

Hinter dem Bild

Über Marina Schulzes Raumbilder

Um 1413 fand in Florenz ein berühmtes Experiment statt, das als die Geburtsstunde der Zentralperspektive gilt. Der Bildhauer, Maler und Architekt Filippo Brunelleschi hatte eine geometrisch exakte perspektivische Darstellung des Baptisteriums geschaffen, deren täuschend echte Realitätsnachahmung er mithilfe eines ausgeklügelten Apparats anschaulich machen wollte. In die Rückseite des Gemäldes war ein Loch gebohrt, durch das der Betrachter schauen konnte. Die Versuchsanordnung war folgende: Man musste an Ort und Stelle mit der einen Hand das Gemälde direkt vor das Baptisterium halten, so dass gesehene und gemalte Ansicht miteinander zur Deckung kamen, und mit der anderen Hand einen Spiegel vor das Gemälde platzieren. Durch das Loch sah man nun das Spiegelbild der gemalten, perspektivisch korrekt wiedergegebenen Ansicht – entfernte man den Spiegel wieder, sah man direkt auf das wirkliche Gebäude. Im Abgleich von Bild und dreidimensionaler Wirklichkeit erwies sich der Raumeindruck des perspektivischen Bildes. Der komplizierte Versuchsaufbau macht aber auch unfreiwillig deutlich, welche Mühen es bereitete, tatsächlich zentralperspektivisch sehen zu lernen – der Körper des Betrachters musste gewissermaßen auf einen körperlosen Punkt reduziert werden, den Fluchtpunkt, in dem alle Sehstrahlen zusammenlaufen. Brunelleschis Anordnung isolierte daher ein einzelnes, unbewegtes Betrachterauge und fixierte es in einem Loch in der ansonsten opaken Oberfläche der Bildrückseite.

Das linearperspektivische Bild, wie es in der Florentiner Renaissance erfunden wurde, ist definiert als Schnitt durch die Sehpyramide. Es ist eine Fläche, die sich in unseren Blick schiebt. Leon Battista Alberti definierte das Bild als fenestra aperta: das Bild öffnet ein Fenster auf die Welt, es gibt uns etwas zu sehen. Perspektive meint eben dies: das Durchsehen, Durchblicken. In der perspektivischen Illusion scheint der Bildträger zu verschwinden, wird durchscheinend, gibt den Blick frei auf einen imaginären Raum hinter dem Bild. Tatsächlich jedoch, das ist die zweite unbeabsichtigte Lektion von Brunelleschis Experiment, bleibt der Bildkörper so undurchdringlich wie zuvor. An seiner Oberfläche, sofern sie nicht durchlöchert wird, prallt unser Blick ab, das Bild verdeckt, es deckt etwas zu. Was sich hinter dem Bild befindet, bleibt im Verborgenen.

Die Raumbilder von Marina Schulze entfalten ein suggestives Spiel mit diesen beiden konstitutiven Elementen perspektivischer Darstellung: das Bild verortet uns im Raum, und es stellt sich uns in den Weg. Objekte im Raum, ein Kubus, eine Säule, eine Sitzbank oder eine Stellwand sind auf ihrer sichtbaren Vorderseite so bemalt, dass sie

von einem bestimmten Punkt aus den dahinter liegenden Raumausschnitt, den sie als Dinge verbergen, als Malerei täuschend echt reproduzieren. Wer diesen Arbeiten begegnet, beginnt beinahe automatisch, jenen Punkt im Raum zu suchen, von dem aus Bildobjekt und umgebender Raum verschmelzen, die Darstellung das Dargestellte so vollständig verdeckt, das die Darstellung selbst dabei zum Verschwinden gebracht wird. Es ist die Freude an jener Augentäuschung, am trompe-l'oeil, das Marina Schulze mit virtuosen malerischen Mitteln gelingt, die uns freiwillig zu Teilnehmern eines Wahrnehmungsexperiments werden lässt. „Perspektive ist wesentlich reflexiv und regulierend“, schreibt der französische Kunsthistoriker Hubert Damisch. Reflexiv, das heißt, sie spiegelt uns unseren eigenen Blick zurück, verweist uns auf uns selbst. Und regulierend: Sie legt für uns als Betrachter einen Standpunkt fest, eine Entfernung und eine Höhe, von der aus wir zu sehen haben, was sie uns zu sehen gibt. Die Zentralperspektive entspricht bekanntlich einer verzerrungsfreien fotografischen Abbildung. Daher kann Marina Schulze die beinahe völlige Verschmelzung ihrer Bildobjekte mit dem Umgebungsraum in jenen Fotografien gelingen, die die Raumbilder vom idealen Betrachterstandpunkt aus dokumentieren. Wer jedoch im Raum die gleiche Wirkung zu reproduzieren versucht, muss notwendig scheitern. Das Auge ist keine Kamera. Unser lebendiger, atmender, zweiäugiger Leib kann sich dem starren Kameraauge nur näherungsweise anverwandeln. Diese Enttäuschung vor dem täuschenden Bild jedoch macht den eigentlichen Reiz aus. Um die Bildobjekte herumgehend, in einem Fall sogar in sie eintretend, sie aus immer neuen Perspektiven betrachtend, entdecken wir sie als Gegenstände im Raum, entdecken den Raum um uns herum und uns selbst in diesem Raum immer wieder neu. Wir sehen die nackte Rückseite, verstehen, wie die Illusion produziert wird, können beobachten, wie Bild und Raum sich gegeneinander verschieben und immer neue Konstellationen eingehen.

Dabei lassen sich auch die komplexen intermedialen Bezüge nachvollziehen, die sich in den Raumbildern verdichten. Die Fotografie spielt dabei eine nicht unwesentliche Rolle. Sie steht am Ende eines langen Prozesses, sie bleibt als Dokument der Raumsituationen übrig, wenn die Ausstellung vorüber ist und die Raumbilder als Objekte bereits nicht mehr an ihrem Ort oder gar vernichtet sind. Sie steht aber auch am Anfang, als Werkzeug der Selektion, der Wahl des Raumausschnittes und Hilfsmittel im malerischen Prozess. Der fotografische Akt ist ein Moment der Entscheidung, durch Rahmung des Bildausschnittes und Druck auf den Auslöser wird ein spezifischer Blick zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt eingefroren und dauerhaft aufgezeichnet. Die Fotografie erfolgt ohne Verzögerung, ohne Mühe, ohne das Erfasste zu verändern, aber auch ohne, dass das, was sie zu sehen gibt, vorher in seiner Gänze bewusst erblickt wurde.

Die Malerei dagegen braucht Zeit, sie hat ihre eigene Dauer, in der alles, was später zu sehen sein wird, zuvor vom Auge der Künstlerin gesehen und von ihrer Hand umgesetzt werden muss. Im Prozess der Malerei, wenn er so tief eindringt in die Struktur der Wirklichkeit und die Erscheinungen der Oberflächen wie bei Marina Schulze, erfährt jedes Detail Beachtung, wird ihm eine eigene Dauer der Beobachtung geschenkt. Und doch ist das Ergebnis im Fall der Bildobjekte nicht für die Ewigkeit bestimmt. Die Fotografie löst die gerahmte Ansicht aus dem Raum heraus und macht sie verfügbar, vervielfältigbar und transportabel. Marina Schulzes Raumbilder verorten das Gesehene erneut an seinem Ursprung. Doch inzwischen ist Zeit vergangen, vielleicht nur unmerklich. Das Licht hat sich verändert, Spuren sind hinterlassen worden, das Bild zeigt den Raum nicht wie er ist, sondern wie er war. Nicht nur gemalter Raum und tatsächlicher Raum verschieben sich gegeneinander, auch verschiedene Zeitebenen treten miteinander in ein Verhältnis.

Die Raumbilder entstehen aber nicht nur im Zusammenspiel von Malerei und Fotografie, sondern oszillieren auch zwischen Bild und Skulptur. Das Bild erlaubt Einblicke in imaginäre Räume, die Skulptur definiert einen wirklichen Ort. Marina Schulzes Raumbilder machen beides zugleich und doch etwas ganz anderes. In dem sie eine Ansicht eines Raum im selben Moment verdoppeln und verdecken, wecken sie unsere Neugier, genau diese unserem Blick verborgenen Räume zu erkunden, hinter das Bild zu gehen, die Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit zu erfahren. Und dabei bemerken wir, dass wir diese Räume nie so gründlich gesehen hätten, hätte nicht die Malerei unseren Blick auf sie geschult. Und zugleich lenken sie ihren Blick auf sich selbst, auf ihre Oberfläche, ihre materiellen Qualitäten. Unser Blick wandert so zwischen dem Raum hinter dem Bild und der Oberfläche des Bildes im Raum. Letztlich jedoch sind wir dabei immer wieder auf die Bedingungen unserer Wahrnehmung verwiesen. Wohin wir auch schauen, wir entdecken immer unseren eigenen Blick – ein bisschen so, wie in Brunelleschis Experiment: durch das Bild hindurchschauend, ist es, als ob wir in einen Spiegel blickten.

Roland Meyer, Berlin, im August 2010

in: Marina Schulze, Blow up, Stiftung Burg Kniphausen, Wilhelmshaven