

Das gekräuselte Wirsingblatt erscheint als eine von Flußtälern tief gefurchte Landschaft in die wir regelrecht hineingesaugt werden und in deren „organischen Strukturen und Geflechten (...) man/frau sich wie in einem ‚wuchernden Dschungel‘ verlieren kann, wenn nicht die rettende Flucht aus der Nah- in die Fernsicht angetreten wird“, die es uns ermöglicht, die „Kra-terlandschaften“ in „die vertraute Ansicht eines Kohlblattes“¹ zurück zu verwandeln.

Marina Schulze zeigt in ihrem 2001 entstandenen Bild ohne Titel eine mikroskopische Nahsicht. Allerdings ist kein Objekt abgebildet, das wir allein mit dem Mikroskop sehen könnten. Gezeigt wird vielmehr Alltägliches, das uns durch die Vergrößerung der Oberflächenstruktur nahe rückt und uns in den Raum eines anderen Maßstabs einbindet. Das Bild erinnert mich - mögen es die Grüntöne sein oder die Monumentalisierung vegetabler Strukturen, die sie zu „wuchernden Dschungeln“ werden lassen - an die ab 1904 entstandenen Urwaldbilder Henri Rousseaus (1844-1910). Rousseau fand seine phantasmagorischen Landschaften in den Botanischen Gärten und in den Pavillons der Pariser Weltausstellung von 1900. Die idyllischen und traumhaften Bilder einer kindlich-naiv und detailreich aufgefassten Natur, wurden zu Rousseaus Lebzeiten aufgrund ihrer „ungeschulten Malweise“ verspottet und missachtet. Künstlerkollegen wie Gauguin, Picasso oder Beckmann schätzten dagegen seine Bilder, deren organisch florales Motiv als Rapport unzähliger Grünvaleurs hervortritt. Im Unterschied zu Rousseau stellt Marina Schulze keine exotische Welt dar, sie nutzt vielmehr wahrnehmungstheoretische Erkenntnisse, um am Alltäglichen Faszinierendes hervorzubringen.

Während wir üblicherweise vorrangig „Figuren“, „Dinge“ und „Körper“ perzipieren, die sich von ihrem jeweiligen Hintergrund abheben und durch Zwischenräume von anderen Objekten getrennt sind, setzt sie die Feinstruktur oder die Textur der Dinge ins Bild, indem sie sie stark vergrößert. Sie mobilisiert so ein für Kinder gängiges Sehen, bei dem die stoffliche Beschaffenheit der Dinge eine wesentliche Rolle spielt.²

Marina Schulze gehört zu den jungen Malerinnen und Malern, die sich „nicht mehr in der Pflicht fühlen, Stellung zu beziehen im Konflikt zwischen Abstraktion und Figuration.“³ Ihre Darstellung eines Wirsingblattes oder der Blätter von Sumpfgarben, mit der die Künstlerin „dem Abgebildeten möglichst nahe kommen, seiner Vielschichtigkeit und der lebendigen Struktur gerecht werden“⁴ möchte, entfernt sich zugleich vom dargestellten Gegenstand. Die starke Vergrößerung und Ausschnitthaftigkeit verfremdet ihn und stellt ihn ornamental, flächig und abstrakt dar.

Die Bildlichkeit sogenannter neuen Medien - Fotografie, Film, Video und digitale Bildtechnologie - fließen in unterschiedlicher Weise in die aktuelle Malerei ein. Die Bilder Marina Schulzes zeigen eine Genauigkeit, die vergleichbar ist mit der fotografischen. Wie die Kamera gibt sie die Stofflichkeit der Oberflächen, die Textur der Dingwelt haargenau wieder. Allerdings geht es Marina Schulze, wie anderen jungen Künstlern, die seit einigen Jahren im Zeichen einer neuen Figuration verstärkt in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt sind, nicht um die Herstellung eines naturalistischen Abbildes. Ihr Verfahren zieht eher Anregungen aus digitalen Bildbearbeitungsprogrammen; ihre Arbeiten stellen we-

niger Fragen der Repräsentation und Referentialität als vielmehr solche, die das Medium Bild und die Funktion von Bildern betreffen. Der sechs Meter lange 2001 entstandene Fries, mit dem die Künstlerin den Preis der „Nordwestkunst“ erhalten hat, ist etwa ein Beispiel dafür. Oberflächen verschiedenster Dinge, deren spezifische Größe aufgehoben ist, sind in einem Bildraum verbunden. Die pelzig-weiche Schnauze eines Ponys erscheint neben Schimmel, den rosettenartigen Blättern einer Ananas, einer geschälten Blutorange und dem Blasenwurf einer sich auflösenden Brausetablette. Die Oberflächenstruktur macht die dargestellten Gegenstände identifizierbar und bildet zwischen ihnen Übergänge. Das Dargestellte könnte so in einem Handbuch eines Bildbearbeitungsprogramms wie Photoshop abgebildet sein. Es hätte dort die Funktion, die Möglichkeiten des Programms vorzuführen, die versprechen sich von den materiellen Bedingungen loslösen und neue virtuelle Welten erzeugen zu können. Auch in der kleinen hochformatigen Arbeit von 1999 verbindet die Künstlerin die Blüte einer Blume mit einer mikroskopischen Nahaufnahme von Haut. Die beiden Dinge sind durch eine klare Grenze voneinander geschieden, so als seien zwei Bilder auf Stoß gesetzt. Ihr Umriss bildet allerdings eine ineinander übergehende Form. Die Haut ist so extrem vergrößert, dass sie nicht mehr ohne weiteres als solche erkennbar ist. Erst im Vergleich zu anderen Hautdarstellungen der Künstlerin ist diese referentielle Verbindung zu ziehen.

Marina Schulzes Bilder sind mit Öl auf ungroundiertem Papier gemalt. Teilweise nutzt sie Makulaturpapier von der Rolle, das üblicherweise für den Druck von Zeitungen verwendet

wird. Das Material erlaubt der Künstlerin den Ausschnitt des fertigen Bildes relativ individuell festzulegen. Das Papier hängt bei seiner Bearbeitung plan an der Wand und wird über seine Grenzen hinaus bearbeitet, wodurch die Ausschnitthaftigkeit der Darstellung betont wird. Das Trägermaterial Papier unterstützt den von Marina Schulze gewünschten Eindruck einer glatten, glänzenden geschlossenen Oberfläche, die mit den sich überlagernden Farbschichten gebildet wird. Die Bilder sind so gesehen in ihrer Erscheinungsweise Fotografien angenähert. Auch wenn die Arbeiten eine Handschrift vermeiden, gibt es im Unterschied zur Fotografie eine malerische Faktur. Diese ist es vor allem, die bewirkt, dass man das gemalte Bild nicht fraglos auf ein Vorbild bezieht.⁵ Die Faktur und die klare Bildbegrenzung fokussieren den Blick, halten ihn im Bild.

In ihren Wandarbeiten klebt die Künstlerin das Bildfeld während des Malvorgangs nicht ab, was dazu führt, dass die Bildgrenzen nicht scharf konturiert sind, sondern leichte Ausfransungen zeigen und Übergänge zur Umgebung herstellen. Solche, teilweise großformatigen Wandarbeiten sind für einen bestimmten Ort gemacht und temporär. In den Akt- und Tierdarstellungen wiederum ist die Darstellung von einem Ölrand umgeben, der sich in das Papier hineinzieht, was den Eindruck hervorruft als trete die Darstellung aus dem Trägermaterial hervor und sitze nicht auf seiner Oberfläche. Die malerische Faktur, die Betonung des Verhältnisses von Bild und Grund und die Kombination zweier verschiedener Perspektiven wie in ihren Hautbildern gehören zu den von Marina Schulze eingesetzten Techniken, die auf die Bildkonstruktion verweisen und den Ein-

druck eines naturalistischen Abbildes stören. In den Hautbildern ist das abgebildete Motiv, das Gesicht, die Hand, in extremer Nahsicht dargestellt, so als sei es mit einem Makro-Objektiv fotografiert. Die Wimpern, die Augenfalten und die Iris werden „monströs“. Indem die Haut mikroskopischen Sichtweisen von Haut entspricht, wird die „Monstrosität“ noch gesteigert. Die Farbigkeit der Hautbilder scheint medizinischen Fotografien von Hautkrankheiten entlehnt; die Hautoberfläche vermittelt den Eindruck des Pelzigen oder extrem Fleischigen, sie ist nicht als die äußere glatte Grenze des Körpers dargestellt, sondern bildet gewissermaßen eine eigene Räumlichkeit.

Erregen Fotografien von Hautkrankheiten aufgrund ihres ungewöhnlichen, die Privatsphäre verletzenden und unheimlichen, ins pornographische gehenden Charakters, so die Hautdarstellungen von Marina Schulzes Bildern aufgrund ihrer Ambivalenz zwischen Darstellungskonventionen von Schönheit und Ekel. Ihre Akte und Hautbilder oszillieren zwischen Befriedigung der Schaulust und Erzeugung von Unbehagen. Der menschliche Körper ist das Motiv für die Darstellung ästhetischer Schönheit und Ekel. Das Ideal des schönen Körpers ist in einer Ganzheit vorgestellt. Der verletzte Körper, Körperöffnungen, oder der Blick auf das Körperinnere überschreitet körperliche Grenzen und ruft Ekel hervor. Ein solch „abjekter Körper“, d. h. der verworfene Körper widerspricht den „klassischen Konzepten von Geschlossenheit, ‚Schönheit‘ und ‚Normalität‘.“ Abjekte Körperbilder sind solche Repräsentationen des Körpers, „die dazu geeignet sind, Ekel oder Abscheu auszulösen.“⁶ Der Begriff kann aber auch allgemeiner mit der Repräsentation „anderer“ Subjektivitäten in Ver-

bindung gebracht werden, „verworfene Subjektivitäten, die marginalisiert immer als das ‚Andere‘ fungieren“ und „abhängig sind von sozialen und kulturellen Parametern, die ihre ‚Andersheit‘ festlegen.“⁷

Marina Schulze verfolgt in ihren Bildern nicht die psychoanalytischen und politischen Fragen des Abjekten. Ihr Interesse gilt vielmehr, wie anderen Künstlern ihrer Generation auch, der Schönheit. Sie möchte die leicht zu übersehenden Dinge, die etwa „auf der Bildoberfläche flüchtiger Fernsehbilder erscheinen“⁸, oder die man „bei einem schnell vorbeiziehenden Bild (Film) oder einem kurzen vorübergehenden Augenblick nicht erkennt“⁹ fixieren und neue Sichtweisen des Schönen eröffnen. Die Schönheit allerdings, die Marina Schulze ins Bild setzt, ist gleichermaßen anziehend und abstoßend. Kafka hat ein solch „ekelhaftes Genießen“¹⁰ 1919 eindringlich in seiner Erzählung „Ein Landarzt“ zum Ausdruck gebracht: „ja, der Junge ist krank. In seiner rechten Seite, in der Hüftengegend hat sich eine handteller-große Wunde aufgetan. Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammlendem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags. So aus der Entfernung. In der Nähe zeigt sich noch eine Erschwerung. Wer kann das Ansehen ohne leise zu pfeifen? Würmer, an Stärke und Länge meinem kleinen Finger gleich, rosig aus eigenem und außerdem blutbespritzt, winden sich, im Innern der Wunde festgehalten, mit weißen Köpfchen, mit vielen Beinchen ans Licht. Armer Junge, dir ist nicht zu helfen. Ich habe deine große Wunde aufgefunden; an dieser Blume in deiner Seite gehst du zugrunde.“¹¹

Anmerkungen

- 1 Peter Rautmann, Ansichten ? Einsichten ? Durchsichten, 2002, unpaginiert.
- 2 Kindern fällt „eine den gesehenen Konfigurationen entsprechende, gliederungstreue Wiedergabe schwer“. Sie „versuchen eine zwischen Form und Färbung angesiedelte Beschaffenheit der Gesamtgebilde zu erfassen.“ Christian Meyer, Wahrnehmung und relative Blindheit, 1991, S. 30.
- 3 Thierry de Duve in: Ein Jahrhundert Malerei der Gegenwart, 2002, S. 28. Gegenständliche Malerei galt bis lange in die fünfziger Jahre hinein als konservativ, abbildend und dienend. Wohingegen Abstraktion für eine autonome, freie, universale und nicht vereinnehmbare Ausdrucksweise stand.
- 4 Marina Schulze, Unveröffentlichtes Manuskript der Künstlerin, 2002.
- 5 Dass die Auseinandersetzung mit der repräsentativen Funktion von Bildern ein Thema aktueller Kunstproduktionen ist, zeigt die in drei Basler Museen stattfindende Ausstellung *Painting on the move* (2002). In einem, anlässlich dieser Ausstellung gehaltenen Gespräch, u.a. zwischen der in Berlin lebenden und arbeitenden Malerin und Fotografin Antje Majewski (1968) und dem in Peking lebenden Maler Xie Nanxing (1969), stellt der Maler Nanxing fest, daß gegenüber dem fotografischen Verfahren eine hohe Bereitschaft besteht, „den technischen Abbildern der Wirklichkeit Vertrauen zu schenken. Als wäre es uns insgeheim lieber, wenn sich die reale Welt über die Linse statt über das Auge, über mechanisch hergestellte statt über handgemalte Bilder erschliesst. Wenn ich dagegen hoffe, durch Malerei Malerei zum Ausdruck zu bringen, stosse ich auf Fragen des Bildes.“ Xie Nanxing in: *Nach der Wirklichkeit* 2002, S. 206.
- 6 Anja Zimmermann, *Skandalöse Körper*, 2001, S. 30. Seit den achtziger Jahren nutzen und inszenieren Künstler verstärkt Abscheu auslösende Materialien oder Körperzustände, deren Bedeutung mit Ekel verbunden ist. Zur *Abject Art* vgl. auch Ausstellungskatalog *Abject Art* 1993.
- 7 Anja Zimmermann, a.a.O., S. 31.
- 8 Xie Nanxing a.a.O., S. 204.
- 9 Marina Schulze a.a.O.
- 10 Slavoj Zizek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, 1991, S. 22.
- 11 Franz Kafka, *Ein Landarzt*, 1994, S. 285.

Literatur

Abject Art: Repulsion and Desire in American Art. Whitney Museum of American Art - Selections from the Permanent Collection. Whitney Museum of American Art New York. New York 1993.

Ein Jahrhundert Malerei der Gegenwart. Ein Gespräch zwischen Bernhard Mendes Bürgi und Thierry de Duve. In: Bernhard Mendes Bürgi / Peter Pakesch (Hg.): *Painting on the Move*. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum; Museum für Gegenwartskunst Basel der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunsthalle Basel 26.5.-8.9. Basel 2002 - S. 18-30.

Nach der Wirklichkeit - Malerei und Fotografie, Realität und Realismus: Die Einflüsse neuer Medien in der Malerei. Ein Gespräch zwischen Peter Pakesch, Anne Krauter, Antje Majewski und Xie Nanxing. 2002. In: Bernhard Mendes Bürgi / Peter Pakesch (Hg.): *Painting on the Move*. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum; Museum für Gegenwartskunst Basel der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunsthalle Basel 26.5.-8.9. Basel 2000 - S. 202-216.

Kafka, Franz: *Ein Landarzt*. In: Hans-Gerd Koch / Wolf Kittler / Gerhard Neumann (Hg.): *Franz Kafka. Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt/Main : Fischer 1994 - S. 249-313.

Christian Meyer: *Wahrnehmung und relative Blindheit*. In: Wolfgang Drechsler / Peter Weibel (Hg.): *Bildlicht - Malerei zwischen Material und Immaterialität*. Museum des 20. Jahrhunderts 3.5.-7.7. Wien 1991 - S. 21-35.

Peter Rautmann: *Ansichten ? Einsichten ? Durchsichten*. In: Klasse Karin Kneffel. Hochschule für Künste Bremen. Kunsthalle Bremerhaven 31.01-17.02.2002 - unpaginiert.

Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder. Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin : Reimer 2001.

Slavoj Zizek: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin : Merve Verlag 1991.