutmaßlich ohnehin schon üppigen Fundus des Künstlers fortwährend. In diesem Kreislauf werden nicht nur die gesammelten Objekte zu *Objets trouvés*, manchmal auch zu Readymades, sondern auch die eigenen Arbeiten werden als Teil eines Fundus behandelt, der das Spiel mit der Variation bedient – denn die stete Bewegung scheint stärker im Fokus des Künstlers zu liegen als ein abgeschlossenes Werk. Sammeln, Archivieren, Umwidmen und Kombinieren, das alles gehört zu seinem künstlerischen Repertoire. Allerdings ist Brinkmanns Arbeitsweise so überraschend, dass mit Sammeln keineswegs nur das Sammeln jener Alltagsgegenstände und Hinterlassenschaften der Zivilisation gemeint ist; oder Archivieren lediglich das Sortieren und Inventarisieren dieser Fundstücke bezeichnet. Umwidmen und Kombinieren – das scheint in die unterschiedlichsten Bereiche hinein ein steter Antrieb von Thorsten Brinkmann zu sein. Und manchmal trägt der Titel viel dazu bei. So zeigt beispielsweise *Treteimer* (2003; Abb. S. ##) zwei aufeinandergestapelte Treteimer, die beide offensichtlich auch schon einmal an der falschen Stelle getreten wurden; oder die Arbeit *Vamos a la playa* (2004; Abb. S. ##), für die Brinkmann die Hamburger Galerie Zeitbewegungen deutlich sichtbar mit Brettern verbarrikadierte. Die Ausstellung *Alles hat kein Ende* (2006; Abb. S. ##) in der Galerie Kunstagenten in Berlin spielte ebenfalls im Titel ironisch mit dem, was dort zu sehen war: unter anderem leere Wäschekörbe und ein geteilter Gummieimer. In die Nähe von Readymades geraten die von Brinkmann ausgewählten Objekte dort, wo es sich um skulpturale Inszenierungen handelt wie die der *Petersburger Reihe* (2006; Abb. S. ##).

Neben allen Parallelen und eventuellen Vorbildern aus der Kunstgeschichte lässt sich ein weiterer großer Name nennen: Isidore Lucien Ducasse, der im 19. Jahrhundert unter dem Pseudonym Lautreamont schrieb. Lautreamont gilt als Großvater des Surrealismus und hat mit seiner poetisch-bizarren Würdigung der äußeren Erscheinung eines jungen Mannes in *Die Gesänge des Maldoror* von 1874 auch Kunstgeschichte geschrieben. Warum, das wird anhand eines seiner berühmtesten Sätze, in dem er die Schönheit des Jünglings preist, deutlich: »Er ist schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!«

Nun ist Thorsten Brinkmann weder Surrealist, noch bezieht er sich in seiner Arbeit auf Lautreamont. Aber seine Suche nach einem neuen Ausdruck, sein Spaß an der Verbundenheit des Unverbundenen, an einer visuellen Poesie des Zufälligen und an den Verschränkungen von unterschiedlichen Seinszuständen und Funktionen, auch unterschiedlichen Ebenen des Erinnerns sind doch ein wesentlicher Bestandteil seiner Arbeit. Denn so, wie Lautreamont literarisch neue Wege über unmögliche Vergleiche suchte, so sammelt Brinkmann Alltagsgegenstände und Bilder, um den eigenen künstlerischen Fragen auf die Spur zu kommen.

Wie gekonnt Brinkmann mit Raumverhältnissen, stilistischen Nuancen und Materialien umgehen kann, zeigen auch jene Arbeiten, die als Außenskulpturen realisiert wurden, wie beispielsweise *Der Große Berg-Tempel* (2006; Abb. S. ##). Die Inszenierung wirkt gleichermaßen offen wie geschlossen. Es scheint der Entwurf eines Innenraums zu sein, der nur im Freien seine räumliche und grafische Präsenz gewinnt. Vor den Räumen der Berliner Galerie Kunstagenten installierte er *Außenlager* (2006; Abb. S. ##), eine Arbeit, die die Fassade der Galerie zu einer Baustelle erklärte und den Eingang durch eine nach Sperrmüll aussehende Ansammlung von Gegenständen versperrte. Lediglich durch eine unscheinbare Schranktür ließ sich die Galerie betreten. Dafür musste der Besucher allerdings den Mut haben, sich in diese gestapelten Gegenstände hineinzubegeben und einfach eine nicht weiter gekennzeichnete Tür zu öffnen. Und vielleicht ist das auch ein gutes Bild für jede ernsthafte künstlerische Suche: den Mut zu haben, durch geschlossene Türen zu gehen, von denen man nicht weiß, was dahinter liegt. In diesem Sinne darf man gespannt sein, welche Tür der Serialsammler Brinkmann als nächstes aufstößt und was uns dahinter erwarten wird.

Anmerkungen

So gibt es beispielsweise einen Film namens *Henry. Portrait of a Serialkiller*, Regie: John McNaughton, USA 1990.

Doch den performativen Charakter seiner Arbeiten zeigt der Künstler nur in einem Videofilm. Sein Gesicht ist darauf selten zu erkennen, es bleibt meist angeschnitten. Sichtbar ist der Körper Brinkmanns in Aktion, beschäftigt mit der Verhüllung und dem Arrangement von Gegenständen (*Gut Ding will es so!*, 2002/03; Abb. S. ##).

Das *Objet trouvé* (»Fundstück«) bezeichnet das gefundene Objekt, das im Umfeld des Dadaismus künstlerisch zum Einsatz gebracht wird. Dagegen ist das *Readymade* das bereits gemachte, das als solches durch die bloße Kontextverschiebung vom Alltagsgebrauch in die Kunst zum Kunstobjekt wird. Als das erste *Readymade* gilt das Fahrrad-Rad, das Marcel Duchamp 1913 signiert und als Kunstwerk bezeichnet.

»Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.«, in: Lautreamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris 1874, zitiert nach: Michel Butor, *Répertoire IV*, Paris 1974, S. 328; 6. Gesang, 3. Strophe.

Feldbusch, Stefanie; Wiesner, Andreas (Hrsg.): Thorsten Brinkmann, Hatje Cantz, Ostfildern 2008.