

## Einführung ins Werk der Künstlerin

Das Sichten, Ordnen und Einordnen eines künstlerischen Werkes ist stets die Aufgabe des Kunsthistorikers. Je geringer die zeitliche Distanz zum Werk eines Künstlers, zu einer Epoche der Kunstgeschichte ist, umso schwieriger gestaltet sich dieses Unterfangen. Wenn aber zwischen Künstler und Kunsthistorikerin die denkbar geringste Distanz besteht: wenn nämlich die Kunsthistorikerin die Tochter der Künstlerin ist, scheint die Schwierigkeit ins Unermessliche zu steigen. Der eherne Grundsatz, sich selbst strikt dem Werk des Künstlers unterzuordnen, dem ohnehin selten tatsächlich Folge geleistet werden kann, da Kunst im Unterschied zur Mathematik mit „Exaktheit“ und damit mit „Objektivierbarkeit“ nichts zu tun hat, er ist nicht durchzuhalten, wenn beim Sichten des Werkes stets auch persönliche Erinnerungen nach oben gespült werden. Dem Nachteil der fehlenden Distanz steht vielleicht auch gleich ihr Vorteil entgegen: vieles, was einem unvorbelasteten Kunstwissenschaftler gesagt werden müsste, ist mir bekannt und muss nicht extra erklärt werden.

Das Werk von Christiane Wollenhaupt-Brenner erscheint dem unvertrauten Betrachter in seiner Gesamtheit disparat und vielleicht in sich widersprüchlich. Tatsächlich aber, wenn man sich intensiver damit befasst, zeichnen sich erstaunlich konsequente Züge ab, Entwicklungslinien, die immer wieder aufgegriffen werden. Natürlich gibt es Phasen im Gesamtwerk, in denen – bei welchem Künstler gibt es das nicht? – deutlicher der Einfluss einzelner Künstler abgelesen werden kann, darunter auch Künstler, die seinerzeit den vielbeschworenen künstlerischen „Zeitgeist“ prägten.



Abb. 1. Christiane Wollenhaupt-Brenner, Kanopenkasten für Richter, 1987, im Besitz der Künstlerin

Einige Faktoren bleiben aber durchgehend bestimmend:

- Der Hang zu Skurrilen
- Die Orientierung an historischen Vorbildern aus der Buchkunst des späten Mittelalters und der deutschen Renaissance
- Die Abneigung gegen alles vordergründig politische und psychologisierende

Beginnen wir mit dem letztgenannten. Sieht man einmal den kunstgeschichtlichen Kontext dieser Zeit, also alles was damals die Kunst beeinflusste, so ist ein Teil der Schaffenszeit Christiane Wollenhaupt-Brenners durch die politischen Unruhen um 1968 geprägt. Das bestimmt das Geschehen um die dritte documenta 1968, und nicht zufällig zieht sich einer ihrer geistigen Väter, Werner Haftmann, der die steigende Kopflastigkeit und vor allem die hochgradige Politisierung der Künstler und der Kunstrezipienten nicht mehr mittragen wollte, aus dem „Geschäft“ zurück. Es ist in den folgenden Jahren „angesagt“ sich zu allen möglichen politischen Themen zu äußern: sei es mit sozialkritischen, realistischen, oder surrealistischen Mitteln zu Fragen wie der ungerechten Gesellschaft, der ökologischen Krise oder dann in den 80er Jahren zum Thema Frieden. Weder soll das politische Engagement vieler Künstler in dieser Zeit oder ihre redlichen Absichten in Frage gestellt werden, noch der soll der Eindruck erweckt werden, die Künstlerin sei eine gesellschaftlichen Fragen gegenüber völlig indifferente Person. Die Arbeiten „Kanopenkasten für Richter“ (1987, Abb. 1) und andere Grafiken zu Richtern, sowie verschiedene bissige Zeichnungen zur medizinischen Zunft, die, in die Metapher der Fabel gekleidet, doch an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen oder beißende Grafiken zu exaltierten und vor allem selbstverliebten Vernissagebesuchern zeugen durchaus von einer Wachheit gegenüber den Ungereimtheiten unserer Gesellschaft. Gleichzeitig ist Christiane Wollenhaupt-Brenner niemals von einem politischen oder gesellschaftlichen Sendungsbewusstsein erfüllt gewesen, weshalb ihre Grafiken der siebziger Jahre, was besonders im Zusammenhang mit Gruppenausstellungen dieser Zeit auffällt, oft eine Außenseiterposition einnehmen.

Dieses „Unzeitgemäße“ zieht sich wie ein roter Faden durch ihr Werk. Als im Westdeutschland der 50er Jahre die abstrakte Kunst die vorherrschende wurde, entstanden Altarbilder, die in der Strenge der Komposition und der ornamenthaften Aufreihung der Personen stark an byzantinische Mosaiken erinnern (Abb. 2)

Das 1957/58 geschaffene Altarbild „Grosse Apokalypse“ der während der Schaffensphase erst 21-jährigen Künstlerin zeugt von einer erstaunlichen Reife und Unabhängigkeit vom so genannten „Zeitgeist“ Im Zentrum, das etwa ein Fünftel des stark querformatigen, in drei Teile geteilten Altars, einnimmt, befindet sich in der Mandorla die sehr statisch wirkende Figur des sitzenden Christus Pantokrator, mit dem Kreuz in der Gloriele, der seine rechte Hand zum Segen erhebt. Die vier Ecken werden

durch die Evangelistensymbole Engel (Matthäus), Adler (Johannes), Stier (Lukas) und Löwe (Markus) ausgefüllt. Die rechte und linke Bildfläche werden jeweils durch zwei Figurengruppen gefüllt. Bei der oberen handelt es sich um jeweils zehn Engel, die ihre unterschiedlich gemusterten Flügel in verschiedenen Positionen halten. Auch sie sind sehr statisch gefasst, so dass sie fast eine Art rhythmisches Ornament bilden. Sie sind locker gruppiert und nicht spiegelsymmetrisch angeordnet, was der Komposition in ihrer Strenge dennoch Leben einhaucht. Von der Höhe her nimmt dieser Abschnitt etwas mehr als die Hälfte der Seitenflügel ein. Im unteren Bereich finden sich zwei weitere Figurengruppen. Jeweils 12 Figuren, die in ihren Händen goldene Schalen halten, wenden sich der Figur des Pantokrator im Zentrum durch eine leichte Körperdrehung zu. Im Unterschied zu den Engeln sind sie, die 24 Ältesten der Offenbarung, zwar ebenfalls nicht streng, zumindest aber andeutungsweise spiegelsymmetrisch angeordnet. Außer der Figur Gottes haben sämtliche Figuren keine Gesichter, die Köpfe bilden zusammen mit den sie umrahmenden Haaren und im Fall der Engel durch die rhythmisch immer wieder auftretenden Glorioten eine Art Ornament. Dieses Prinzip gab es auch schon bei der byzantinischen Kunst (Abb. 3). Beim Kasseler Altarbild von Christiane Wollenhaupt-Brenner wird dieses Prinzip einerseits zwar aufgegriffen, andererseits aber in der Wirkung verändert, indem die Faltenwürfe der Gewänder auf einfache, fast geometrische Formen reduziert werden, die gleichzeitig durch das Changieren der Mosaiksteine Struktur bekommen.





Abb. 3: St. Apollinare in Classe/Ravenna, 6. Jahrhundert: Kaiser Konstantin IV. verleiht Reparotus die Privilegien der Kirche von Ravenna



Abb. 4: Majestas Domini - Christus als Kosmokrator. Evangelienfragment aus Lorsch 9. Jahrhundert

Von der Symbolik her, greift das Bild auf Traditionen zurück, die im 20. Jahrhundert eher ungewohnt sind. Die strenge Einfügung der vier Evangelistensymbole erwarten wir in

einem byzantinischen oder einem mittelalterlichen Bild. So kann zum Beispiel an die Buchmalerei des Mittelalters gedacht werden (Abb.4). Christiane Wollenhaupt-Brenner hat hier diese alte Tradition aufgegriffen und damit eigentlich eine Grundlage für ein nicht als solches definiertes Prinzip geschaffen, das ihr gesamtes Werk bestimmt und das ebenfalls vollkommen konträr zum Credo so vieler Künstler des 20. Jahrhunderts steht: Sie hat nie darauf bestanden, originell zu sein in dem Sinne, dass sie unbedingt absolut neues schaffen wollte. Vielmehr – und das zieht sich durch ihr gesamtes Werk – knüpfte sie stets an bestehende kunstgeschichtliche Traditionen an. Zweifellos war die Mosaiktechnik eine damals durchaus nicht unübliche Technik, die die Künstlerin erlernt hatte, als sie 1956 ein Praktikum für Mosaik und Wandgestaltung in Herrsching am Ammersee absolvierte. Und auch zur documenta 1 1955 ruft Werner Haftmann in einer Abteilung, in der er kunstgeschichtliche Vorbilder als Legitimation der Moderne auf großen Fototafeln zeigt, die byzantinische Kunst in den Zeugenstand.

Zweifellos war auch Christiane Wollenhaupt-Brenner nicht völlig gefeit gegen große künstlerische Vorbilder, und so ist der Einfluss des englischen Bildhauers Henry Moore beispielsweise bei dem Altarbild „Der verlorene Sohn“ von 1961 (Abb.5) in der Ludwigshafener Lucaskirche oder beim „Großen Abendmahl“ von 1963 (Abb. 6) in der Kasseler Kreuzkirche wahrzunehmen.



Abb. 5: Ludwigshafen, Lucaskirche, Altarbild: Der verlorene Sohn, 1961, Mosaik



Abb. 6: Kassel, Kreuzkirche, Altarbild: Grosses Abendmahl, 1963, Mosaik

In diesen frühen Schaffensjahren waren Kirchen die hauptsächlichen Auftraggeber der jungen Künstlerin. Infolge des Zweiten Weltkrieges waren viele Gotteshäuser durch Bombenangriffe zerstört worden und mussten in den folgenden Jahren neu aufgebaut und ausgestattet werden, wie dies ebenso für die Martinskirche in Kassel galt. Gleichzeitig mit dem Altarbild entstand für die Martinskirche ein mit Mosaik gestaltetes Taufbecken.

Neben sakralem Gerät waren es Kirchenfenster, die an die Stelle zerstörter traten. Zu den Werken von Christiane Wollenhaupt-Brenner aus dieser Zeit gehörten auch Blei- und Betonglasfenster, von denen nur die aus Nassenerfurt (1957, Abb. 7) und Kassel, Wimmerstr. (1968, Abb. 8) erwähnt seien. Das Kasseler Fenster von 1968 legt zunächst die Vermutung nahe, als habe sich die Künstlerin abstrakten Äußerungen zugewandt - und in der Tat gibt es aus den sechziger Jahren und auch sehr viel später Belege, dass sie scheinbar immer wieder Ausflüge ins Ungegenständliche unternahm – doch in diesem Fall ist die Beziehung zum Gegenstand noch deutlich zu sehen.



Abb. 7: Nassenerfurt Kirche, Entwurf für Bleiglasfenster (1957)



Abb.8: Kassel Kirche, Betonfensterentwürfe, 2 Fenster (1968)

In den sechziger Jahren nahm die Tätigkeit für die Kirchen ab. Die Künstlerin wurde einerseits Mutter, was ihr das Arbeiten mit gefährlichen Materialien wie Glas sicher erschwerte. Zum anderen kann gemutmaßt werden, dass zum Ende der sechziger Jahre auch viele Kirchen in ihrer Wiederherstellung fertig gestellt waren.

Eine andere Technik gewann an Gewicht: eine Drucktechnik, nämlich der Linol- und der Holzschnitt, der schon 1965 bei einem gedruckten Wandbehang eingesetzt wurde. Ein Vorbild fand sie zunächst in den Drucken HAP Grieshabers, doch da sich für sie die Technik dieses Künstlers nur bedingt umsetzen ließ, spielte der Einfluss eines weiteren Künstlers eine Rolle, der die Künstlerin stets und immer wieder aufs Neue faszinierte und der der Technik des Farblinolschnitts tatsächlich neue Impulse gab: Pablo Picasso. Christiane Wollenhaupt-Brenner schuf in den folgenden mehr als 15 Jahren vor allem Farblinoldrucke in der „Verlorenen Form“: auf schwarzem Karton wird die unterste Farbschicht in einer von vornherein feststehenden Auflage gedruckt. Der Bereich, der nicht mehr überdruckt werden soll, wird auf der Linoleumplatte als nächstes weg geschnitten und im nächsten Druckgang wird die nächste Farbe aufgedruckt. Dieser Vorgang wird beliebig wiederholt. Es entstanden Drucke mit bis zu sieben Farben. Da die Farben nicht völlig deckend wirken, entsteht durch das Durchscheinen der übereinander liegenden Schichten eine changierende Farboberfläche, die naturgemäß, da die Farbe mit der Walze aufgetragen wird, niemals bei allen Bildern gleich ist. Die mit der Technik der „verlorenen Form“ gedruckte Auflage ist naturgemäß begrenzt. Die Themen ihrer Holzschnitte finden sich wieder in der kunstgeschichtlichen Tradition und da vor allem im Mittelalter und in der Renaissance. Als Beispiele für die historischen Vorbilder seien die Illustrationen zu den Fabeln des Bidpai, Dürers Illustrationen zu Sebastian Brants „Narrenschiff“, die Illustrationen zum Dekameron, irische Buchmalerei der vorkarolingischen Zeit („Book of Kells“) oder anonyme mittelalterliche Holzschnitte genannt. Was alle diese Vorbilder verbindet, ist das spielerische, das in seiner Einfachheit keinesfalls anspruchslose, aber dennoch Unbefangene das dennoch in bemerkenswertem Gegensatz zum verbissenen Sendungsbewusstsein der Gegenwartskunst der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts stand. Was all diese Vorbilder verbindet ist die Lust am Fabulieren, die Szenen, wo Menschen an großen Tischen zusammen essen und immer wieder Narren. Was nicht heißen will, dass die Holzschnitte von Christiane Wollenhaupt-Brenner frei von Ernsthaftigkeit sind. Und dennoch haben selbst Darstellungen wie die es Todes aus dem in den Anfang der siebziger Jahre geschaffe-

nen Linolschnitten, die nach dem „Tarot de Marseille“, im Göttinger Steidl-Verlag publiziert wurden, fast etwas Heiteres und unbeschwertes (Abb. 10).



Abb. 9: Werbeblatt für das Tarot-Spiel



Abb. 10: Christiane Wollenhaupt-Brenner: Tarot: Le mort - Der Tod 1971-75

Das Tarot-Spiel führt eindrucksvoll vor Augen, dass die Künstlerin sich zwar an der Vorlage angelehnt, dennoch aber etwas völlig eigenständiges, wie an Beispiel der Karte „La Justice“ gezeigt werden soll.



Abb. 11: Tarot de Marseille: La Justice



Abb. 12: Christiane Wollenhaupt-Brenner: Tarot: La Justice - Die Gerechtigkeit 1971-75

In beiden Fällen sitzt die Allegorie der Justitia, eine weibliche Person auf einem Thron. In ihrer linken Hand hält sie die Waagschalen, in ihrer Rechten ein Schwert. Die Justitia des Marseiller Vorbilds (Abb. 11) ist einerseits viel stärker buntfarbig und

gleichzeitig im Aufbau statischer komponiert: ihr Körper bildet beinahe die Symmetrieachse der Karte. Die Justitia von Christiane Wollenhaupt-Brenner (Abb. 12) hingegen ist einmal in der Farbigkeit auf einen hellen und einen dunklen Blaugrün- ton vor goldgelbfarbenen Hintergrund beschränkt. In ihrer Körperhaltung ist die Figur ganz leicht geneigt, der Kopf ruht aufrecht auf einem schwach zur ihrer rechten Schulter geneigten Hals. Der linke Arm der Allegorie der Gerechtigkeit ist angeschnitten. Der Faltenwurf des Gewandes ist bis zur Abstraktion schematisiert. Die die Räumlichkeit hervorhebenden Parallelschraffuren des Vorbildes weichen einer ausgeprägten Flächigkeit. Besonders raffiniert ist die Placierung der Beschriftung des Kartentitels „La Justice“ auf den Waagschalen der Figur. Vergleicht man also Bild und Abbild, kann man feststellen, und dies wird auch für die Grotesken nach Rabelais festzustellen sein, dass Christiane Wollenhaupt-Brenner trotz Anlehnung an eine künstlerische Vorlage etwas vollständig Eigenes geschaffen hat. Auch später greift sie mit anderen Mitteln das Thema des Tarot-Spiels wieder auf.

In den späten siebziger Jahren erhält der monochrome Holzschnitt wachsende Bedeutung, Auch hier spielen Vögel und Fabelwesen eine gewisse Rolle. Farblinolschnitte führen geheimnisvolle Architekturen vor, die in Beziehung mit in der gleichen Zeit entstandenen Tonplastiken gesehen werden müssen.

In den achtziger Jahren wird ihr Duktus lockerer. Es entstehen zahllose Zeichnungen mit dem Rapidographen. Auch hier sind wieder Fabelwesen vertreten (Abb. 13), aber auch skurrile Zeitgenossen, wie die blasierten Besucher von Vernissagen (Abb. 14).

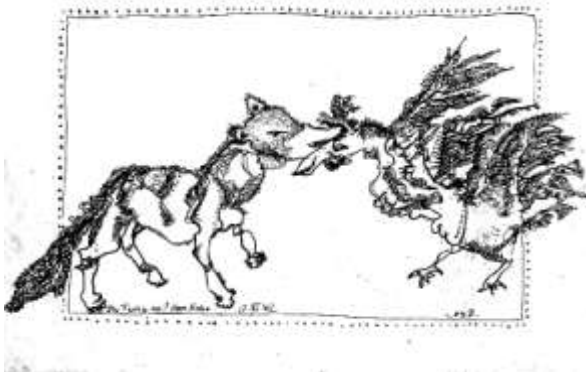


Abb. 13: Christiane Wollenhaupt-Brenner, Fuchs und Hahn, Zeichnung, Mitte der 80er Jahre

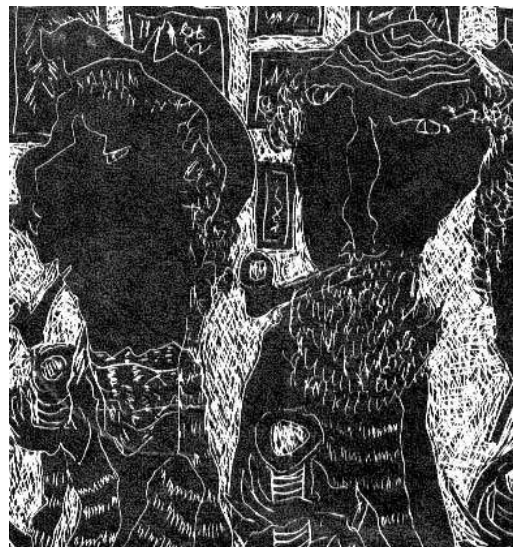


Abb. 14: Christiane Wollenhaupt-Brenner, Ausstellungsbesucher, Detail, Schabetechnik, Mitte der 80er Jahre



Gerade das letzte Beispiel zeigt einen Themenschwerpunkt der das Werk der achtziger Jahre bestimmen wird: Seltsame menschliche Figuren, Frauenkränzchen, die die Köpfe zusammenstecken, strickende skurrile Frauen sind ebenso vertreten wie die Angehörigen bestimmter Berufszweige wie zum Beispiel Pfarrer oder Richter (Abb. 1).

Eine neue Technik hielt Einzug. Auf Platten aus Hartfaser arbeitete sie in den Malgrund die unterschiedlichsten Materialien ein, grobfaserige Stoffe, Bindfäden, Spitze und manches mehr. Dies allein hätte schon eine äußerst delikate Bildoberfläche ergeben, doch auf diesen Flächen entstanden starkfarbige Bilder, auf denen größtenteils die oben genannten Figuren dargestellt waren.

Zu Beginn der neunziger Jahre hielt vermeintlich die Abstraktion Einzug in das Werk der Künstlerin (Abb. 15).

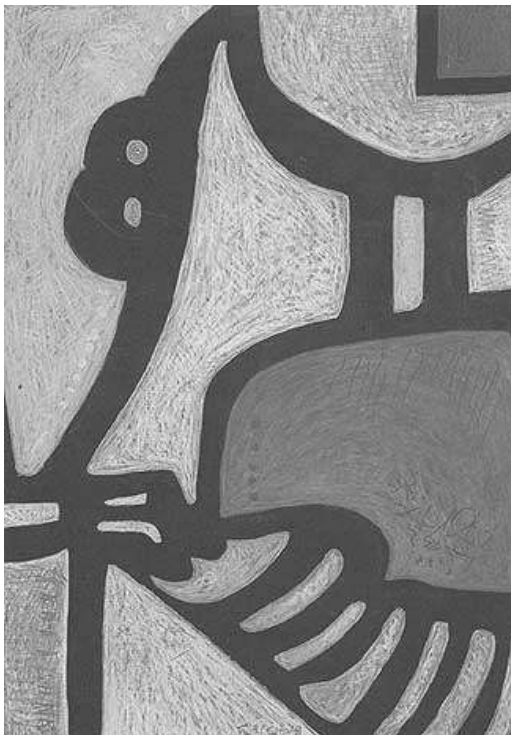


Abb. 15: Christiane Wollenhaupt-Brenner, „Ohne Titel“, 1991, Wachs- und Ölkreiden auf Papier

In Wirklichkeit waren auch dies Ausschnitte aus vorhandenen eigenen Bildern. In diesem Zusammenhang muss auf den Diaprojektor und das Prinzip der Vergrößerung eingegangen werden. Immer wieder diente er der Künstlerin, kleine Bilder zu vergrößern und in dieser Vergrößerung zu variieren und in seinem Charakter vollständig zu verändern. So gibt es von den kleinen Tarotkarten auch großformatige Linolschnitte. Auch das nebenstehende Beispiel ist eine solche Vergrößerung. Die Vergrößerung bietet die Möglichkeit, dass eine Fläche durch eine fein strukturierte Binnenzeichnung ein lebendiger Bestandteil des Bildes wird. Angelehnt ist die

Idee des ständigen Vergrößerns von Ausschnitten von der Idee des Apfelmännchens, des Schaubildes einer mathematischen Funktion. Wenn man aus einem Apfelmännchen einen Ausschnitt immer wieder vergrößert, entsteht wieder die Form des Apfelmännchens (Abb. 16).

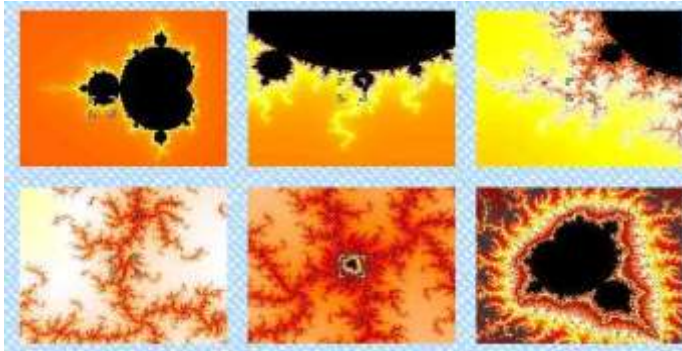


Abb. 16: Apfelmännchen mit ständig neuer Detailvergrößerung. Quelle: <http://www.ginko.de/user/kremer/karsten/d/apgal.htm>

Tatsächlich spielen zwei weitere Inspirationsquellen eine nicht unwichtige Rolle für die weitere Entwicklung der Künstlerin: das einsetzende Interesse für Zahlen und der Spaß am Tangram, jenem ostasiatischen Geduldspiel, wo Formgebilde aus einem einfachen Repertoire geometrischer Figuren zusammengesetzt werden müssen. Für Christiane Wollenhaupt-Brenner liefert der Formenreichtum, den dieses

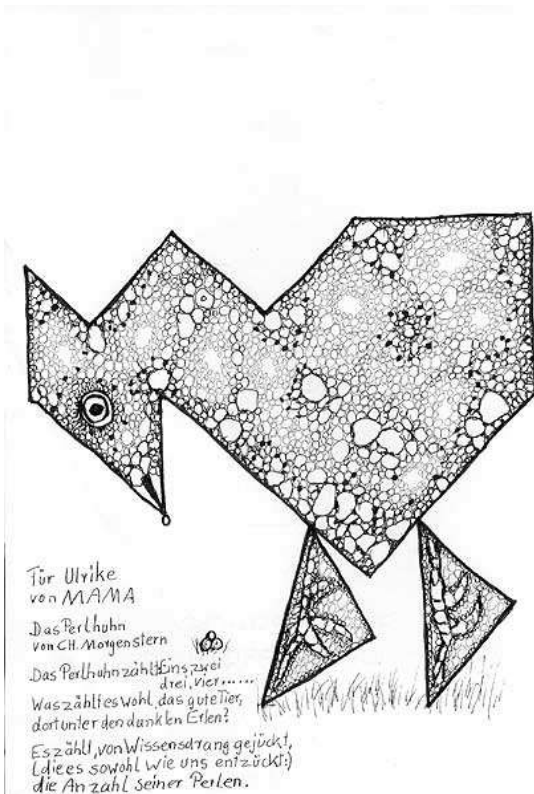


Abb. 17. Christiane Wollenhaupt-Brenner; Das Perlhuhn, Rapidograph auf Papier, 2002, Privatbesitz

Spiel bietet, eine unerschöpfliche Inspirationsquelle: jedoch gewinnen die Figuren durch ihre lebendige Binnenzeichnung einen völlig eigenen Charakter, sie werden zu lebendigen Wesen, wie man dem nebenstehenden Beispiel eindrucksvoll ansehen kann (Abb.17).

In der gleichen Zeit, in der ersten Hälfte der neunziger Jahre nimmt sie auch die Beschäftigung mit den Holzschnitten zu der Geschichte „Gargantua und Pantagruel“ von François Rabelais auf. Über diese Illustrationen ist bis heute sehr wenig bekannt (vgl. entsprechenden Beitrag). Aber hier schließt sich ein Kreis, denn ähnlich wie schon beim Narrenschiff, mit dem sie sich in dieser Zeit

ebenfalls wieder beschäftigt und bei Hieronymus Bosch sind es die merkwürdigen und skurrilen Figuren, die sie beschäftigt. Die Variationen nach den Illustrationen zu Rabelais bleiben die große Aufgabe der vergangenen Jahre, an der sie unermüdlich arbeitete. Im Anfang stand die freie Zeichnung nach den Illustrationen von Rabelais,

hunderte kleiner Zeichnungen im A6-Format. Es folgten große Arbeiten, Buntstift auf



Abb. 18: Christiane Wollenhaupt-Brenner; Variation nach Rabelais, Bild 192, Rapidograph und Buntstift auf Papier, 2002, Privatbesitz

Papier, die wieder mit Hilfe des Diaprojektors vergrößert wurden. Schließlich kamen noch Zeichnungen im A4-Format hinzu, Schwarzweißzeichnungen mit dem Rapidograph, mit Buntstift kolorierte Zeichnungen. Auf die Beziehung dieser Variationen zum Original soll in einem gesonderten Beitrag eingegangen werden. Am Ende dieser Betrachtungen steht, was am Anfang als Feststellung im Raume stand: Dass die Künstlerin bei allen völlig legitimen und für eine künstlerische Entwicklung unabdingbaren Experimenten und Seitenpfaden sich in erstaunlichem Maße treu geblieben ist.

Die skurrilen Figürchen nach den Rabelais-Illustrationen sind vom Formrepertoire bei aller Entwicklungen im Einzel-

nen doch aufs Engste mit den Narrenfiguren der siebziger Jahre verwandt, der lockere Strich der Zeichnungen der achtziger Jahre hat ihnen indes einen anderen, aber wieder höchst eigenständigen Charakter gegeben.

Ulrike Wollenhaupt-Schmidt