

JEDES DETAIL ZÄHLT

ZU MARIA BRUNNERS
KATHEDRALE
VON JÖRG HEISER

1997 machte Maria Brunner eine Serie von Schwarzweißfotografien mit dem Titel *DomHotel*. Aus dem dunklen Inneren des Hotelzimmers heraus fällt der Blick auf durchscheinende Gardinen, die elegante Falten werfen und sich leicht im Wind nach innen blähen. Die Türen zum dahinterliegenden Balkon sind weit geöffnet. Dieser ist begrenzt von einem Gründerzeit-typischen, ornamental-gusseisernen Balkongitter. Dahinter ragt, in unmittelbarer Nähe und das gesamte Sichtfeld ausfüllend, eine gotische Kathedrale auf. Sie ist erkennbar am typischen Skelett-Strebesystem mit schlanken Stützfeilern und den mit Maßwerk (d. h. ornamental und zugleich verstrebbenden Elementen) gefüllten Spitzbogenfenstern (*DomHotel (1)*). Der Fotoabzug ist annähernd lebensgroß (210 x 117 cm), so dass es ist, als träte ich in eine Filmszene. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die weiteren Bilder der Serie, die ähnlich groß sind und andere Blickwinkel – im Film würde es heißen: Einstellungen – auf das gleiche Motiv eröffnen. Bei *DomHotel (2)* hängen die Falten der Gardine wieder gerade, die linke Flügeltür ist nun nur einen Fuß breit geöffnet. Bei *DomHotel (3)* – annähernd quadratisch im Ausschnitt – bläht sich die Gardine weit auf, so als wäre die Balkontür gerade wieder von einem Windstoß aufgeschlagen worden; am unteren Rand ragt die Lehne eines Sessels ins Bild, so als würde ich nun nicht mehr stehen, sondern hätte mich in eine Sitzgruppe fallen gelassen, mein Blick leicht getrübt und unscharf, weicher wie von Tränen oder Alkohol.



Diese Fotoserie hat Maria Brunner nie ganz losgelassen. Sie arbeitete weiter in ihr. Und das, obwohl oder gerade weil sie zunächst in scharfem Kontrast zu ihrer darauffolgenden Malerei der 2000er und 2010er Jahre zu stehen scheint. In ihren Gemälden operiert Brunner virtuos mit opulenten Farbspektren und sie changiert dabei überwiegend zwischen zwei Registern: zum einen sind das hyperrealistisch gemalte, Collage-artige Verdichtungen reizvoller Oberflächen und Sehnsuchtsignale wie Bonbonpapier, üppiges Werbeclip-Gemüse, Perlen, kostbar schimmernde Brokatstoffe, glamourös geschminkte Augen und Lippen, halbverwelkte Blumen im brillanten Makro-Close-up; und zum anderen stillere, strengere Bilder, in denen ein Sommerkleid-hafter, rotweiß gestreifter Faltenrock-Stoff geisterhaft im graublauen Nichts schwebt (*Ohne Titel*, 2015) oder eine knallrot-neonblaue Fake-Fur-Boa um ein schwarzweiß geschecktes Fransenknäuel drapiert ist, welche gemeinsam wie ein bizarrer giftiger Tropenfisch durchs Bild gleiten (*Ohne Titel*, 2016).

2020 nun hat Brunner unter dem Titel *KATHEDRaLe* die Aufnahmen der *DomHotel*-Serie in einen gänzlich neuen Aggregatzustand überführt, der sich formal erst einmal scharf unterscheidet von malerischer Praxis. Grundlage sind die Schwarzweißfotos der Originalserie in ähnlichen Größen und mit ihren verschiedenen Ausschnitten und Blickwinkeln auf das gleiche Motiv. Diese sind direkt aufgedruckt auf jenen Typus transparenter PVC-Lamellenvorhänge, wie sie für gewöhnlich im Gewerbe- und Industriebereich Anwendung finden, um beispielsweise Kühlräume auch bei durchlässigem Zugang klimatisch abzugrenzen. Mit diesen Vorhängen hat Brunner 2020 die Räume der Galerie Gisela Capitain in Köln in ihrer Grundstruktur unterbrochen und zugleich betont (wobei sich durch das Thema des Vorhangs bereits wieder ein kunsthistorischer Anknüpfungspunkt zwischen dieser Arbeit und der Malerei ergibt!). In den Proportionen abgestimmt, hängen die Lamellenvorhänge, von Wänden und Fensterfronten abgerückt, direkt von der Decke reichend bis knapp über den Boden. Sie unterteilen so die Galerie noch einmal in schmalere Einheiten, wobei zwischen ihnen immer mindestens soviel Abstand bleibt, dass eine einzelne Person dazwischen hindurchgehen kann. Bedruckt ist nur der mittlere Teil der Lamellen, was den Eindruck verstärkt, dass die Schwarzweißbilder frei im Raum schweben. In der Mischung von Tageslicht und Deckenbeleuchtung legen sich die semitransparenten Bilder wie Filter über das Sichtfeld. Zwischen dem industriellen, leichten, glasartig kristallinen und zugleich weich-flexiblen Material und den darauf gedruckten Motiven entsteht sofort ein Spannungsfeld: Die Lamellen korrespondieren mit den wehenden Hotelgardinen

und den aufstrebenden Linien der Kathedrale, doch sie kontrastieren zugleich mit deren steinerner Wucht. Zu den drei eingangs genannten Szenen kommen weitere hinzu: in einem Bild sind die Gardinen komplett zur Seite gezogen, der Blick fällt unverstellt durch die offenen Türen auf das gusseiserne Schmuckwerk des Balkongeländers und die dahinter befindliche Fassade mit ihren gebündelten Strebepfeilern und Kirchenfenstern mit Ziergiebeln. Hinzu kommen nun wie mit dem Teleobjektiv herangezoomte Ausschnitte der Fassade: Details jenes üppigen Exoskeletts, das den gotischen Bau überzieht.

Ohne dass semantisch groß Aufhebens darum gemacht wird, ganz selbstverständlich, konstatiert *KATHEDRaLe* unmittelbar Medien, Räume und kunsthistorische Horizonte: Film, Fotografie, Baukunst, Raumgestaltung, Malerei, Skulptur, Installation. Dieses Ineinandergreifen bleibt dabei nicht kalte Fingerübung, sondern erlaubt das Entstehen einer emotiven Szenerie des Überschneidens und Schichtens von Wahrnehmungs- und Erinnerungssedimenten: die Filmszene, die mich nachhaltig berührte; der erlebte Augenblick, der sich mir einbrannte; und die Überlagerung der beiden bis zu dem Punkt, wo ich nicht nur Schwierigkeiten habe, das auf der Leinwand und im Traum Gesehene von dreidimensional-physisch Erlebtem zu unterscheiden, sondern wo ich erkenne, dass mein Rezipieren selbst schon mein Erleben strukturiert und umgekehrt.

Die bis hierhin angesprochenen Grundprinzipien, Methoden und Materialien der Realisierung ergeben also bereits ein schlüssiges und anregendes, in sich kompakt verschränktes Ensemble von Elementen zwischen Korrelation und Widerspruch. Es werden keine entscheidenden Hinweise zum Verständnis des Werks verschwiegen, um etwa auf gekünstelte Weise Rätselhaftigkeit und dadurch soziale Abgrenzung zwischen Künstlerin und Publikum bzw. zwischen Eingeweihten und Unwissenden zu erzeugen. Es muss auch nichts – Teil des gleichen Problems in den Klischeelinien zeitgenössischer Kunst – durch prononcierte Verweise auf bedeutende Namen und historische Ereignisse künstlich aufgewertet werden, um schlimmstenfalls eine trübe Fertigsoße (kunst-)geschichtlich verbürgter Bedeutung über das Gezeigte zu kippen.

In wohltuendem Gegensatz zu Geheimnistuerei und hohlem Referenzgehabe also ist das Wissen um und die Bekundung der Einflüsse und Umstände, die zur Entstehung der Fotoserie *DomHotel* und über zwei Jahrzehnte später

zu deren zwingenden Überführung in die Installation *KATHEDRaLe* geführt haben, erst einmal nachgeordnet. Und doch – man ahnt es schon – sind diese Inspirationsquellen und Begleitfaktoren natürlich wichtig und anregend, nicht nur für die Künstlerin. Denn der Rezeptionsprozess öffnet sich so einer weiteren, über das unmittelbar präsente Dreidimensionale (bzw. deren buchstäbliche Kompression hinein in die beinahe zweidimensionale Dünne der PVC-Lamellen) hinausweisenden vierten Dimension. Es fängt an mit dem titelgebenden Dom-Hotel selbst. Es handelt sich um eines der ältesten und bedeutendsten Grandhotels Europas in seiner dritten, zwischen 1890 und 1893 entstandenen Inkarnation als zeittypischer Prunkbau des deutschen Kaiserreichs.² Unmittelbar gegenüber und nahe zur Südfront des Kölner Doms hin erbaut, eröffnen sich in den besten Räumen die geschilderten Perspektiven auf den Sakralbau. Dieser Umstand hat offenbar nicht nur die betuchte Klientel des Hotels beeindruckt, sondern auch künstlerische Persönlichkeiten, die sich gleichwohl dabei zugleich – in einer Mischung aus kritischer Distanzierung und verwickelter Faszination – auf den Horizont einer bourgeoisen Luxuskultur beziehen. So realisierte James Lee Byars 1976 auf den Balkonen des Hotels *The Play of Death*, eine so kurze wie effektiv choreografierte Performance: „Am 12. 12. Schlag 12 Uhr mittags traten aus den 12 Fenstern einer Etage des Dom-Hotels zu Köln 12 Herren im Smoking auf die 12 Vorbalkone heraus, verharren 12 Sekunden feierlich und zogen sich wieder lautlos zurück. In ihrer Mitte der 13., ganz in Schwarz mit Augentuch und Zylinder, aus der Ferne einem Kaminkehrer nicht unähnlich.“³ Ein weiteres Beispiel für eine künstlerische Nutzung des Dom-Hotels als Setting ist die 2012 realisierte Videoarbeit *Kleine Bushaltestelle (Gerüstbau)* von Isa Genzken unter Mitwirkung von Kai Althoff. In zugespitzt skurrilen, slapstickhaften Szenen verkörpern die beiden ein Prostituierten-Duo oder Dame von Welt und Kellner.

Die berühmteste Sequenz jedoch, die im Dom-Hotel gedreht wurde und Brunner unmittelbar zu ihrer Fotoserie inspirierte, ist eine Schlüsselszene aus Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's 1965 entstandenem Schwarzweißfilm *Nicht Versöhnt*. Der Film basiert lose auf Heinrich Böll's 1959 erschienenem zeitkritischen Roman *Billard um halb zehn*, in dem es um drei Generationen der rheinländischen Architekten- und Patrizierfamilie Fähhmel geht. Von Kaiserreich über Nazizeit bis Nachkriegswirtschaftswunder entfaltet, oder besser verdichtet sich ein Komplex von Verstrickungen in Schuld und Verdrängung. In der Schlüsselszene,

dem *Dénouement* des Films kurz vor Schluss, steht Johanna Fähhmel, die als verrückt geltende Gattin des Patriarchen Heinrich Fähhmel – der in Erscheinung und Akzent an Konrad Adenauer, den ersten Bundeskanzler der BRD erinnert – mit dem Rücken zur Kamera auf dem Balkon. Die Kamera fährt heran, während ihr Mann zu ihr hinzutritt, ab da verweilt das Bild statisch. Sie sprechen in knappen Dialogzeilen – durchgehend ist im Film das Brecht'sche Verfremdungs-Ideal ins Werk gesetzt, realisiert mit Laienschauspielern, die emotionslos aufsagend deklamieren, was bei der Erstveröffentlichung des Films für Unmut und Hohn von Kritik wie Publikum sorgte.⁴ Jedenfalls wird im Dialog klar, dass Johanna beabsichtigt, aus ihrer Damenhandtasche eine Pistole zu ziehen und ein Attentat zu begehen: „Nicht einmal '35 und '42 habe ich mich so fremd unter den Menschen gefühlt“, sagt sie und fragt ihren Mann, während unten auf dem Platz der Aufmarsch eines Altnazi-Verbandes vorbeizieht, ob er noch den „Dickem auf dem weißen Schimmel“ kenne; er bejaht und fügt an, dass er, „wenn schon“, dann lieber den auf dem Nebenbalkon stehenden, der Parade zuwinkenden Herrn Dr. Nettlinger erschießen würde, welcher ebenfalls ein demokratisch übertünchter Alt-Nazi ist und ihren Enkel auf dem Gewissen habe. Die Szene endet mit dem Schuss. In der Schlusszene des Films erfahren wir, als der Patriarch seinen Geburtstagskuchen anschneidet, dass Nettlinger mit dem Schrecken davongekommen ist.

Im Sommer 1962 hatte Straub Böll mit dem Ansinnen kontaktiert, seinen Roman zu verfilmen. Es ist der Sommer des Oberhausener Manifests, in dem sich eine neue Generation von Regisseuren von „Papas Kino“ verabschiedet.⁵ Ein Jahr später beginnt in Frankfurt am Main der erste Ausschwitzprozess. NS-Funktionäre wie Hans Globke oder Kurt Georg Kiesinger sind weiterhin in höchsten politischen Ämtern. Der Untertitel des Films – „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht“ – beschreibt entsprechend das besonders im Verlauf der 1960er Jahre stark empfundene Dilemma derer, die sich mit der unverhohlenen Fortsetzung des Unrechts konfrontiert sehen. Wie der Filmkritiker Richard Brody konstatiert, ist bei *Nicht Versöhnt* – weit stärker als in Böll's Roman – Geschichte entsprechend im *Jetzt* stets präsent, verdichtet in kurzen Andeutungen, unerklärt bleibenden Sprüngen.⁶ Bei aller Komplexität dieser so verdichteten Geschichte, verbunden mit dem Zorn über die Verbrechen und deren Leugnung, sind die Bilder, die Einstellungen des Films höchstästhetisch, modernistisch, dabei auf klassische Weise präzise komponiert. Strenge Linien und Diagonalen bestimmen und strukturieren das Bild, ebenso wie Verdichtungen, Kompressionen von Vorder- und Hintergrund, geschult an

Klassikern des modernen Kinos von Carl Theodor Dreyer über Alfred Hitchcock bis Alain Resnais. Brody: „Es ist als würden sie [d. h. die Bildkompositionen] erklären, dass in einer solchen Zeit der politischen Krise die Präzision des Denkens und die Präzision des Schauens gleichermaßen notwendig sind; dass man Ereignisse nicht einfach auf irgendeine althergebrachte Weise filmen konnte – dass es einen exakten Blickwinkel gebe, der offenbarend sein würde.“⁷

Straub-Huillet's Film eröffnet einen anderen Blick auf Brunners Schwarzweißbilder; und diese, in ihrer Form als installierte, halbdurchsichtige Objekte, lassen Brunners Gemälde und Zeichnungen in neuem Licht erscheinen – was wiederum für die heutige Sicht auf Straub-Huillet's Film bzw. die modernistische Traditionslinie, für die er steht, Rückwirkungen hat. Brunners fortwährende Beschäftigung mit Aspekten des Drapierens, des Faltenwurfs und der Ornamentik, mit Sujets wie Kleidern und Blumen und Kosmetik ist nun erst recht nicht mehr misszuverstehen bzw. abzutun als ein Rückzug in traditionell „weiblich“ konnotierte Sujets; es ist auch nicht mehr „nur“ eine Durcharbeitung vergleichbar der Aneignung ebendieser traditionell-weiblichen Sujets unter Vorzeichen von queerer, camper Subkultur, sondern es ist zugleich und darüber hinaus eine formal-ästhetische, dabei fast obsessive Schule des Sehens im Verhältnis zu Licht unter den Bedingungen von räumlicher Verdichtung und Kompression. Und um auch diesem möglichen Missverständnis vorzubeugen: Das heißt nicht, eine althergebrachte Hierarchie zu reinstallieren zwischen den feminisiert gelesenen, da „oberflächlichen“ Aspekten von Schein und Glanz und Schmuck (wie sie auch in der Pop Art schon gewürdigt wurden) auf der einen Seite und der modernistischen Strenge einer reduzierten, farbarmen, formal-ästhetisch abstrahierten Vergeistigung und Zerebralisierung – Klischee männlich-künstlerischer Erhabenheit und Ernsthaftigkeit schlechthin – auf der anderen Seite. Vielmehr wird diese plump-binäre Hierarchie durchstoßen. Das Strenge, Reduzierte taucht im Üppigen selbst auf; die Kleiderwahl, der glitzernde Schimmer des Lippenstifts selbst wird – so wie bei der vollendeten *sophistication* eines Hollywoodstars oder einer Dragqueen – zu einer formal-ästhetisch abstrahierten Größe, einem perfekten Signal.

Analog gelingt es so, der unerbittlichen, so stark „männlich“ gedachten Strenge des Sechziger-Jahre-Modernismus im Zuge des (vor allem französischen) Autorenkinos, wie er in Straub-Huillet's *Nicht Versöhnt* regelrecht auf die

Spitze getrieben ist, einen Aspekt von Ornament-Verliebtheit und Drapierungs-Genauigkeit vollends wieder abzugewinnen. Dieser Aspekt war freilich längst enthalten und nur übertönt worden von der Vorstellung einer sich mit den Abgründen der Geschichte auseinandersetzenen kämpferisch-künstlerischen Haltung. Enthalten deshalb, weil die Erzählhaltung Straub-Huillet's eine dezidiert Anti-Erzählerische ist in dem Sinne, dass sie einleitende Abfederungen, schonende Erklärungen, dem Erzählfluss dienende Überleitungen und Füllsel, jedes noch so subtile didaktische An-der-Hand-Nehmen des Publikums harsch entkernen. Dies richtet sich, zumal im Kontext deutscher Geschichte und angesichts der Verstrickungen und der Menschheitsverbrechen, zuvorderst gegen die falsche Erlösung durch das (traditionelle) Erzählen selbst. Es hat jedoch zugleich einen weiteren Effekt: Zwangsläufig wird bei aller Wichtigkeit und Schwere des dennoch so Erzählten und Gesagten das Bild bzw. einzelne Motiv extrem aufgewertet. Jedes Detail, jede Perspektive zählt. Und das gilt so auch in erhöhtem Maße für die Bildräume Brunners.

- 1 Bei Brunners Malerei lassen sich insbesondere Bezüge zur niederländischen Trompe-l'Œil-Malerei erkennen, etwa wenn man das Bild *Traum im Traum (orange)* von 2013 betrachtet, in dem über einem Tagbett ein roter Planet schwebt; das silbrige Schimmern der Brokatdecke und des seidenen Kissens erinnern an den Vorhang bei Adriaen van der Spelts *Trompe-l'Œil Stillleben mit einer Blumengirlande und Vorhang* (1658); dies vor dem Hintergrund der bekannten kunstgeschichtlichen Linie der mimetischen Malerei, die bis hin zu Plinius dem Älteren und der Geschichte des Wettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasios führt, welchen Letzterer mit dem täuschend echt gemalten Vorhang gewinnt, der vermeintlich das Gemälde verhüllt. Vgl. auch Kathryn Murphy, „Drawing the Curtain“, in *Apollo*, 15. August 2015, <https://www.apollo-magazine.com/drawing-the-curtain>
- 2 Der Bau harret heute seit Jahren der Vollendung seiner Grundsanierung, bei der nur Fassade und Treppenhaus des Gebäudes erhalten bleiben werden.
- 3 Georg Jappe, „Mysterienspiel im Dom-Hotel“, in *Die Zeit* Nr. 52/1976, <https://www.zeit.de/1976/52/mysterienspiel-im-dom-hotel>
- 4 Böll, „Billard um elf“, in *Der Spiegel*, 14.7.1965, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46273420.html>
- 5 Vgl. Michael Kohler, „Zum Teufel mit Papas Kino“, in *Frankfurter Rundschau*, 1.8.2016, <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/teufel-papas-kino-11644681.html>
- 6 Richard Brody und Kevin B. Lee, „Straub/Huillet's *Not Reconciled* – Shooting Down Pictures Video Essay“, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=TGMtHfM6opQ>
- 7 Brody, ebd.

© 2020 Maria Brunner
All works courtesy Maria Brunner,
Galerie Gisela Capitain Cologne

Text Jörg Heiser
Images Maria Brunner, Simon Vogel
Design Maria Brunner
Production management Petra Hollenbach
Print Druckerei Zimmermann, Köln
Printed in Germany

Published by
Galerie Gisela Capitain Cologne

