

Marieta Chirulescu

von Hans-Jürgen Hafner

Ein eigenartiges Bild. Ein Bild, das wir Gefahr laufen würden, »leer« zu nennen oder als Bild gar zu erkennen. In den Grauwerten der Fotokopie ist nämlich kaum anderes zu sehen als ein schmaler, eng an die Ränder des Bildformats herandrängter Rahmen. Gebildet wurde er, wie wir nun beim genaueren Hinsehen erkennen, einfach aus vier Streifen transparenten Tesafilms. Dieser Rahmen fasst ein Bildgeviert ein, das nichts anderes ist als der Bildträger selber - ein simples Blatt Papier im DIN-A4-Format. Was hieße: Dieser Rahmen ist bereits, worum es in dem Bild zu gehen scheint. Er ist sein Motiv. Ist das, wovon dieses Bild, unter anderem, handelt. Denn das, was üblicherweise die Funktion hätte, ein Bild gegenüber dessen Umgebung ein- bzw. abzugrenzen, wird hier selber Bildgegenstand. Dieses auf den ersten Blick so ganz und gar formale (und darin noch handwerkliche, gemachte) Bild hat einen Inhalt. Dieser Inhalt besteht aber keineswegs in der Form. Er handelt von der Funktion des Rahmens, zeigt damit Wesentliches über den Charakter von Bildern. Was uns, technisch angesehen, als Formalie vorkommen muss entpuppt sich im Endeffekt als eine, durchaus konzeptionell tragfähige, Aussage über das Wesen von Bildern generell.

Nach und nach erschließen sich uns aber noch viel mehr Details. Etwa, dass dies Bild eine Kopie ist. Eine standardmäßig, nur in leichter Verkleinerung mit dem Fotokopierer gefertigte Kopie. Das heißt: Dieses Bild muss einen Vorläufer haben. Der Kopie muss ein Original, sozusagen ein Prototyp oder Dummy, zugrundeliegen. Was wir sehen, ist also in einem zweifachen konzeptionellen Schritt zustandegekommen: Einmal der voll und ganz handwerkliche Vorgang ein Bild zum Thema Rahmen mit Hilfe eines Blattes Papier und ein paar Tesafilmstreifen zu komponieren. Und anschließend daran, quasi in einem zweiten Produktionsschritt, die Transformation zum eigentlichen Bildobjekt im fotomechanischen Akt der

Kopie. Dass nun dieser zweite Aspekt neben zusätzlichen primär formalästhetischen Entscheidungen (Welcher Maßstab? Welche Farbtönung?) ebenfalls inhaltliche Dimensionen aufwirft, dürfte auf der Hand liegen. Denn die Frage nach dem Status von Original und Kopie impliziert auch immer die Problematiken von Unikat und Auflage, von Einmaligkeit und Wiederholbarkeit bis hin zur Distribution und Valuierung. Resultiert mithin in der (aus ökonomischer, ästhetischer oder moralischer Warte interessanten) Problematisierung von künstlerischem Wert an und für sich.

So unscheinbar, beiläufig diese kleine, unbetitelte Arbeit von Marieta Chirulescu auch aussehen mag, sie zeigt doch auf, innerhalb welcher konzeptioneller Koordinaten das Projekt der in Berlin lebenden Künstlerin angelegt ist. Ein Projekt, das einerseits ganz verschiedene Medien, Malerei, Grafik, Collage- und (fotomechanische oder digital am Rechner vorgenommene) Montagetechniken umschließt, das andererseits aber auch den Bezug zum Ausstellungsraum sucht und darin ggf. installative Formate annimmt. Interessant daran ist, und auch dafür liefert die eingangs beschriebene Arbeit präzise Hinweise, dass Chirulescus Projekt tief im Handwerklichen wurzelt und dass es ebenso klassisch wie pragmatisch über eine akribische Auseinandersetzung mit dem Material und den Spezifiken der Produktion - selbst gemacht, mechanisch bzw. automatisiert-industriell hergestellt - zu den fallweise entschiedenen Formaten wie Malerei, Fotoprint, installatives Setting usw. findet.

Das Machen, konventionelle Atelierarbeit ist es also, was den Ausgangspunkt für das deswegen konzeptionell ergiebige Projekt Chirulescus bildet. Doch ist damit der Effekt, das ungemein Wirkungsvolle, Verführerische, ja das Zauberhafte ihrer Arbeiten bereits hinreichend erklärt? Müssten wir nicht

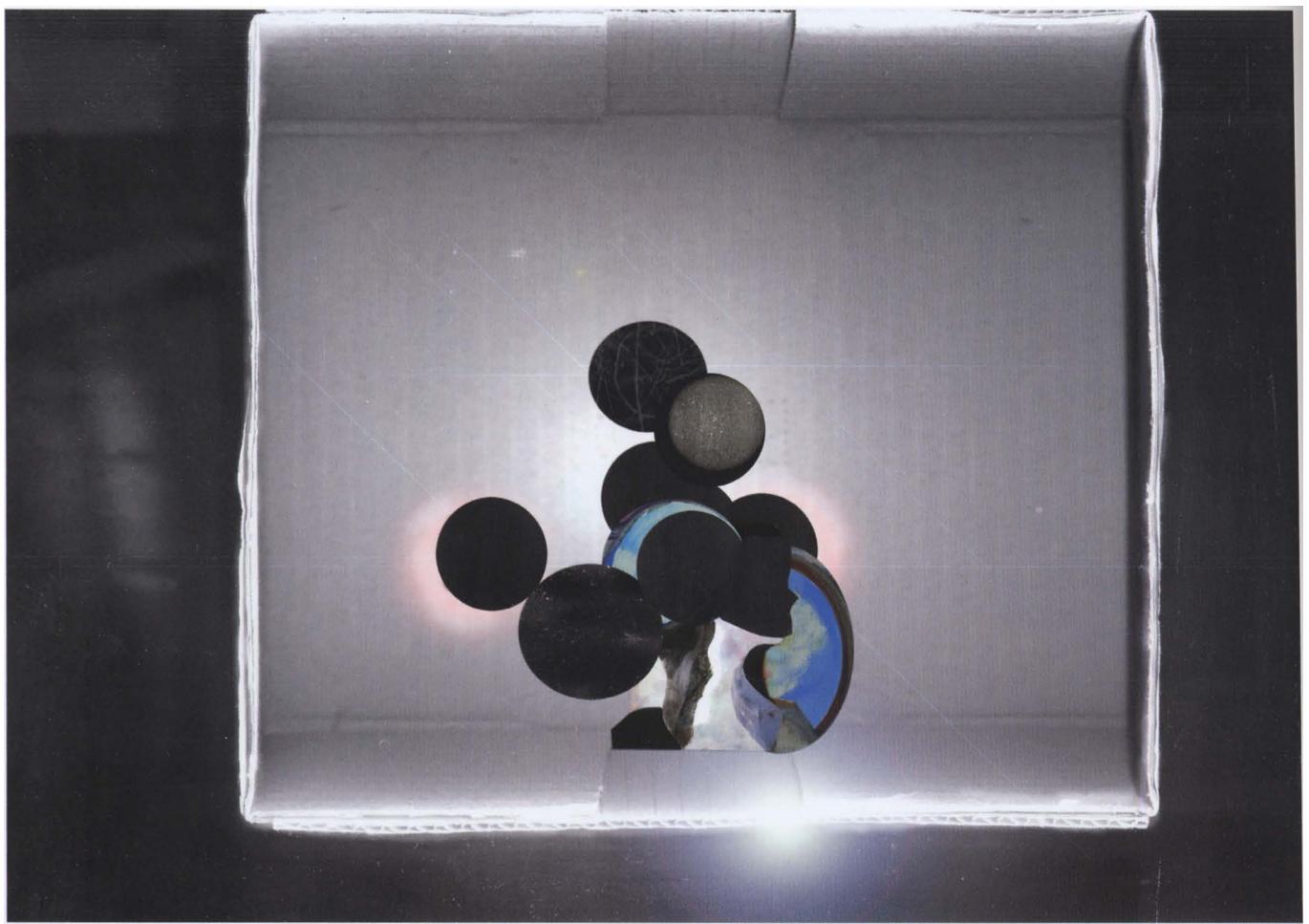


doamna, 2007, Fotografie, 19,5 x 31 cm, Courtesy Galerie Micky Schubert, Berlin

an ganz anderer Stelle nochmals neu ansetzen und den Reiz zu bestimmen versuchen, den die diskreten, ja rätselhaften Oberflächen ihrer Bilder, egal ob es sich dabei um ein intimes Gemälde oder einen großformatigen Digitalprint, zu bergen scheinen? Steht diese Wirkung nicht sogar im Widerspruch zu den konzeptionellen Koordinaten, die dieses Projekt für sich produziert und das es in seinem spielerischen Variantenreichtum zusammenhält?

Immerhin entspricht der Look von Marieta Chirulescus Arbeiten doch dem, wie zurzeit die ästhetisch oft interessanteste Kunst aussieht. Solchen Objekten, denen die Last von hunder-ten Jahren eingeschrieben zu sein scheinen. Jenen Bildern, de- ren Oberflächen ranzig, angerostet, patiniert, angeschrammt, abgenutzt erscheinen, ganz unabhängig davon, ob sie nun eine abstrakt-formalistische Komposition oder ein referenziell-anspielungsreiches Motiv tragen. Kunstwerke, die wir gerade wegen ihres Edelrosts, ihrer antikisierenden Formen oder hi-storisierend-historistischen Inhalte nicht nur als ansprechend oder schön, sondern sogar als durch und durch zeitgenössisch zu lesen befähigt sind. Kunstwerke, deren Geschichtsbewusst-sein oder bloßes Nostalgieversprechen offenbar bestens zu unserer derzeitigen Befindlichkeit passen.

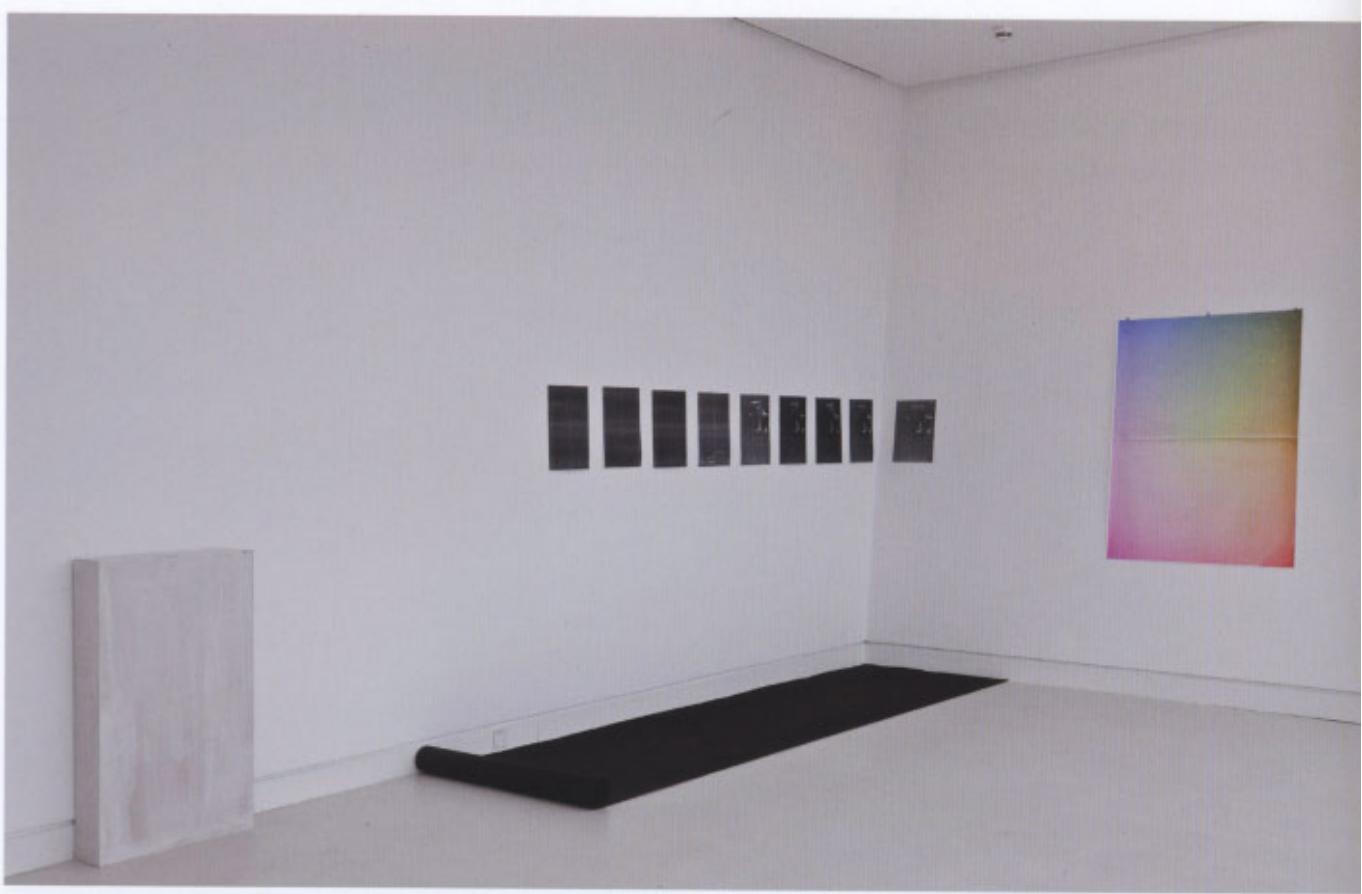
Die Arbeiten von Marieta Chirulescu scheinen sich im extrem differenzierten Feld derartiger visueller bzw. referenzieller Codes bestens einzurichten. Es fiele nicht schwer, ihre mi-nimalen, auf sensiblen Gesten, irrlichernden All-overs oder kryptischen Motivfindungen beruhenden Malereien wie auch ihre material- wie medienanalytischen Operationen zwischen Bild und Bildträger etwa im Sinne eines neuen »Formalismus« zu lesen. Genauso wenig Probleme würde es bereiten, aus ihren kleinformativen Foto-Collagen, raffiniert mit Sche-re und Kleber wie mit der cut-and-paste-Funktion digitaler Programme zusammengestückelten und re-arrangierten Montagen aus - im Archiv der Familie - gefundenen S/W-Aufnahmen und anderen Fundstücken Layers biografisch-sentimentaler Einfärbung oder Isnzenierungsebenen einer formalen Romantisierung herauszulösen. Lose mögen in den neueren unbetitelten Leinwänden, die in vielfacher Überlage-rung und Verschränkung Malerei mit aufkaschierten Fotoko-pien oder schlicht gefundenem Papier bestehen, den geome-trischen Patterns, die sie bilden, Motive der Abstraktion, eine Ikonografie der Moderne aufblitzen. Fast surreal muten die Mise-en-scènes der zisierten Collagen an, wenn ein nicht anders als durch digitale Zauber zu erklärender Lichtreflex in eine bereits vor Jahrzehnten fotografierte Aufnahme eines Bäumchens hineinfährt.



o.T., 2007, Fotografie, 29 x 41 cm, Courtesy Galerie Micky Schubert, Berlin

Doch ist es - dafür fokussieren Marieta Chirulescus Arbeiten viel zu sehr Produktions- und Präsentationszusammenhänge - längst obsolet geworden, Bilder ausschließlich danach zu betrachten, was sie zeigen, was sie abstrakt oder figurativ, als Gemälde oder Print bedeuten könnten. Es ist nämlich überflüssig, ikonografische Muster zu identifizieren, Bildgegenstände zu bestimmen und auf ihre mögliche Bedeutung hin abzuklopfen, ohne zugleich Machart und Material, Medium und Gestalt, Inszenierung und Präsentation mitzubedenken - aus dem Grund, weil alle Bilder, alle Formen, alle Darstellungsweisen gleich gültig, gleich verfügbar sind.

Wenn sich aber aus einem referenziellen »Formalismus«, wie er in der Kunstproduktion der Nullerjahre populär geworden ist, wenigstens eine Errungenschaft herausschlagen lässt, dann besteht sie, wenigstens mit Blick auf die Rezeption gesprochen, in der generellen Möglichkeit, ja dem schieren Erfordernis, Kunst wieder nach immanenter Kriterien unter besonderer Rücksichtnahme auf das Verhältnis zwischen Intention und Umsetzung, zwischen Form und Inhalt oder Gestalt und Positionierung anzusehen. Denn hier spielt es wieder eine Rolle, wie Dinge aussehen, wie sie gemacht sind. Es spielt deswegen eine Rolle, weil Kunst überhaupt wieder



Ausstellungsansicht, Kunsthalle Mainz 2009, Courtesy Galerie Micky Schubert, Berlin, Foto: Norbert Miguletz

Ding - und nicht nur ausschließlich inhaltliches Anliegen oder Prozess oder gar völlig abhängig vom jeweiligen (Vermittlungs-)Kontext her, Materialien innerhalb eines wie auch immer gearteten relationalen Gefüges zwischen Produktion und kuratorischer, institutioneller, ökonomischer, modischer Postproduktion sein kann.

Dieser referentiell informierte »Formalismus« erfordert es erneut und überhaupt hinzusehen - in völligem Gegensatz zu einer Kunst inhaltlicher oder sozialer Anliegen, einer Kunst als Imitation des Sozialen, wie es das rein funktionsästhetische Konzept der »relational aesthetics«^[1] vorsieht. Ein ästhetisches Modell in dem offenbar strategische Indifferenz gegenüber den tatsächlichen Potenzialen des Visuellen, des Symbolischen, des Ästhetischen auf der einen Seite, und andererseits ein naiver Subjektivitäts- und Gesellschaftsbegriff herrscht.

Es ist weniger das »was« als das »wie«, das gesehen, beschrieben, verhandelt werden will in solcherart Bildern, wie sie Marieta Chirulescu macht. In Bildern, die einerseits zwar assoziativ zugänglich sind und Referenzspielräume aufschließen; die jedoch auf der anderen Seite genau deswegen ganz gezielt auf sich, ihre Produktionsweise, ihre Medialität, ihre Quellen zurückverweisen wollen. Chirulescus Projekt kann mit dem Verführerischen und Geheimnisvollen kokettieren, mag manchmal geheimnistuerisch, manchmal gefällig sein. Es mag Resonanzräume zur eigenen Biografie, zum Look des Aktuellen, den unerschöpflichen kunstgeschichtlichen Reserven anschließen. Es macht das freilich von konzeptionell tragfähigen Koordinaten her. Koordinaten, die im Werk, in den Bildern hergestellt, als Projekt verantwortet, beschreib- und diskutierbar gemacht werden. Das ist schon der ganze Zauber dieser Kunst. Der aber ist ziemlich wirkungsvoll.

[1] Das Konzept der »relational aesthetics« wurde von dem Kurator Nicolas Bourriaud beschrieben, vgl. ders. *Relational Aesthetics*, Paris 1998