

Immer mehr als ein Bild

Martin Prinzhorn

Der einzige Aspekt, der in der Malerei seit der Renaissance konstant geblieben ist, ist der, dass Bilder eine gewisse Spannung aufweisen müssen, die über den Moment des ersten Betrachtens hinaus reichen, sozusagen auf Dauer erhalten werden muss. Die Mittel und Wege, wie dies gewährleistet werden kann, sind ungeheuer vielschichtig und haben sich im Laufe der Zeit radikal verändert. Diese Veränderung geschieht jedoch niemals linear, ein zielgerichtetes Vornewegschreiten passiert höchstens punktuell. Das Medium ist sich an jedem Punkt seiner Geschichte bewusst und misst sich dann auch an ihr. Was der Malerei in den letzten Jahrzehnten oft den Nimbus des Reaktionären eingetragen hat, ist ein augenzwinkerndes Messen mit einer Vergangenheit, in der sie noch eine exklusive, unhinterfragbare Rolle spielt. Hier wird dann eigentlich gar keine Verbindung zu alten künstlerischen Objekten in einem analytischen Sinn hergestellt, sondern einer hegemonialen Rolle des Mediums nachgetrauert. Der Grad, an dem man sich in der Gegenwart malerisch in einer Art und Weise fortbewegen kann ohne in eine Vergangenheit nostalgisch zu versinken, ist ein sehr schmaler. Es ist gerade die Öffnung des Mediums im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts, die die Sache so komplex macht. Nicht nur die Umkehrung von Abstraktion in einer Welt, in der selbst die monochrome Leinwand zur Figur geworden ist, sondern vor allem auch die visuellen Erweiterungen und Umformungen, die die digitalen Medien unablässig generieren, sind es, die zu einem reaktionären Bild von Malerei einladen und so einfach nur Vergangenheit evozieren. Die 1980er Jahre sind ein Paradebeispiel für solche Attitüden: Nach Konzeptkunst, Minimalismus und Performance wurde hier plötzlich Malerei in einem Sinne definiert, dem das implizite Versprechen zugrunde lag, wieder in eine Vorvergangenheit zurückzukehren, in der man die unmittelbare Vergangenheit wieder vergessen kann. Nimmt man die große Masse an 'wilder' Malerei jener Zeit, waren es nur einige wenige Positionen, die außermalerische Praktiken und Überlegungen in die Malerei hineinbrachten und dort verhandelten. Beispiele sind etwa Christopher Wool und seine Auseinandersetzung mit Schrift und Text oder Albert Oehlen, dessen Bilder am Anfang von verschiedensten selbst auferlegten konzeptuellen Restriktionen bestimmt waren und ab einem Punkt explizit auf Computergraphik und deren Möglichkeiten referiert. Man könnte hier aber auch durchaus schon Warhol und seinen Umgang mit monochromer Fläche anführen. Was diesen Positionen gemein ist, ist ein permanentes Weiterarbeiten an klassischen Fragen, was denn eigentlich ein Bild ausmacht, wie der Bildinhalt mit Gegenständlichkeit und Bedeutung zusammenhängt. Und letztendlich natürlich auch, ob und wie es möglich ist, Malerei als künstlerische Praxis weiter zu verantworten. Was aber nicht geht, ist ein simpler historischer Verweis, der eine autonome Geschichte des Mediums ohne Anlehnung an alle möglichen künstlerischen und kulturellen Praktiken behauptet. Dies darf man aber nicht mit einer Praxis verwechseln, in der außermalerische Überlegungen einfach auf eine Leinwand transferiert werden und die Form des Bildes dabei unangetastet bleibt. Die eingangs erwähnte Spannung lebt immer auch von außermalerischen Komponenten.

Die Kunst von Maria Brunner verfolgt diese Überlegungen einer Malerei aus den 1980er und 1990er Jahren, die sich solchen Fragen stellt konsequent weiter. Die Suche nach dem Bild beginnt bei ihr in der Photographie: Ende der 1990er Jahre sind es aufgeblasene, unscharfe Bilder, die schon ein wichtiges Charakteristikum ihrer Arbeit enthalten, nämlich eine gewisse Zerrissenheit des Bildes. Es

gibt keinen integrativen Blick in einen Raum oder auf Tänzer, sondern es schieben sich scharf kontrastierte Lichtelemente neben unscharfe Figuren und bringen so die Sache gewissermaßen aus dem Lot. Was wir normalerweise mit dem Medium verbinden, wird außer Kraft gesetzt. Es gibt kein verlässliches Bild, das eine oder auch viele Geschichten erzählt, sondern es werden Gegensätze in der Wahrnehmung erzeugt, die sich kaum auflösen lassen. Klare Kanten finden sich an Orten, wo der Inhalt sie nicht haben will, die bedeutungstragenden Figuren werden in eine Situation gebracht, in der ihrem Inhalt widersprochen wird. Das hat nichts mit Abstraktion im Sinne der Moderne des späten 19ten und 20sten Jahrhundert zu tun: Hier gibt es keine Reduktion, die Figur oder Tiefe aus dem Bild nimmt, keine Überbetonung einzelner perzeptueller Aspekte, die andere in den Hintergrund schiebt. Brunner scheint hier vielmehr additiv vorzugehen und eine Schicht ins Bild zu bringen, die den Inhalt verbiegt.

Die Malerei scheint zunächst in einem scharfen Gegensatz zu den photographischen Arbeiten zu stehen. Flutartig breiten sich Montagen aus knallbunten Bildern über der Leinwand aus, die von ihrer Form her eher vom Medium wegführen und in Richtung einer Gebrauchsgraphik weisen, ohne das diese aber ihre Inhalte einlöst. Das Additive wird jetzt durch Überfluss erzeugt. Hier widerspricht Brunner in radikaler Weise einer malerischen Attitüde, die ein klares Bekenntnis in der Malerei einfordert. Fast scheint es, als ob die Künstlerin in dem Moment, in dem sie sich für Ölfarbe und Leinwand entscheidet, alles tut, um diese Entscheidung wieder rückgängig zu machen. Beim Betrachten versteht man zunächst überhaupt nicht, warum es ausgerechnet dieses Medium ist, das diese Bilder trägt. Vordergründe, Hintergründe und unterschiedliche Dimensionen breiten sich aus, werden in ihrer überdeutlichen realistischen Darstellungsweise aber niemals aufgehoben. Die Venus ist in Trümmern, aber nicht zerbrochen. Auf kleineren Formaten sehen wir verschwommene Abbildungen von Blumen, die wiederum durch runde Zeichnungen durchbrochen sind und dem Rest des Bildes entgegenstehen. Wir wissen eigentlich gar nicht, was im Bild ist und was irgendwie außerhalb steht. Der Konnex zu computergenerierten Bildern ist sichtbar, aber er ergibt keinen logischen Sinn. Dadurch hinterfragen wir wieder und wieder das Medium und seine Rolle in der Abbildung. Ihre großformatigen Papierarbeiten heißen Collagen, aber genau genommen sind sie das eben nicht in einem klassischen Sinn. Die Teile sind nicht zueinander, sondern nebeneinander angeordnet, so dass sie in ihrer Gesamtheit ein Muster ergeben, das mit den Repräsentationen dieser Teile nichts mehr zu tun hat. Aber beim Betrachten versucht man hier, einen Zusammenhang herzustellen.

Die Schrägheit dieser Malerei verfeinert sich mehr und mehr. Bei den früheren Bildern ist es die Masse der visuellen Reize, die Spannung und Unauflösbarkeit mit sich bringt. Mehr und mehr verwebt die Künstlerin ihre Strategie aber mit Motiven, die auf den ersten Blick konventioneller wirken und Referenzen zur Malerei der Moderne in sich tragen. Eine Serie von Portraits scheint zunächst auf surrealistische Bilder anzuspielden, aber dann ist da doch wieder ein Gegensatz spürbar, der keine Reduktion auf ein surreales Unterbewusstsein zulässt. In diesen Bildern wird auch der spezielle Umgang mit dem Hintergrund sichtbar, der Brunners Bilder in den neueren Arbeiten immer stärker determiniert. Dieser wirkt einerseits völlig aus dem Raum genommen, andererseits hat er durch die Farbwahl niemals etwas neutrales an sich und stellt trotz vorgegeblicher Langeweile einen ganz autonomen Teil des Bildes dar. Die Dinge tauchen weder aus dem Nichts auf, noch sind sie in ihrem Hintergrund verankert. Die Schatten in den neueren Bildern könnten zwar einen dreidimensionalen Sinn ergeben, müssen dies aber nicht. Die Farbgebung in ihren zarten

Asymmetrien scheint die Blume im Vordergrund zunächst nur zu betonen, aber nach einigem Hinschauen gewinnt der Hintergrund doch so etwas wie ein Eigenleben und wir sind wieder beim dichten Nebeneinander der früheren Bilder. Die leeren Kleider sind schon für sich genommen nicht entschlüsselbar, ihre Ornamentik ist zu vielfältig ausgeführt und dann sind sie auch noch in einer seltsamen Weise aus dem Bild ausgeschlossen. Der Hintergrund tut dann noch das seine, noch losgelöster scheint das Kleid und noch entgrenzter das Bild. Was wie der Remix eines Arcimboldokopfes aussieht, entpuppt sich dann auch als etwas ganz anderes. Verschiedenes Gemüse, Folien und andere Spiegelmaterial sind mit Augen und Lippen im Bild und deutet Gesichter an, die aber gleichzeitig wieder gestört sind und zerfallen. Die Fragmente haben irgendwie von einem Augenblick auf den anderen keine Lust, zu einer Gesamtheit zusammengefasst zu werden. Der gesamte Prozess im Bild ist aber sehr komplex: hyperrealistische Einzelteile deuten sowohl durch Inhalt, als auch durch historische Referenz eine Figur an, die es aber gewissermaßen nie in den Vordergrund schafft und so wird ein Nebeneinander erzeugt, das viele Bilder bestehen lässt. Diese Beschreibung lässt aber auch außer acht, dass es im Bild keine Richtung gibt, man kann also nicht mehr sagen, wo die Sache los geht. Bei Einzelfragmenten die ein Ganzes ergeben und sich dann wieder auflösen oder bei einem Ganzen, das zerfällt, um sich dann doch wieder zusammenfassen zu lassen.

In diesem Sinne ist Maria Brunner keine Künstlerin, die noch irgend etwas mit dem zielgerichteten Projekt der Kunst der Moderne zu tun hat. Aber sie begibt sich eben auch nicht in irgendeine postmoderne Beliebigkeit, also an einen Punkt wo man sich einfach entspannen kann. Vielmehr zeigt sie, dass die Grundproblematik der Malerei, die Erzeugung einer Spannung im Bild eine Sache ist, die nicht von irgendwelchen Pfaden der Moderne abhängig ist. Sie ist auch trotz vieler Bezugspunkte keine Medienkünstlerin, die einfach nur diese Problematik im Bereich der Malerei abhandeln will. Vielmehr sieht sie diese außermalerischen Fragestellungen als Chance, Malerei weiterzuentwickeln und zu vermeiden in ihr in den Bereich des stumpf Reaktionären abzugleiten. Gute Malerei ist eben immer mehr als ein Bild.

aus

Prinzhorn, Martin. "Immer mehr als ein Bild." *Maria Brunner*. Galerie Gisela Capitain und Galerie Elisabeth & Klaus Thoman (Hrsg.). Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft MbH, 2017. 44-51. Print.