

Marina Schulzes fotografischer Blick oder die unendliche Komplexität der einfachen Dinge

Von Karin Seinsoth

In der Ausstellung »Rauhe Fasern« in der Galerie Beim Steinernen Kreuz bin ich 2007 Marina Schulzes Bildern zum ersten Mal begegnet. *O.T. (SB VII)* aus der Serie der Strumpfhosenbeine hatte es mir besonders angetan, alles an diesem Bild sprach mich an: Farbgebung, Bildausschnitt, Motiv. Das Dargestellte war in seiner fotografisch anmutenden Genauigkeit sofort erkennbar und wirkte gleichzeitig doch so wunderbar rätselhaft. Die Intimität des Motivs war fast ein wenig unangenehm, die Präzision der Malerei beinahe unheimlich: Der großformatige und stark herangezoomte Ausschnitt einer großmaschigen modischen Netzstrumpfhose, unter dem die nackte Haut seiner Trägerin hervorblitzte. Man spürte förmlich die Geschmeidigkeit und Sinnlichkeit der Haut. Dabei gab sie aber auch ihre natürlichen Unregelmäßigkeiten auf schonungslose Weise preis. Die Strumpfhose darüber war in ihrer Beschaffenheit so gemalt, dass man glaubte, sie fühlen zu können. Das eindringliche Zusammenspiel der übereinanderliegenden Schichten von Strumpf und Haut ließ die darunter versteckten Adern erahnen. Es war der Künstlerin auf meisterhafte Weise gelungen, die Stofflichkeit dieses Mikrokosmos' in die Zweidimensionalität der Bildfläche zu übertragen.

Aber wie entstehen Marina Schulzes faszinierende Bilder, wie wählt sie ihre Motive? Und was hat es mit den ungewöhnlichen Bildausschnitten auf sich? Als Betrachter*in sehen wir nur das Endresultat, das fertige Kunstwerk. Doch wie gestaltet sich der Prozess dorthin und was sagt uns dieser über das Werk und die Sichtweise der Künstlerin?

Marina Schulze findet die Ideen zu ihren Bildern im Alltag. Etwas in ihrem direkten Umfeld weckt ihr Interesse und ein Bild beginnt sich zu formieren. Es kann seinen Ursprung in der Natur haben (Pilze, Wasser, Wolken, Tierfell, Wirsing, Gurken), in der räumlichen bzw. gegenständlichen Umgebung (Farbreste, Wandputz, Raufasertapeten, Plastik) oder den Menschen um sie herum (Haar, Haut, Waden, Strumpfhosenbeine, Bauchnabel, Akte, Gesichtsausschnitte). Dabei kann auch ein scheinbar absolut nebensächliches Detail wie die Ansammlung von Farbresten auf einem Pullover, ein Tattoo oder die Laufmasche in einer Nylonstrumpfhose in den Fokus rücken. Der Blick der Künstlerin ist in keiner Weise hierarchisch, oft konzentriert sie sich ganz bewusst auf Dinge, die man leicht übersieht oder mit bloßem Auge nicht unmittelbar erkennt.

Im Versuch, das mentale Bild einzufangen, fotografiert die Künstlerin die Dinge, die sich später zu Bildmotiven entwickeln können. Das Medium Fotografie erlaubt es ihr nicht nur das Motiv festzuhalten, sondern eben dieses Objekt in einem bestimmten Moment, definiert durch spezifische Lichtverhältnisse. Es entsteht eine fotografische Studie, die später als Vorlage für ein zu malendes Bild dient und die gleichzeitig Inspirationsquelle, Erinnerungsstütze und Recherchematerial sein kann.

Oft stößt Marina Schulze eher zufällig auf ihre Motive, sie sieht beispielsweise einen Pilz während eines Waldspaziergangs oder findet eine Plastiktüte in der Nähe eines Gletschers auf der Reise durch Island. Andere Male, wie bei den Strumpfhosenbeinen, den Gesichtsausschnitten oder Akten mit Projektionen, konstruiert sie das Motiv selbst, um das gewünschte Foto zu realisieren.

Auf der weiß und glatt grundierten Leinwand fertigt die Künstlerin eine Vorzeichnung mit Kohle, trägt dann eine erste relativ dünne Schicht aus kräftigen Farben (Acryl- oder verdünnte

Ölfarbe) auf. Weitere Schichten gedeckterer Farben folgen, werden akribisch und detailliert aufgetragen, überlagern sich, so dass schließlich eine durchscheinende Oberfläche entsteht. Ab 2005 setzt Marina Schulze regelmäßig ein Episkop ein, um die Vorlagenbilder auf die Leinwand zu projizieren. Dies gibt ihr die Möglichkeit, die Ausrichtung des Bildes und des Musters besser zu kontrollieren und Verzerrungen zu vermeiden.

Man darf sich den Vorgang der Auswahl und Übertragung der fotografischen Studie aber nicht als einen einfachen linearen Prozess vorstellen. Zwischen der Entstehung der Vorlage und dem eigentlichen gemalten Bild können Tage, Monate, mitunter sogar Jahre vergehen. Manchmal verschwindet eine Aufnahme für unbestimmte Zeit im umfangreichen Bildfundus der Künstlerin, bis sie, ausgelöst durch ein Erlebnis oder ein externes Ereignis, erneut ihr Interesse weckt. Oft arbeitet die Künstlerin an mehreren Motiven gleichzeitig, es können gar verschiedene Versionen eines Bildes entstehen, von denen dann nur eines ihre Erwartungen erfüllt. »Gemälde entstehen in einem Prozess, der durch seine Dauer notwendigerweise die ständige Überprüfung dessen, was man gerade tut, mit sich bringt.«¹ Zuweilen entfernt sie sich während des Malens weit von der ursprünglichen Studie. Ausschnitt und Farbigkeit können vom Vorlagenfoto stark abweichen. Denn es geht der Künstlerin keineswegs darum, ein Foto möglichst vorlagengetreu auf Papier oder Leinwand zu übertragen oder die Genauigkeit des fotografischen Bildes zu imitieren. Ziel ist es vielmehr, sich so nah wie möglich an das mentale, »ideale« Bild heranzutasten, das ihr vorschwebt. »Da ist dieses Bild im Kopf, das ich gerne erreichen würde. Ich finde es in meiner Nähe in Klein und komme dann über das Vergrößern heran.«²

Während des Entstehungsprozesses interagieren somit ganz unterschiedliche Bildebenen auf komplexe Weise: Das Bild im Kopf, die Erinnerung an das gesehene Motiv, die Fotografie und das gemalte Bild, während es auf der Leinwand entsteht. Manchmal kommt, in Form einer gemalten kleinformatigen Vorstudie auf Papier, eine weitere Ebene hinzu. Auf diese Art testet die Künstlerin die Wirkung eines Motivs. Auf dem Weg zum endgültigen Bild fließen diese Bilder ineinander, jedes von ihnen mit einer eigenen zeitlichen Dimension.

Eine solche Vielschichtigkeit ist vergleichbar mit der Komplexität unserer visuellen Wahrnehmung. Vom physiologischen Standpunkt ist das Sehen der Prozess der Aufnahme von elektromagnetischen Wellen (Lichtstrahlen) durch unser Auge und die Weiterverarbeitung der von der Netzhaut ausgelösten Nervenimpulse (elektrische Reize) im Gehirn zu Bildern. Etwas wahrzunehmen bedeutet aber auch, es kognitiv zu verarbeiten und zu interpretieren, wobei die Ebene der Gefühle ins Spiel kommt. Wahrnehmung ist demnach immer auch ein selektiver Prozess, der vom spezifischen Kontext des Individuums abhängig ist. Dieser scheinbar so einfache, unbewusste und absolut alltägliche Vorgang ist also in Wahrheit extrem komplex.

Während ein Bild entsteht, greifen die Vielschichtigkeit der Bildebenen, die der malerischen Flächen und die Komplexität der menschlichen Wahrnehmung gewissermaßen ineinander – Marina Schulze erforscht mit und in ihrer Malerei Wahrnehmungsprozesse. Dieses Interesse liegt allen Bildern Marina Schulzes zugrunde, wird aber explizit zum Thema in der Serie *Drehpunkt* (ab 2016). Über die Jahre entdeckt die Künstlerin, dass immer wieder Bilder entstehen, in denen kein eindeutiges »Unten« oder »Oben« erkennbar ist. Dies gilt ganz besonders für die ausschnitthaften und abstrakt wirkenden Motive. Im Studio oder Ausstellungskontext

¹ Alexander Klar, *Am Ende zählt, dass ein gutes Bild herauskommt*, in: Jetzt! Junge Malerei in Deutschland, München, 2019, S. 16.

² Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin, November 2020.

beginnt sie zu testen, wie es wäre, ein Bild andersherum, sozusagen »kopfüber« an die Wand zu hängen, oder ein Horizontales vertikal. Welche Wirkung hat dies für den Betrachter und was macht es mit dem Bild? In der Serie *Drehpunkt* überlässt sie die Entscheidung den Betrachter*innen und ermöglicht so einen ungeahnten Blick auf das Bild und das Motiv, macht den Weg frei für neue Assoziationen.

Noch einmal zurück zum Licht, über das wir unsere Umwelt wahrnehmen. Insbesondere Farben können wir nur bei Licht sehen, das Wellenspektrum des Lichts und wie dieses von Gegenständen oder Körpern reflektiert beziehungsweise absorbiert wird, bestimmt die Qualität der Farben, die wir sehen. Nicht zuletzt sind das Licht und seine Darstellung eines der ganz zentralen Themen in Marina Schulzes Malerei: Licht als Spiegelung auf der Wasseroberfläche, als Projektion auf menschlicher Haut, als Schattenspiel auf einer bestrumpften Wade, als glitzernder Stoff einer Strumpfhose, als Reflektion in der Pupille eines menschlichen Auges oder auf der Oberfläche eines Pilzes.

Durch Marina Schulzes nicht-hierarchischen Blick wird dem Betrachter deutlich, dass die Dinge, auf die wir im Alltag treffen, unendlich komplexer und spannender sind, als uns bewusst ist. Die Künstlerin zeigt das Vielschichtige der Oberflächen und Strukturen. Sie beobachtet und untersucht sie im Detail, nimmt sie mit fast wissenschaftlichem Auge – im wahrsten Sinne des Wortes – *unter die Lupe*. »Während ich male, frage ich mich oft, wie es unter der sichtbaren Oberfläche aussehen könnte, und überlege, wie sich die Farben, die wir sehen, eigentlich zusammensetzen«³. Marina Schulze hat Kunst definiert als einen »Versuch, Dinge herauszufinden«, »bei der Arbeit stellen sich Fragen, die ich ergründen möchte«⁴. Es faszinieren sie ganz besonders solche Dinge, die sich nicht unmittelbar erschließen. Während sie das gewählte Motiv durch das Malen Schicht für Schicht immer genauer erkundet und analysiert, wird am Ende das Rätselhafte an ihm deutlich. Die Malerei ist gewissermaßen eine visuelle Recherche.

Aber Marina Schulzes Bilder hören nicht an der Oberfläche der Dinge auf. Sie zeigen erstaunliche Tiefe und Plastizität, erzeugt durch die gekonnte Anwendung der Farben und das Einsetzen von Licht und Schatten beziehungsweise Hell und Dunkel. Das Leben auf der Oberfläche führt uns sozusagen in die Tiefe, schafft eine Illusion der Körperlichkeit und der Dreidimensionalität, die in der westlichen Malerei schon immer eine wichtige Rolle spielt. Gleichzeitig weisen ihre Bilder jedoch keine spezifischen räumlichen Referenzen wie Horizont oder sonstige äußerliche Orientierungspunkte auf, die dem Betrachter helfen könnten, Motiv, Ort oder Zeit zu identifizieren. In den meisten Fällen füllt das Dargestellte, zuweilen wie ein Muster, die komplette Bildfläche, ohne dass ein Zentrum erkennbar wäre. Ist ein Hintergrund vorhanden wie bei den Akten, Waden oder Gesichtsausschnitten, zeigt dieser weder räumliche Konnotationen noch erkennbaren Kontext, sondern stellt sich als sehr flächig dar. Er ist meist weiß, in jedem Fall aber einfarbig und uniform, das Dargestellte scheint manchmal auf etwas surreale Weise vor ihm zu schweben. Und so lenkt absolut nichts vom eigentlichen Motiv ab, die Künstlerin dirigiert den Fokus der Betrachter*innen sicher auf das für sie Wesentliche. Der Einsatz großer Formate unterstützt diesen Effekt.

In den Fokus rücken die Details nicht nur im Sinne der Bildauswahl und des Ausschnittes. Die Künstlerin vergrößert die Motive um ein Vielfaches ihrer eigentlichen Größe. Der Ausschnitt eines Arms kann da schon mal 9 Meter lang werden oder ein behaarter Bauchnabel überle-

³ Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin, November 2020.

⁴ Vgl. Ilka Langkowski, *Irritierende Strukturen*, Serie: Mein Kunst-Stück, in: Kreiszeitung, 01.03.2019.

bensgroße 3 Meter. Die reale Größe der Dinge erweist sich in Funktion des Bildes als irrelevant, wichtig ist vielmehr, welche Größe die richtige ist, sie so darzustellen, wie es der Künstlerin vorschwebt.

Um das Bild vollumfänglich zu begreifen, sind wir gezwungen es sowohl aus der Nähe als auch aus der Ferne genau anzusehen. Die realistische Darstellung kombiniert mit der Detailansicht und der Größenverschiebung, erzeugt ein Spannungsfeld für den Betrachter, das sich zwischen Intimität und Distanz bewegt.

Marina Schulzes Sicht auf die Dinge ist als »fotografischer Blick« bezeichnet worden.⁵ Michael Stoeber weist in seinem Text darauf hin, wie das Fokussieren auf Details »nach Erfindung der Fotografie in die Malerei gewandert«⁶ sei. Es lohnt sich, diese Verbindung genauer zu untersuchen.

Fotografien haben für Marina Schulze unterschiedliche und wichtige Funktionen. Sie dienen als Inspiration im Prozess der Bildfindung sowie als Bildvorlagen. Im Fall der *Raumbilder* fungieren sie zusätzlich als »Werkzeug der Selektion«⁷ im Auswahlprozess des zu malenden Raumausschnitts und der genauen Perspektive. Sie dokumentieren schließlich auch das Endresultat dieser ortsspezifischen und räumlichen Malerei, die physisch oft nur für eine begrenzte Zeit existiert.

Aber die fruchtbare Wechselwirkung zwischen Malerei und Fotografie in Marina Schulzes Werken wird auch in der Beschaffenheit und Auswahl der Bildausschnitte deutlich. Die Herangehensweise der Künstlerin wirkt durch die exakte gegenständliche Darstellung sachlich, objektiv, fast dokumentarisch. Dieser Aspekt wird dabei kombiniert mit einer dynamischen Ausrichtung des Bildes, dem Einsatz unkonventioneller Blickwinkel und eigenwilliger Bildausschnitte: Nah- und Detailansichten in erster Linie und die damit einhergehende Fragmentierung des Objekts, aber auch extreme Auf- oder Untersichten oder Schrägsichten. Der Aufbau des Bildes folgt zudem keinen klassisch formalen oder kompositorischen Regeln wie Symmetrie, Schwerpunkt oder Zentralperspektive. Das Vorgehen löst die Motive tendenziell in abstrakte Formen und Flächen auf, was durch das Fehlen eines konkreten »Raumes« im Bild und das Ausblenden des Kontextes noch deutlicher wird.

Diese grundsätzlich experimentellen Ansätze haben ihren Ursprung in der Fotografie der Moderne und Avantgarde und wurden insbesondere von solchen Fotografen entwickelt und angewendet, die der Bildsprache des »Neuen Sehens« verpflichtet waren.⁸ Parallelen könnte man beispielsweise in der sachlichen Fotografie von Albert Renger-Patzsch finden, dessen Ziel die exakte Wiedergabe der dargestellten Elemente war. Neben der Form der Objekte interessierte

⁵ Michael Stoeber, *Ein weites Feld – Zum Werk von Marina Schulze*, in: Marina Schulze – No Depth without Surface, Bielefeld, 2014, S. 6.

⁶ Ebenda.

⁷ Roland Mayer, *Hinter dem Bild – Über Marina Schulzes Raumbilder*, in: Blow Up, Wilhelmshaven, 2010, S. 78.

⁸ Birgit Joos, *Das »Neue Sehen« – Extremen Perspektiven in der Photographie*, in: Perspektiven, Durchblicke, Ausblicke in Natur und Leben, in Kunst und Volkskunst, Murnau, 2000, S. 84-90.

Die Stilrichtung »Neues Sehen« entwickelt sich in der Fotografie der 1920er Jahre und ist eine mit der Kunstrichtung »Neue Sachlichkeit« eng verbundene Bildsprache. »Mit dem Neuen Sehen ist zum einen eine dokumentarische, sachliche Fotografie gemeint, wie sie August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch oder Werner Mantz pflegten. Sie umfasst aber auch künstlerische Auffassungen aus dem Umfeld des Bauhauses oder des Surrealismus, wie die Œuvres von Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy oder Herbert Bayer.« Prestel-Lexikon der Fotografen, München, 2002, S. 263.

er sich dabei ganz besonders auch für die Beschreibung von Oberfläche, Struktur und Material. Er verwendete zudem »die Nahsicht und die Ausschnittvergrößerung«, »wobei das Objekt bewusst in Szene gesetzt wird«.⁹ Auch das Experimentieren mit Lichteffekten und -mustern auf Körpern oder Gesichtern ist ein Motiv, das Fotografen der künstlerischen Strömung des »Neuen Sehens« wie Alexander Rodtschenko oder Man Ray nicht nur häufig genutzt, sondern gewissermassen erfunden haben. Über Werbung, Zeitschriften und Film verbreitet sich die neue Bildsprache in ganz Europa¹⁰, verschiedene der innovativen Elemente fließen über die Jahrzehnte in die Populärkultur ein und leben in ihr bis heute weiter. Auf Man Ray, Wegbereiter der surrealen Richtung künstlerischer Fotografie, bezieht sich beispielsweise der deutsche Fotograf Heinrich Heidersberger, als er Ende der 1940er Jahre für die neugegründete Zeitschrift *Stern* eine ikonische Serie von Aktfotos schafft, *Kleid aus Licht*. Er experimentiert mit der Projektion von Lichtmustern auf den weiblichen Körper durch eine selbst gebastelte Lichtkanone und den Einsatz verschiedener Schablonen. Die so erzielten Effekte zeigen in den Motiven Parallelen mit Marina Schulzes Aktmalerei ab 2017.

Auf die enge Beziehung zur Fotografie weist auch die Terminologie hin, die im Zusammenhang mit Marina Schulzes Malerei oft verwendet wird. Close-up, Nahaufnahme, Fokussierung, Schärfentiefe oder Makroansicht sind Begriffe, die in den Texten über ihre Arbeit immer wieder auftauchen. Marina Schulze selbst hat ihre Bilder wiederholt als »Momentaufnahmen« bezeichnet, ein historischer Begriff im Bereich der Fotografie, der ursprünglich eine kurze Belichtungszeit bezeichnet, im täglichen Sprachgebrauch aber auch als Synonym für Fotografie an sich verstanden wird. Die Bildsprache der Fotografie fließt somit auf unterschiedliche Wege in das malerische Werk von Marina Schulze ein. Sie ist ein bedeutsamer Teil seines Entstehungsprozesses.

Was macht die gemalte Darstellung aus im Verhältnis zur Wirklichkeit auf der einen Seite und zur Fotografie auf der anderen? Jahrzehntlang wurde die gegenständliche Malerei, in einer allzu linearen und vereinfachten Vision der als dem Fortschritt verpflichteten Kunstgeschichte, als überholt und nicht mehr legitim angesehen, insbesondere seit dem steigenden Einfluss der neuen Medien in der Kunst wie eben der Fotografie.

Marina Schulze gehört zu einer Generation von internationalen Künstlerinnen, die die gegenständliche Malerei neu definiert und sich befreit haben vom ewigen, vermeintlich formalen Gegensatz zwischen Abstraktion und Figuration. Im Bewusstsein, dass die Darstellung des Realen, sei es durch Fotografie oder Malerei, in jedem Fall ein Konstrukt, eine künstlich geschaffene Illusion ist. Unterschiedliche Arbeitsansätze, Thematiken, historische Bildquellen und -sprachen werden mit neuer Freiheit verstanden und in nicht-hierarchischer Herangehensweise miteinander kombiniert.¹¹ Bei Marina Schulze trifft eine feinmalerische fast altmeisterliche Maltechnik auf Elemente aus Pop Art und Surrealismus, aus Fotografie und Installationskunst.

Marina Schulze scheint das Malen als eine Art Herausforderung zu verstehen und lotet die fantastischen Möglichkeiten dieser Technik geduldig, konzentriert und souverän aus. Ist es möglich, mit den Mitteln der Malerei – Leinwand, Pinsel und Farbe – etwas haargenau so zu darzu-

⁹ Prestel-Lexikon der Fotografen, München, 2002, S. 199.

¹⁰ Birgit Joos, Das »Neue Sehen« – Extreme Perspektiven in der Photographie, S. 89.

¹¹ Vgl. Jeffrey Deitch, Alison Gingeras, *Unrealism – New Figurative Painting*, New York, 2019, und Anja Richter, *Jetzt! Alles und Nichts*, in: Jetzt! Junge Malerei in Deutschland, München, 2019.

stellen, wie wir es, in einem ganz bestimmten Moment, wahrnehmen? Sie untersucht dabei nicht nur auf analytische Art und Weise die Beschaffenheit ihrer Motive, sondern setzt sich gleichzeitig intensiv mit den Grundlagen der malerischen Darstellung und der menschlichen Wahrnehmung auseinander. Malerei als Kommunikation, visuelle Sprache und eine Art, die Welt zu begreifen – eine menschliche Perspektive auf die Welt in der heutigen, von der digitalen Bilderflut dominierten und extrem komplizierten Zeit. Die Künstlerin lädt uns ein, ganz genau hinzuschauen und unsere Umwelt, die komplexen Details in ihr, bewusster zu erfahren, sie NEU zu SEHEN.

¹ Alexander Klar, *Am Ende zählt, dass ein gutes Bild herauskommt*, in: Jetzt! Junge Malerei in Deutschland, München, 2019, S. 16.

² Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin, November 2020.

³ Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin, November 2020.

⁴ Vgl. Ilka Langkowski, *Irritierende Strukturen*, Serie: Mein Kunst-Stück, in: Kreiszeitung, 01.03.2019.

⁵ Michael Stoeber, *Ein weites Feld – Zum Werk von Marina Schulze*, in: Marina Schulze – No Depth without Surface, Bielefeld, 2014, S. 6.

⁶ Ebenda.

⁷ Roland Mayer, *Hinter dem Bild – Über Marina Schulzes Raumbilder*, in: Blow Up, Wilhelmshaven, 2010, S. 78.

⁸ Birgit Joos, *Das »Neue Sehen« – Extremen Perspektiven in der Photographie*, in: Perspektiven, Durchblicke, Ausblicke in Natur und Leben, in Kunst und Volkskunst, Murnau, 2000, S. 84-90.

Die Stilrichtung »Neues Sehen« entwickelt sich in der Fotografie der 1920er Jahre und ist eine mit der Kunstrichtung »Neue Sachlichkeit« eng verbundene Bildsprache. »Mit dem Neuen Sehen ist zum einen eine dokumentarische, sachliche Fotografie gemeint, wie sie August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch oder Werner Mantz pflegten. Sie umfasst aber auch künstlerische Auffassungen aus dem Umfeld des Bauhauses oder des Surrealismus, wie die Œuvres von Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy oder Herbert Bayer.« Prestel-Lexikon der Fotografen, München, 2002, S. 263.

⁹ Prestel-Lexikon der Fotografen, München, 2002, S. 199.

¹⁰ Birgit Joos, *Das »Neue Sehen« – Extreme Perspektiven in der Photographie*, S. 89.

¹¹ Vgl. Jeffrey Deitch, Alison Gingeras, *Unrealism – New Figurative Painting*, New York, 2019, und Anja Richter, *Jetzt! Alles und Nichts*, in: Jetzt! Junge Malerei in Deutschland, München, 2019.