

Im Tiefenraum der Oberfläche

von Rainer Beßling

Den Anfang soll die Wirkung machen. Und ein Wort, das verpönt ist. Marina Schulzes Malerei fasziniert - augenblicklich, unmittelbar. Der Begriff Faszination führt zu aufschlussreichen sprachlichen Verwandtschaften. En face spielt ebenso hinein wie Fassade. Das Gesicht als Schnittstelle mit dem Gegenüber wird benannt und der Gesichtssinn ist aufgerufen. Dabei rückt ins Bewusstsein: Sehen ist auf Sichtbarkeit angewiesen, das Auge haftet an Oberflächen. Diese wirken auf die Wahrnehmung ein, zugleich wendet sich der Blick ihnen zu. Rezeption und Aktion gehen zusammen.

Marina Schulze fokussiert und fixiert Oberflächen. In einnehmender Weise. Immersion ist zu einem beliebten Begriff für dieses Geschehen geworden. Er verweist auf eine nicht unbedeutende Strategie der Gegenwartskunst. Ein Sog ist damit gemeint, der die Betrachtung der Bildebene zu einem tiefenräumlichen Erleben macht. Die Leinwand ist die Schnittstelle zwischen den Hintergründen des Bildes und dessen Wirkungsradius im Raum, die Betrachtenden mittendrin. Diese sind eingangs überwältigt von den Darstellungen, die auf der vordersten Kante des Bildträgers sitzen. Doch dann sucht und findet das Auge selbst den Weg in das Bild, mit dessen Energie im Rücken. Die Oberflächen dieser Malerei sind tiefe Oberflächen.

Menschliche Körper, textile Hüllen, Erdböden und Gewässer, Gletscher und Farbkrusten, aber auch profane Verpackungen rücken in meist monumentalisierten Ausschnitten den Betrachtenden nahe. Haar oder Haut, Eisschichten oder Pflanzen fallen in der Nahaussicht aus dem gegenständlichen Zusammenhang und räumlichen Kontext heraus. Derart exponiert und stofflich erfahrbar zeigen sie sich in einer eigenen, neuen Präsenz. Haare werden zu einem Geflecht und einem Linienbündel, in dem sich Lichtreflexe verfangen. Ihre Herkunft aus einer gesehene Wirklichkeit bleibt erkennbar, doch zugleich sind sie schon in einen ästhetischen Bezirk eingetreten, in das Regime von Form und Farbe. Dort geht es um den bildnerischen Prozess und die Wahrnehmung selbst, und wie sich diese an dem Nachvollzug der Bildgeschichte und der Entfaltung der Gegenstandsschichten bildet. Auch der Blick ist in der Tiefe gestaffelt, zugleich in einem sinnlichen Spektrum entfaltet. Auf der sensorischen Ebene festgehalten und gedehnt, erfasst er die optischen Signale, greift aber auch auf die taktilen Reize zu. Er nimmt Kräfte von Massen und Volumina wahr, erkennt darin aber auch kompositorische Setzungen.

Ein Bild in exemplarischer Betrachtung: Eine Gitterstruktur füllt in dynamisch diagonalem Verlauf die Leinwand. Das vibrierende Raster wirkt über die Formatgrenzen hinaus auf die Wand und in den Raum. Es zieht in seinem lichten Kolorit nicht nur das Auge in Bann, sondern umfängt den ganzen Körper zu einem physischen Dialog. Das offensive visuelle Geschehen markiert eine materielle Front. Doch diese schließt nicht ab, sondern öffnet sich für einen tastenden Blick. Die Formation zeigt sich zuerst und mit Abstand als Ganzes. Allmählich aber treten die einzelnen Elemente hervor. Punkte in regelmäßiger Anordnung bilden Geraden in Parallelen und zu Kreuzungen. Die strenge Ordnung beginnt zu streuen, die Rasterpunkte lösen sich auf in feinstoffliche Tonigkeit, flankiert von wattigen Lichträndern. Angelöste Farbe tritt aus der Form wieder in den materiellen Zustand einer inkonsistenten Masse zurück.

Die Grenzen der Gitterteilchen lösen sich langsam auf. Die Form fließt nicht nur auf der Ebene, sondern oszilliert auch in der Tiefe. Neben den aufragenden Kegeln in matt gleißendem Gelb treten mehr und mehr die dunkleren Partien aus Tiefe und Hintergrund hervor. Längst ist sichtbar, dass in dem geometrischen System einzelne Elemente agieren. Die Wahrheit ist nicht das Ganze, sondern variable Einheiten des Einzelnen. Kein Bezirk gleicht dem anderen. In jeder Bildregion treffen unterschiedliche Farbformen in unzähligen Flächenvarianten und tonalen Nuancierungen aufeinander. Das Raster ist ein bewegtes Feld aus vitalen, dynamischen Details, im unterschiedlich einfallenden Licht, je nach Perspektive und Entfernung des Blicks auf Vielfalt und Veränderung gestellt.

Vergrößerung und Fragmentierung sorgen in Marina Schulzes Malerei dafür, dass die Kenntlichkeit der Dinge unterlaufen wird. Oder sollte man besser sagen übersteigert? Üblicherweise dient ein reflexartiges Näherrücken der Verbesserung des Erkennens. Hier verschiebt die Nahsicht das Auge auf ein anderes Gleis. Die Makroaufnahme setzt die Dinge auf schmale Grate, unsicheres semantisches Gelände, pflanzt ihnen Ambivalenzen und Kippmomente ein. Je näher das Auge an die Gegenstände rückt, desto mehr entziehen sich diese der Erkennbarkeit und zeigen sich in einem diffusen Eigensinn. So vertraut die Erscheinungen auch sein mögen, Risse in einer geradezu fühlbaren Masse, fließende Wogen und Wirbel, rasterförmige Kegel, so vage bleiben sie in ihren dinglichen Konturen. Das Näherrücken hebt die Distanz auf, die für einen erkennenden Abgleich des Sichtbaren mit dem gespeicherten Wissen notwendig ist. Beim Eintauchen in diese tiefen Oberflächen gerät der Blick immer stärker in nebelhaft indifferente Welten, in denen zu Elementarteilchen pulverisierte Stofflichkeit und schwebende Stimmungen eine abbuchende Benennbarkeit der visuellen Tatbestände erschweren.

Neben gegenständlichen Hüllen treten menschliche Körper auf, Frauenakte, vielfach in der Rückenansicht, und Darstellungen von Gesichtern. Im Gegensatz zu Porträts oder auch Bildnissen, die Physiognomie und Mimik als Spiegel des Innenlebens und Ausstülpung des Charakters zu erschließen suchen, markiert Marina Schulze die Haut selbst. Dabei lässt sie Licht und ein mit diesem verknüpftes Farbspektrum auf die Körper fallen. In Streifen oder Punkten, als flirrendes, vibrierendes Gitter erscheinen die Lichtformen wie ein Raster-Scan, der unsichtbare Ströme und Strukturen zum Vorschein bringt. Die Haut erscheint als Projektions- und Reflexionsfläche mit Licht- und Schattenseiten, verbunden mit einem Schimmer aus sich selbst heraus. Neben der Assoziation einer doppelten Identität verknüpft sich die Vorstellung einer Beleuchtung aus verschiedenen Richtungen. Altmeisterlich erscheinende Ausleuchtung mit einer Lichtquelle wird kombiniert mit klinisch und kühl wirkender Anstrahlung. Körper und Gesicht scheinen in durchleuchtendes Visier genommen zu sein, während die Dargestellten in Mienenspiel und Geste eher in sich gekehrt, zurückgenommen und selbstbezogen auftreten. Neben der Funktion des erhellenden und (auf-)klärenden Mediums macht sich das Licht aber auch als Instrument der Modellierung sichtbar, als kompositorisches Mittel, das den Körper in ein ästhetisches Netz und dramaturgisches Spiel einspannt.

Ein Moment der „tiefen Oberfläche“ in dieser Malerei ist ihr Realitätsgehalt. Auf den ersten Blick lassen sich Elemente von Lebenswelten und Alltagswirklichkeiten erkennen. Allerdings nicht in einer gegenständlichen Identität, sondern in strukturellen und stofflichen Eigenarten. Die Bilder schälen aus dem Singulären universelle Signaturen. Der Blick pendelt permanent zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen und damit wird er auf sich selbst zurückgeworfen. Die Herkunft der Bildelemente wird in der ästhetischen Verwandlung überblendet. Verschiedenste Dinge treffen in oberflächenhaften Analogien zusammen. Unterschiedliche Topographien und Körpergrenzen begegnen sich in ihren formalen Verwandtschaften als künstlerische Landschaften, als ein Gelände von Imagination und Spiel, das sich an Fundstücken entfacht und das Vorgefundene mitnimmt, aber zugleich an sinnlicher Potenz und formaler Poesie weit übersteigt. Bilder entwickeln sich und vagabundieren von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit und damit zu immer Neuem im stets Gleichen.

Dabei verblasst im Hintergrund der Wahrnehmung immer mehr die Frage nach der gegenständlichen Referenz. Die vermeintliche Dichotomie Abstraktion oder Figuration verliert vollends an Gewicht. Die Vermutung, dass es sich um ein Fundstück aus dem Alltag handelt, verweist auf die formalen Analogien zwischen Bildwelt und Lebenswelt. Wichtiger ist, dass die Malerei die Erscheinung des Gegenstands als die Welt des Ästhetischen markiert. Sie richtet die Wahrnehmung auf ein materielles Ereignis und sinnliches Erlebnis. Im Zusammenwirken von verschwindender Repräsentation und anwachsender Präsenz wird die Darstellung zum Bildinhalt. Die Malerin stellt die Wahrhaftigkeit in den Dingen vor eine vermeintliche Wahrheit hinter den Dingen. Sie betreibt keine Imitation der Realität, sondern treibt den Realismus auf die Spitze und an seine Grenzen. Ihr Metier ist eine vertiefende Mimesis in den parallelen Wirklichkeiten der imaginären Konkretion, eine präzise Tiefenbohrung für Gewissheiten im Ungefähren.

Ungewisse Wirklichkeit macht die Wahrnehmung zum Thema, dabei rückt die Darstellung vor das Dargestellte. Figürlichkeit siedelt im Bild und wird zugleich destabilisiert. Marina Schulzes Malerei ist hyperreal und damit radikal abstrahiert. In der überscharfen Markierung der Oberflächen werden diese ihrer Alltagserscheinungen enthoben und in präzise Ambivalenzen gekleidet. Wenn ihre Häute und Hüllen zu Membranen des Austausches zwischen vagem Wesensgehalt und ausschwärmender Wahrnehmung werden, fallen die Markierungsgrenzen aus zugeschriebenen Kategorien. Je länger wir hinschauen, desto weniger wissen wir. Das ist ein guter Anfang.