

# Ein bestimmter Stand der Dinge

- *It's nice here, it's quiet*
- *It's dead*
- *Ok, it's dead. So let's play a game*
- ↳ Daria und Mark

In einer der berühmtesten Szenen der Filmgeschichte fliegen Kleider, Plastik und Früchte durch den Himmel Arizonas. Mitten in der Wüste explodiert eine Villa voller Konsumgüter und die Splitter und Trümmer schweben in schier endloser Zeitlupe durch das gleißende Blau. Gegen die Wucht der Bilder läuft erst träge, dann schreiend der Sound von Pink Floyd an, der irgendwann abrupt abbricht (*Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970).

Katharina Schillings Objekte schweben unter keinen Umständen als Folge einer Explosion im Bildraum, davon zeugt schon ihre Unversehrtheit. Früchte, Steingut und schablonenartige Zeichen heben sich hier schatten- und makellos von bis zu zwei mal drei Meter großen, eingefärbten Leinwandhintergründen ab – deren Farbstrukturen und Formen mehr von ihrer eigenen Unabhängigkeit erzählen als von den Gegenständen in ihrer Mitte. Die Leinwand und die Objekte fallen bemerkenswert gleichzeitig ins Auge. Mit der Wahl von Alltagsgegenständen spielt Schilling Kodes aus: Eine gefundene Figur (*Little Dark Age*, 2018) lässt eine persönliche Geschichte vermuten, Konsumgüter, bunte Dartpfeile bis hin zu Essbarem wie schillernde Äpfel könnten nahelegen, es gehe um das Objekt als ein symbolisches Wertding. Bei genauerer Betrachtung scheint jedoch nichts

entfernter als ein Dekodierungsimperativ. In *Rhubarb* (2018) umwirbeln sich die Rhabarberstangen dynamisch, aber auch, als hätten sie nichts miteinander zu tun; die unhierarchische Anordnung der Motive oszilliert zwischen Erzählung und performativer Zweckentfremdung. Diese scheinbare Leichtigkeit des Seins mag zum einen ein (natürlich illusorisches) Leben ohne Verneinung in Aussicht stellen, zum anderen sind die Bilder aufgrund der abgelagerten Spuren der Herstellungsverfahren zunächst aber viel weniger mit dem Wunsch nach Decodierung ihrer Gegenständlichkeit als mit einem haptischen Begehren nach Berührung aufgeladen.

Bevor Katharina Schilling, die 1984 in Köln geboren wurde und in Leipzig Malerei studierte, Ölfarben wie „Ruby Lake“ oder „Brilliant Pink“ mit allen möglichen Pinselgrößen auf die Leinwand aufträgt, färbt sie diese mit Pigmenten ein; von „Preußischblau“ bis „Caput Mortuum“, angemischt mit Hasenleim. Gelegentlich schüttet sie die aufbereitete Pigmentfarbe direkt aus der Schüssel auf die *en gros* gekauften Baumwollgewebe. Im Zuge des Färbungsprozesses werden die tiefend schweren Leinwände gefaltet oder über Fundstücke geworfen, um einen Abdruck von etwas Anderem zu erhalten (es heißt ja, die Malerei sei von jeher besonders prädestiniert, das Außen, oder auch digitale Bildwelten, in sich aufzunehmen). Sobald sie getrocknet sind, vernäht Schilling ausgewählte Ausschnitte zu neuen Flächen. Es fällt viel Ausschuss an; die qua ihres Herstellungsprozesses „Anti-Kompositionen“ diktiert nicht selten die Leinwandgröße. Ungleich mit Farbe vollgesogen, agieren die verknitterten Farbstrukturen weitab von jeglichem höheren malerischen Gestus. Sie erinnern eher an „Bad Painting“, dem bewussten Herstellen von unerwarteten Ergebnissen.

Diese aus manueller Freiheit entstandene Negation von Perspektive und Bildtiefe ist jedoch voll räumlicher Assoziationen. Die Strukturen vermitteln einen Entstehungsprozess nicht über Wochen, sondern über Jahrhunderte:

eine Wüste, ein Stück Himmel, ein Pool? Visuell erlauben die Leinwände Anschlüsse an kollektive Erfahrungsspeicher: Stillleben oder Batik, bis hin zu Antonionis Wüstenlandschaft im Death Valley. Die Leinwände sind nicht mehr dieser oder jener Raum, sondern „Leerzonen“, Räume virtueller Verbindungen, die sich zum Beispiel mit Deleuzes „beliebigen Räumen“ des Affektbildes assoziieren lassen.<sup>01</sup> Räume, die den Zusammenhalt ihrer Zeichen eingebüßt haben und zu einem bloßen Ort des Möglichen geworden sind. Dennoch ist ein bestimmter Stand der Dinge gegeben. Im Detail öffnet sich die Rhetorik der Bilder über materielle Spuren: Mit „Old Delft Blue“ und „Ultramarine Violett“ lugt eine „Lebendigkeit zweiter Ordnung“<sup>02</sup> durch Stiche, Farbauftrag, oder den kissenartigen Schaumstoff darunter. Es geht um verschiedene Qualitäten, die so exponiert werden, dass man in ein subtiles und nicht so leicht identifizierbares System der Emotionen gelangt. Das Matte, das Kaltglänzende, das Grün, verweisen in positiver und nicht selten humorvoller Art auf sich selbst.

Von wo aus kann heute ein Verhältnis von Innen und Außen, das die Kunst bearbeitet, malerisch verhandelt werden? Schillings Motive sind ihren ursprünglichen Ordnungssystemen entzogen und in einen neuen Kontext „geworfen“, doch was ist angesichts digitaler Bilderflows ursprünglich, was neu?

Je weniger Schwere der durch die Intensität der Farben aufgeladene Raum hat (und dem gelegentlich von Schilling, ähnlich Gotthardt Graubners „Farbraumkörper“, noch mit Sticksäge und Schaumstoff zu mehr Körperlichkeit verholfen wird), desto interessanter wird die Frage nach Zusammenhalt. Der Begriff der Montage trifft ihre malerische Praxis jedenfalls nicht, denn es ist gerade kein bezügliches Ausstellen von Teilen und ihren Beziehungen zu sozialen und technischen Netzwerken, in denen die Werke entstehen. Die Formationen erzählen vielmehr von der Lust an der Möglichkeit,

01 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main 1989, S. 153 ff.

02 Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich 2017, S. 25.

und dem Begehren, durch konkrete Gegenstände, das Objekt-hafte der Leinwand und durch pastose Aufträge, zu „erzählen“, statt nach einem binären Ja-Nein Prinzip zu „wählen“. So sind Schillings Bilder auch als indirekte Begegnung mit einer zunehmend digitalen Ökonomie zu verstehen (auch in der Herstellung des Bildes), in der sich unsere Handlungsfähigkeit oft darin erschöpft, Vorgegebenes an- oder abzuwählen. Die Leichtigkeit von Schillings Malerei ist also im „horror vacui“ eines semiotischen Universums einzuordnen, das weniger fragt „Was macht den gegebenen Stand der Dinge aus?“ sondern eher, nochmal mit Deleuze: „Wie gewinnt man einen beliebigen Raum aus einem vorgegebenen Zustand?“<sup>03</sup>

Im eingangs erwähnten *Zabriskie Point* imaginiert die Protagonistin eine Explosion, durch die filmischen Mittel der Montage bekommt Kapitalismuskritik ein Bild, eine zerberstende amerikanische Villa. Daria steigt dann in ihr Auto und fährt in Richtung Sonnenuntergang. Malerei hingegen ist statisch, der Bildraum begrenzt. Schillings Objekte schweben, einem Versprechen nach äußerer Ruhe und Ordnung gleich, in formaler Perfektion. Der Glaube daran steht jedoch nicht nur in seiner übersteigerten Erreichbarkeit zur Disposition; wenn der Friede unbestreitbar wird, kommt seine Kehrseite ins Spiel. Doch was geschieht, wenn eine Explosion nicht als befreiend empfunden wird? In den Bildern Katharina Schillings spiegelt sich das Spekulieren über Bewahren und Aufheben im Ordnen und Oszillieren von Gegenständlichkeit und Abstraktion. Es ist der immer wieder neu inszenierte Humor, der einen die Gegenstände in „Old Holland Golden Green“ und leuchtendem „Kadmium Gelb“ delphisch aufgeladen und sprichwörtlich aufgehoben aus der Welt heraussehen lässt; ganz ohne, dass sie aus dem Bildraum herausgeschleudert werden.

↳ Lina Morawetz

<sup>03</sup> Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main 1989, S. 155.