

Ein weites Feld
Zum Werk von Marina Schulze
Von Michael Stoeber

„Keine Tiefe ohne Oberfläche“ nennt die Malerin ihre Ausstellung im Künstlerhaus Göttingen. Man ist gut beraten, die Begriffe nicht dualistisch, sondern dialektisch aufeinander zu beziehen. In einem Denkprozess, wie ihn Georg Wilhelm Hegel beschrieben hat, in dem sich These und Antithese immer wieder neu zur Synthese verbinden. Solcherart verknüpft und aufeinander bezogen, stellen sich Tiefe und Oberfläche auch in den Bildern von Marina Schulze dar. Die Allianz des auf den ersten Blick Widersprüchlichen im Titel der Künstlerin erinnert an das schöne Wort von Friedrich Nietzsche, dem zufolge die Griechen „oberflächlich aus Tiefe“ waren. Diese Beurteilung leitete der Philosoph aus seiner Betrachtung des Dionysischen ab. Die dionysische Lust des Menschen, seine Sehnsucht nach Rausch, Grenzüberschreitung und Ekstase, ist alles andere als harmlos. Hinter ihr steht der Versuch, in der Intensität des Lebens den Tod zu vergessen. Nicht von ungefähr wird Dionysos, der Gott des Weines, im Wahnsinn von den Mänaden, seinen wilden Begleiterinnen, zerrissen. Eros und Thanatos sind im Mythos innig aufeinander bezogen. Man könnte bei Schulzes Titelwahl ebenso gut aber auch an einen berühmten Satz des Pope of Pop, Andy Warhol, denken: „Nichts ist so tief wie die Oberfläche.“ Er fordert uns auf, nichts hinter dem Werk, sondern alles im Werk des Künstlers zu finden. Genau darauf zielt auch der Titel von Marina Schulze. Er ist ebenso programmatisch. Die Künstlerin erinnert uns mit ihm daran, dass Tiefe ohne Oberfläche schlicht unmöglich ist. Und impliziert zu Recht, dass sie, wenn sie Oberflächen malt, zugleich auch Tiefe malt. Man muss sie in ihren Bildern nur zu erkennen wissen.

Wie macht sie das genau? Indem sie hyperrealistisch malt. Nicht Nachahmung dessen, was sie sieht, ist ihr vorrangiges Ziel, sondern Vergrößerung im wörtlichen wie übertragenen Sinn. Nicht selten malt Schulze ihre Motive, als schäue sie auf diese durch ein Mikroskop. Das ist besonders augenfällig, wenn sie ihren Blick wie ein heranzoomendes Kameraobjektiv auf ihren Gegenstand richtet. Im Blow up verfremdet sie ihre Motive zu neuer Kenntlichkeit. Dabei werden sie abstrakt und unter Umständen schwer zu dechiffrieren. Wir erinnern uns an den Plot des berühmten Films von Michelangelo Antonioni, in dem ein Fotograf glaubt, mit seiner Kamera zufällig einen Mord im Londoner Hyde Park aufgenommen zu haben. Aber je stärker er seine Abzüge vergrößert, umso undeutlicher erscheint das Geschehen. Wenn Schulze im überwältigenden Format von 270 x 400 cm menschliches Haar im All over malt, führt der Anblick ihres Bildes zu nicht weniger Verwirrung. Der Betrachter fragt sich, was er da eigentlich sieht. Ob er auf das Fell eines Tieres schaut oder auf ein abgeerntetes Feld. Die Haarverwirbelungen um einen menschlichen Bauchnabel sind, obwohl präzise wiedergegeben, ebenso schwer zuzuordnen wie ihre von leichtem Haarwuchs überzogenen Tätowierbilder auf menschlicher Haut. Ähnliche Wahrnehmungsambivalenzen erregen auch Schulzes Haut- und Tapetenbilder, die manchmal Assoziationen an Geröllfelder nahe legen. Ein Satz von Karl Kraus beschreibt, wie wir auf die Werke der Künstlerin reagieren: „Je näher man ein Ding anschaut, desto ferner schaut es zurück.“ Das Allerselbstverständlichste wird in der Optik der Malerei von Marina Schulze nicht selten exotisch.

Wobei die Verfremdung des Gegenständlichen ein Lebensgefühl zum Ausdruck bringt, das der Moderne von Anfang an eingeschrieben ist. Es scheint exemplarisch bereits in Arthur Rimbauds legendärem Selbstbefund auf: „Ich ist ein anderer.“

Der mikroskopische, vor allem aber der fotografische Blick der Künstlerin spiegelt sich auch in den Bildausschnitten ihrer Gemälde. Sie folgen einer eminenten Fokussierung, die nach der Erfindung der Fotografie in die Malerei gewandert ist und deren Verbreitung durch die Großaufnahme im Film noch zugenommen hat. Es ist möglicherweise kein Zufall, dass die filmische Großaufnahme und

die psychoanalytische Kategorie des Partialobjektes historisch etwa zu gleicher Zeit an Bedeutung gewonnen haben. Dass wir statt des ganzen Menschen nur seinen Mund, seine Stirn, seine Augen, seine Haare, seine Beine oder Hände sehen, steckt voller Ambivalenzen. Zum einen ist ein solcher Blick auf ihn der mögliche Ausdruck einer fetischistischen Fixierung. Er erhöht und idealisiert das Gegenüber in libidinöser Weise, indem er unsere erotische Energie auf bestimmte Körperpartien richtet. Er kann aber auch ein Blick des Erschreckens sein, der sich nicht in begehrender Weise, sondern voller Abscheu und Entsetzen auf den anderen richtet. Und schließlich hat ein solcher Blick auch eine mögliche dritte Dimension. In ihm zerfällt das Individuum in verschiedene Teile und verliert dabei seine Identität. Was nicht nur die Wahrnehmung von Psychotikern und Neurotikern charakterisiert, sondern für Kulturpessimisten auch eine Signatur der Moderne ist. Im fokussierenden Blick der Künstlerin auf ihren Gegenstand versammeln sich in erster Linie Zu- und Abwendung, wobei die libidinösen Energien überwiegen. Ihre Strategie der Partialisierung lässt sich aber auch als Aktualisierung einer alten rhetorischen Figur verstehen, der Metonymie. In dieser Lesart steht das Teil immer für ein Ganzes. Sodass die partielle Darstellung zum Porträt wird, soweit sie sich auf andere richtet, und zum Selbstporträt, wenn sich die Künstlerin selbst ins Visier nimmt.

Allerdings sind diese Gemälde keine Porträts im herkömmlichen Sinne. Auch wenn sie die Personen, die sie darstellen, sehr genau ins Bild setzen, sodass man diese, wenn man sie kennt, auch in ihren jeweiligen Partialisierungen mühelos wiedererkennt. Es geht Schulze weniger um individuelle Porträts als um Universalien. Um Zustände und Erzählungen, die uns alle angehen. Nicht die Abgebildeten sollen sich in ihren Werken in erster Linie wiederfinden, sondern wir, die Betrachter. Die jeden Hinweis verweigernden Titel der Künstlerin brechen bezeichnenderweise alle Brücken zum Motiv ab. Bei jedem Werk lesen wir ein neutrales, unpersönliches „ohne Titel“. Wodurch die Künstlerin mit jedem Bild die Aufforderung an den Betrachter erneuert, sich das Werk durch seine Deutung anzueignen. Ohne Titel zu sein, das heißt nichts anderes, als dass der Betrachter die Freiheit hat, das Bild zu seinem eigenen zu machen. Durch den Blick, den er auf das Werk wirft, und durch die Deutung, die er ihm gibt. Dadurch wird er in gewisser Weise zum Koautor der Künstlerin, die keine definitive Auslegung vorgibt. Weder durch Bedeutung tragende Titel noch durch mimetische Nachahmung. Schulzes Bilder sind keine Kopien der Wirklichkeit, sondern Bilder aus eigenem Recht. Gestaltete Wirklichkeit, Form, Kunst. Der Realismus in der Kunst ist im Übrigen eine Fiktion. Das hat schon René Magritte 1929 mit seinem Gemälde einer augentäuschend echt gemalten Pfeife deutlich gemacht, unter die er schrieb: „Ceci n'est pas une pipe.“ Wohl wahr, es ist keine Pfeife, sondern das Bild einer Pfeife. Für wie fiktiv auch Émile Zola, der Naturalist unter den Schriftstellern und Brieffreund von Paul Cézanne, den Realismus hielt, bezeugt sein eindringlicher Satz: „L'art, c'est le monde vu par un tempérament.“ Jeder Künstler sieht die Welt durch das Prisma seines Gefühls und seiner Mentalität.

Das war auch vor fünfhundert Jahren nicht anders, als Albrecht Dürer, von Marina Schulze seit Schülerinnentagen bewundert, seine betenden Hände malte. In blauer Tusche und mit Weißhöhlungen. Durch eine Vorrichtung mit zwei Spiegeln doppelte er seine linke Hand und malte mit der rechten. Ein Partialobjekt *avant la lettre* und auch eine Art Selbstporträt, obwohl er die Hände einem der Apostel seines Frankfurter Altars gab. Aber die Tusche wurde am Ende berühmter als der Altar. Sie ist bis heute eines der meist reproduzierten Bilder in der Geschichte der Kunst. Auch die betenden Hände sind Universalien, die bis heute erzählen. Als Dürer sie 1508 als 37-jähriger schuf, war Martin Luther 25 Jahre alt. Neun Jahre später forderte er die katholische Kirche heraus. Brauchen wir wirklich und unbedingt die Kirche als Vermittlerin, oder können wir den Weg zu Gott auch im Gebet, *sola fide*, allein durch den Glauben, finden? Das war die große Frage, die Dürer in seinem Bild mit prophetischem Blick vorwegnahm. Darüber hinaus fragen uns seine Hände bis heute, wie wir es mit dem Glauben halten und was das Gebet für uns bedeutet

oder bedeuten könnte. In ganz ähnlicher Weise erzählen auch die drei großen Gesichtsporträts einer jungen Frau, die Schulze uns in Göttingen zeigt. Die junge Frau träumt mit geschlossenen, halb geschlossenen und hellwachen Augen. Dabei ist ihr Gesicht von einem feinen Netz aus Lichtquadraten überzogen. Was uns dazu bringt zu fragen, wie frei sie in ihren Träumen und Wünschen ist? Und im Folgenden, wie frei wir sind? Eines der Gemälde zeigt die junge Frau mit Farben im Gesicht, die an die Deutschlandfahne und die kollektive Euphorie der letzten Fußballweltmeisterschaft in Deutschland erinnern. Und damit auch an die deutsche Geschichte. Sie umgreift noch weit mehr als Dürer, Luther und die Gegenwart. Wo finden wir uns in ihr wieder? Marina Schulze steckt in ihrer Malerei ein weites Feld ab.