

Schöne Fluchten Naturlandschaften und Menschenbilder als Experimentierfeld der Malerei

Günther Oberhollenzer

In eine Naturlandschaft wird eine zweite, klar begrenzte Malebene mit Menschen eingeschoben; in einem Interieur öffnet sich, einem Fenster gleich, ein Naturbild in den Außenraum: Verschiedene Realitätsebenen, raffiniert zu einem Ganzen zusammengesetzt, sind ein kennzeichnendes Merkmal vieler Malereien des österreichischen Künstlers Martin Schnur. Die darstellerische Finesse, wie Schnur mehrere Motive zu einem Gemälde zusammenfügt und sie dennoch scheinbar autonom belässt, macht viel von dem Reiz und der Spannung seiner Kompositionen aus.

Als Skizzen und Ausgangspunkte dienen Schnur eigene Fotografien. Die Aufnahmen der Akte und Modelle werden akribisch vorbereitet, die Posen und Gesten sind nicht zufällig oder improvisiert, sondern sorgsam inszeniert. Als Orte wählt der Künstler Abrisshäuser und aufgelassene, heruntergekommene Wohnungen. Diese kontrastieren formal wie inhaltlich zu Naturbildern – vorwiegend idyllische Wälder, Seen und Teiche – die er in Wien und Umgebung aufnimmt. Aus dem so entstandenen Fundus schöpft Schnur Inspiration für seine Malereien und transformiert das vorhandene Fotomaterial zu mehrschichtigen Kompositionen jenseits rein fotorealistischer Bildwerke.

Beschauliche Teiche und Seen, wild wuchernde Bäume und Sträucher in warmes, diffuses Sonnenlicht getaucht, dessen feine Strahlen durch die Äste und Blätter fallen und farbenfrohe Reflexionen im Wasser hinterlassen: Die gemalten Naturlandschaften Schnurs geben den Anschein, rein und von der Zivilisation unberührt zu sein. Sie wirken idyllisch, fast unwirklich schön. Die Natur wird durch das bewusste Sehen des Künstlers zur Landschaft, zu seiner ganz persönlichen Landschaftsschau. Die Landschaft berührt den Menschen in seinem Innersten, sie dient als Bedeutungsträger für Natur, für Zivilisationsferne oder auch für eine Paradiesvorstellung. Einerseits scheint sie vertraut, andererseits bleibt sie aber in ihrer Eigengesetzlichkeit, ihrer Unabhängigkeit oder auch ihrer Unheimlichkeit unnahbar fremd.

Einen Höhepunkt erreichte die Landschaftsmalerei mit der Romantik des 19. Jahrhunderts, als der sich zum Individuum und zur Freiheit bekennende Mensch von der Natur getrennt zu fühlen begann und auf die Suche ging, die verloren geglaubte Einheit wieder zu finden. Indem in Schnurs Malereien Landschaft und Mensch fast nie auf derselben Bildebene existieren und auch inhaltlich kaum in Beziehung stehen, bricht der Künstler klar mit solch einer romantischen Sicht. Aber auch sonst lässt nichts an die erhabene Landschaftsschau der Romantiker denken, an das Staunen vor der Größe und Unendlichkeit der Natur, das Ehrfurcht und Schrecken hervorruft. Diese Bedeutungsebenen von Natur scheinen den Künstler nicht zu interessieren. Seine Landschaften bieten keine weiten Panoramen und Perspektiven, sie sind ausschnitthaft und fragmentarisch, dicht am Holz, am Wasser, an den Gräsern. Schnur zoomt sich ganz nah heran und vermeidet so eine romantisch verklärte Beutungsaufladung. Der Künstler erfreut sich vielmehr an der unerschöpflichen Formen- und Farbvielfalt der Natur, geeignete Kulisse für sein virtuoseres Spiel mit Licht und Schatten, mit Spiegelungen und Schattierungen. Jegliche konkrete Verortung vermeidend, wohnt den Bildern nur eine vage Erinnerung an einen Wald, See oder Teich inne: Im Wasser werfen Sonnenstrahlen bunte Muster, sich spiegelnde Äste und Blätter verschwimmen ineinander und lassen, formal sich auflösend, an farbenfrohe abstrakte Gemälde denken. Im Jahr 2007 nimmt die Landschaft wie ein warmes, grünblaues Muster den Bildhintergrund ein. Erst nach näherem Hinsehen ist erkennbar, dass es sich vermutlich um den Ausschnitt eines Teiches handelt. Immateriell, wie nur aus Licht gemacht, spiegelt sich im Wasser das grüne Dickicht der Bäume, durchbrochen von Sonnenstrahlen, die, Scheinwerfern gleich, über die nasse Oberfläche streifen und einige verwelkte Blätter und Nadeln tanzen lassen. Der/die BetrachterIn fühlt sich an das Kino erinnert, an die Stofflichkeit der bewegten Bilder, an den feinen Staub des Vorführsaals, den der Lichtstrahl des Filmprojektors sichtbar macht, indem er Kinobilder auf die Leinwand projiziert. Es ist aber die nackte, liegende Frau im Vordergrund, die ihn in das Bild hineinzieht. Die auf einem weißen Boden ausgestreckt Liegende gehört einer anderen Realitätsebene an und doch reflektieren sich die Farben des Wassers und Waldes im Schatten ihres Körpers. Allerlei zerknüllte, bunte Papierblätter am unteren Bildrand – vielleicht Malutensilien des Künstlers – verstärken Schnurs beliebtes Spiel mit Sein und Schein, mit Spiegelungen und Reflexionen.

Schnur setzt immer wieder junge Menschen, in legerer Kleidung oder auch nackt, in den Bildvordergrund. Die Dargestellten nehmen diesen aber nicht in Besitz, sie wirken keineswegs selbstbewusst oder gar dominant. Eher kraftlos, vielleicht auch hilflos, liefern sich die Figuren dem/der BetrachterIn aus, ungeschützt stellen sie sich seinen/ihren Blicken – gleichzeitig bleiben sie aber unnahbar und fremd. Schnurs Menschen scheinen in sich ruhend, in Gedanken versunken, manchmal auch melancholisch abwesend oder entrückt, einem anderen Zeit- und Raumgefühl folgend. In verschiedenen Posen verharrend ist ihr Tun wie eingefroren, so als ob sie kurz innehalten oder auf etwas warten. Die Figuren wirken ohne erzählerischem Kontext isoliert. Fragil, in sich gekehrt und still treten sie nicht mit dem/der BetrachterIn in Kontakt; meist von ihm abgewandt wird jegliche Kommunikation verwehrt. Der Mensch hinter der gemalten Abbildung ist nicht fassbar, sein Charakter, sein Wesen bleiben im Verborgenen. Die Malereien haben nur scheinbar etwas Portraithaftes, denn die Funktion eines Portraits – Darstellung körperlicher Ähnlichkeit aber auch Erfassen der Persönlichkeit – wird bewusst nicht erfüllt. Die Dargestellten erinnern kaum an Individuen, eher können sie als ein Symbol für die Vereinzelung des Individuums an sich gesehen werden: isoliert, introvertiert, passiv. Das würde bedeuten, dass Schnur damit ein Lebensgefühl unserer Zeit aufgreift. Aber ist das auch seine Intention? Dem Künstler selbst geht es wahrscheinlich gar nicht so darum, aktuelle Themen aufzugreifen oder gar gesellschaftliche Kommentare in seinen Werken zu vermitteln. Die malerische Wirkung, die bisweilen pathetischen Posen und Gesten können den/die BetrachterIn emotional verführen und auch Empathie auslösen, ihn aber zugleich – ob ihrer Künstlichkeit – verunsichern und irritieren. Mensch und Natur erscheinen, so kunstfertig sie gemalt sind, so grandios die diffusen Lichtstimmungen und Schattierungen, die Stofflichkeit des Wassers oder auch die Feinheit der Haut eingefangen sein mögen, seltsam distanziert. Schnur will nicht das Menschliche seiner Modelle oder die Erhabenheit der Landschaft zeigen. Körper und Naturlandschaft dienen vielmehr als Versuchsfeld für eine Malerei, die mit Licht und Schatten, Fläche und Raum poetisch wie sinnlich eine neue Wirklichkeit erschaffen kann. Mensch und Natur sind auf die Malerei bezogen, sanft eingebettet leben sie in ihr, anstatt sich an den/die RezipientIn zu wenden oder einen klar fassbaren Inhalt zu vermitteln. In den mehrteiligen Arbeiten wird dabei die Beziehung zwischen Innen und Außen ständig neu beleuchtet und in Frage gestellt. Die Überblendung von Räumen und Atmosphären, die Ambivalenz von geometrisch eingegrenzten Feldern und Tiefenwirkungen verleihen den Kompositionen, Vexierbildern gleich, eine zusätzliche Intensität. Der Innenraum mit Modell trifft auf den Außenraum der Naturlandschaft. Verbindendes Element der beiden Realitätsebenen sind Lichtstimmungen und Spiegelungen, Schatten und Farbmuster. In ohne titel 2008 und spiegelsplitter nr2 2009 reflektieren sich Mensch und Landschaft auf am Boden liegenden Spiegelscherben, in transfigured 2009 setzt sich der von außen in den Innenraum eintretende Schein eines Lichtstrahls – vermutlich durch ein Fenster kommend – im danebenliegenden Naturaußenraum fort. Das Licht wird zum eigentlichen Protagonisten der Malerei.

Es mag ob der malerischen Qualität und Perfektion erstaunen, doch Schnur hat nicht Malerei studiert. Von der Ausbildung her Bildhauer, hat sich der Künstler das Handwerk des Malens selbst beigebracht. Ein einprägsames Erlebnis war für ihn die Begegnung mit Sol LeWitt, dem amerikanischen Meister der Konzeptkunst. Schnur gehörte zu jenem Assistentenstab, der 1988 LeWitts berühmte „Wall Drawings“, in der Wiener Secession, ausführte. Begeistert von dessen Umgang mit Form und Farbe, dem kalkulierten Farbrausch seiner abstrakt-geometrischen Wandmalereien, fühlt sich der Künstler Le Witt näher als manch gegenständlicher Malereiposition. In handwerklicher Meisterschaft gelingt es Schnur dabei, Bilder zu schaffen, die in Ihren Motiven, ihrer Farbgebung und Komposition schlichtweg einfach schön sind. Doch darf zeitgenössische Kunst „schön“ sein? Sie darf. Nach Jahren der theorielastigen Kunstdiskussion wächst wieder die Lust und Sehnsucht an schönen, auch sentimental Bildern. Treffend hat das Tim Sommer im „art“ Kunstmagazin bereits 2004 formuliert: „Es muss an den düsteren Zeiten liegen, dass sich die Kunst plötzlich so heiter gibt. Terrorismusgefahr, Wirtschaftsstagnation, Überalterung – wer träumt sich da nicht gern fort in sanftere Gefilde, wo ewige Jugend herrscht, etwas Glamour lockt oder wenigstens die vermeintliche Unschuld der reinen, unberührten Natur? Schön gleich seicht – das gilt nicht mehr. Endlich öffnet die Kunst wieder Notausgänge aus dem trüben Hier und Jetzt. Wir dürfen wieder schwelgen und schwärmen.“[1] Noch vor einigen Jahren, so Sommer weiter, reagierten Künstler mit Panik, sobald beim Atelierbesuch das Unwort „Schönheit“ in den Mund genommen wurde. Sie galt, absurd genug, als schlimmes Makel im Lebenswerk. Wurde dennoch Schönheit diagnostiziert, wurde schleunigst versucht, den Schleier der Diskurse darüber zu werfen. So war jedes abgemalte Foto ein Akt der Medienkritik, jedes gegenständliche Bild eine gesellschaftspolitische Reflexion. Doch so wurde man vielen Werken nicht gerecht. Schnurs Bilder sind meisterlich gemalt, den Betrachter einnehmend und gewinnend, ohne aber oberflächlich oder naiv zu wirken. Sie sind voller Licht, sinnlich und

farbintensiv, nicht jedoch lieblich oder gar kitschig. Martin Schnurs Malereien sind schön. Und das ist meines Erachtens - ohne Einschränkung - als eine positive Wertung zu verstehen.

[1] Tim Sommer, Ausbruch ins Paradies – Schöne Fluchten. Der neue Trend zum Idyll in Malerei und Fotografie, in: art. Das Kunstmagazin, Juni 2004, Seite 16-26, hier Seite 25.

aus: Martin Schnur. bipolar, Bielefeld 2009, S. 101-103.

Alignments of Beauty

Natural landscapes and human figures as a painter's test range

Günther Oberhollenzer

Like a second layer in the painting, a clearly delineated field with human figures is inserted into a natural landscape. In an interior, something like a window opens out into a landscape. Different levels of reality, cleverly combined to form a whole, are a characteristic trait of many paintings by the Austrian artist Martin Schnur. The sophisticated manner in which Schnur integrates several motifs into a single painting while preserving their individual autonomy is one of the main reasons for the fascination and excitement his canvases inspire.

Schnur takes photographs as drafts and starting-points for his paintings. The shots of nudes and models are painstakingly prepared, no pose or gesture being accidental, everything scrupulously choreographed. As settings the artist chooses abandoned buildings and deserted, run-down flats. In formal terms and content they provide a vivid contrast to the images of nature – mainly idyllic forests, lakes and ponds – he captures in and around Vienna. From this archive, Schnur draws inspiration for his paintings and transforms the photographic material into multi-layered compositions that go far beyond the scope of mere photorealism.

Contemplative ponds and lakes, luxurious trees and underbrush, caressed by a warm scattering of delicate sunbeams that weave through branches and leaves and dot colourful reflections on water surfaces: Schnur's painted landscapes seem pure and untainted by civilisation. They are idyllic, possessed of an almost unreal beauty. The artist's awareness turns nature into landscapes, into his very personal view of the landscape. Landscapes touch human beings at their innermost core, they symbolise nature, remoteness from civilisation or notions of paradise. Obeying different laws, independent and sometimes disquieting, landscapes seem both familiar and aloof and unapproachable.

Landscape painting reached its heyday with the romanticism of the 19th century, when the commitment to individualism and freedom resulted in human beings feeling separated from nature and seeking to recover the unity they believed lost. The fact that in Schnur's paintings landscapes and humans are almost never on the same pictorial level and hardly interrelate in terms of content, testifies to a clear break with such romantic views. These paintings have nothing in common with the romanticist's lofty approach to landscapes, the awe and bewilderment they felt beholding the grandeur and infinite wonders of nature. This aspect of nature seems of no interest to Schnur. His landscapes offer no sweeping panoramas or perspectives. They are close-up views of details and fragments, very much focused on wood, water and grass. By zooming in very closely, Schnur avoids such romantic glorification. The artist prefers to revel in the inexhaustible variety of shapes and colours in nature as an appropriate setting for his virtuoso handling of light and shadow, reflections and nuances. Denying any concrete localisation, his paintings merely suggest vague recollections of forests, lakes or ponds. Sunbeams cast colourful patterns on water surfaces, reflected branches and leaves mingle and interweave, evoking colourful abstract paintings in their dissolution of form. In *Staub* (Dust, 2007), the landscape provides the backdrop, like a warm, green-blue pattern. Only a closer look reveals that this is presumably a detail from a pond. Intangibly, as though consisting merely of light, the green thicket of trees is reflected by the water. Sunbeams break through the thicket, strafe the wet surface like spotlights and make some wilted leaves and needles dance. The viewer feels reminded of the cinema, of the material quality of the flickering pictures, the fine dust particles in the air made visible by the projector's light beam which makes the images appear on the screen. But it is the naked woman reclining in the foreground that draws the viewer into the painting. Stretched out on a white ground, the woman belongs to another level of reality, and yet the colours of the water and the trees are reflected in the shadow cast by her body. Some crumpled, coloured balls of paper on the lower edge of the painting – perhaps painting utensils – reinforce Schnur's signature interplay of existence and appearance, mirror images and reflexions.

Schnur frequently places young people, casually dressed or nude, in the foreground. Their figures do not, however, occupy the centre of attention. There is nothing assertive or dominant about them. Languidly or, perhaps, helplessly, they offer themselves to the viewers, exposed without protection – at the same time, they remain strangers and aloof. Schnur's human figures seem to be sunk in contemplation, sometimes absent or entranced in melancholy, oscillating to another rhythm of time

and space. Inert and immobile in their poses, they appear to be on hold or waiting for something. Without a narrative context, the figures look isolated. Fragile, turned inwards and still, they do not establish a rapport with the viewer; most of them are turned away and spurn communication. The human being behind the painted image is not graspable, their characters and essence remain concealed. Portraits in appearance only, they deliberately rebuff fulfilling the function of a portrait – viz. the representation of physical likeness but also of character traits. The figures hardly seem like individuals, they could rather be seen as symbols of the isolation of the individual as such: remote, introverted, passive. This would mean that Schnur reflects on the zeitgeist of our era. But is that truly his intention? The artist himself is probably not so much concerned with addressing current issues, let alone conveying socio-critical comments in his works. The impact of the painting, the sometimes melodramatic poses and gestures, have the power of seducing the viewers on the emotional level and engaging their empathy, but at the same time their artificiality can be disconcerting and irritating. No matter how skilfully they are painted, how superbly the artist may have rendered the diffuse lighting and shading, the texture of the water or the tenderness of the skin, human figures and nature appear strangely alienated. Schnur does not want to show the humanity of his models or the grandeur of the landscape; bodies and landscapes serve rather as a test range for a kind of painting that can create a new reality, with a poetic and sensuous connotation, by means of light and shadow, two-dimensional planes and three-dimensional spaces. Human figures and nature are related to the painting, gently pursuing existence inside of it, rather than addressing the viewer or conveying a clearly graspable idea. The works consisting of several parts constantly explore and challenge the relationship between inside and outside. The blending of spaces and atmospheres, the ambivalence of geometrically delineated fields and depth effects give the compositions an additional intensity, comparable to that of optical illusions. The interior with the figure meets the exterior of the natural landscape, with the lighting moods and reflections, shadows and colour patterns acting as a common thread. In *O.T.* (Untitled, 2008) and *Spiegelsplitter #2* (Broken Mirror #2, 2009), the human figure and the landscape are reflected in a broken mirror's shards. In *Transfigured* (2009), the glow of the light falling into the interior, presumably from a window, extends into the adjacent natural exterior. The light is the real protagonist of the painting.

Surprising though it may be given the quality and perfection of the paintings, Schnur did not study painting. He trained as a sculptor and taught himself to paint. For him, a significant moment was the encounter with Sol LeWitt, the American master of concept art. Schnur was part of the team of assistants executing LeWitt's famous *Wall Drawings* at the Vienna Secession in 1988. Thrilled with LeWitt's approach to shapes and colours, the calculated frenzy of his abstractly geometrical wall paintings, Schnur feels more affinity towards LeWitt than to many figurative painters.

His sterling craftsmanship allows Schnur to create paintings that are quite simply beautiful in terms of their motifs, colouring and composition. But is contemporary art allowed to be "beautiful"? Yes, it is. After years of focusing on the theoretical side of art debates, there is growing pleasure in and desire for beautiful, even sentimental, images. Tim Sommer made that point very eloquently in the *art* journal in 2004: "It must be due to our gloomy times that art is suddenly showing such a cheerful face. The threat of terrorism, economic stagnation, ageing societies – who would not like to be swept away to gentler lands of eternal youth, a little bit of glamour or at least the assumed innocence of pure and unspoilt nature? Beautiful equals shallow - this tenet no longer applies. Art is finally opening the emergency exits to escape the gloominess of here and now. We are again allowed to indulge and rhapsodize."^[1] Only a few years earlier, Sommer continues, artists panicked when they heard visitors to their studios utter the dreaded "beauty" word. Absurdly enough, beauty was considered a terminal flaw in a career. If beauty was nonetheless attributed to a work, hasty attempts were made to hide it under the veil of learned discourse. Accordingly, every painting based on a photo was an act of criticism directed against the media; every figurative painting was a socio-political reflexion. This, however, gave short shrift to many works of art. Schnur's paintings are painted masterfully. They lure and charm the viewer without being shallow or naïve, they are full of light, sensuous and intensely coloured, without being cloying or kitsch. Martin Schnur's paintings are beautiful. As far as I am concerned, this should be understood as an unequivocally positive judgement.

[1] Tim Sommer, Ausbruch ins Paradies – Schöne Fluchten. Der neue Trend zum Idyll in Malerei und Fotografie, in: *art*. Das Kunstmagazin, June 2004, pp 16-26, quote on p. 25.

Malerei als verschlüsselte Raumkonstruktion

Susanne König

Eine ungewöhnliche Bildkomposition prägt das Werk innere sicht nr1 2008. Ein Mann liegt seitlich auf dem Boden. Seine Arme sind weit zur Seite ausgestreckt und er betrachtet sich selber in der spiegelnden Oberfläche des Bodens. Verträumt lächelt er sich an. Das Bild erinnert an die altgriechische Mythologie des Narziss (Ovid, Metamorphosen, Drittes Buch, Narziss, 339-512), der der Sage nach ein so schöner junger Mann war, dass er von allen Mädchen und Jungen begehrt wurde. Doch niemand konnte sein Herz erobern. Als er auch die Zuneigung der Nymphe Echo zurückwies, erzürnte er damit die Götter, die ihn daraufhin bestrafen: Nur noch sein eigenes Spiegelbild in der Wasseroberfläche sollte er lieben können.

Martin Schnur greift in diesem Gemälde – wie so oft – ein klassisches Bildthema auf, gestaltet dabei jedoch die Bildkomposition völlig neu. Während sonst die Darstellung von Narziss das Zentrum des Bildes beherrscht, drängt Schnur den Körper dicht unter die Bildoberkante, sodass der zum Teil angeschnittene Körper gerade einmal ein Achtel des oberen Bildraums einnimmt. Stattdessen dominiert den größten Teil des Bilds ein undefinierbarer Raum, der lediglich am leeren, dunkelbraunen Boden erfasst werden kann und in dessen oberer Hälfte sich eine seichte Wasserlache befindet. In dieser Lache ist es dem Mann möglich, sich zu spiegeln. Es scheint, dass nicht der Mann, sondern sein Spiegelbild im Mittelpunkt der Betrachtung steht, wie es auch der Titel „Innere Sicht“ andeuten mag. Die Darstellung von Narziss ist dem Bild entrückt, so wie ein Teil des Körpers dem Bild entwichen ist. Inhaltlich hat sich das Bild derart von der altgriechischen Sage losgelöst und stattdessen das Spiegelbild in den Fokus gestellt. Doch sieht sich der Mann wirklich selbst an? Ist das Lächeln nicht etwas verzerrt? Ist es wirklich sein eigenes oder doch das eines anderen? Wenn das Spiegelbild sinnbildhaft für das Innere steht, scheint es für etwas anderes zu stehen als für das, was der Mann vorgibt zu sein. Nicht die übertriebene Selbstverliebtheit, sondern das Verhältnis zwischen dem, was man vorgibt zu sein und dem, was man wirklich ist, interessiert dabei. Der Behauptung, dass das Spiegelbild im Zentrum der Betrachtung steht, widerspricht, dass nicht das Spiegelbild, sondern der Mann selbst beleuchtet ist. Das in den dunklen Raum einfallende Licht lenkt die Aufmerksamkeit wieder auf den Mann und somit beginnt der Blick der BetrachterInnen zwischen dem Mann und seinem Abbild hin und her zu oszillieren. Das Thema der Spiegelung findet sich oft in Martin Schnurs Bildern. Durch die Verdoppelung scheint der Künstler eine zweite Realitätsebene in seine Bilder einzuschieben. Stellt das Bild sonst eine Form von Fiktion dar, die der Realität gegenübersteht, so scheinen nun Realität und Fiktion selbst in den Bildern integriert zu sein. Diese zweite Realitätsebene durchzieht das gesamte Werk Schnurs. Er entwickelt eine Bild-im-Bild-Methode, die in der Arbeit gegenlicht nr2 2004 zum Ausdruck kommt. Hier malt er auf einer weißen Leinwand zwei separate Bilder: eine realistische Malerei eines Kirschblütenzweigs und eine abstrakte, rote Farbfläche. Die beiden Bilder wirken wie zusammengesetzte Bilder einer Collage, obwohl sie lediglich auf eine Leinwand gemalt sind. In der Arbeit menad 2002 entwickelt Schnur diese Methode weiter, indem er einen jungen Mann vor einen monochromen Hintergrund gemalt hat und dieses Bild wiederum vor einer abstrakten Fläche steht. Allerdings bricht das Bild-im-Bild-Thema langsam auf, da der junge Mann seinen Fuß nach vorne schiebt, mit dem großen Zeh die Bildfläche verlässt und ihn in die andere Bildfläche setzt. Es scheint als würde er die eine Bilddimension verlassen und in die nächste wechseln. Dieses noch zögerliche Überschreiten der Bildgrenze führt Schnur in menad 2003 fort, auf dem nun der junge Mann aus dem weißen Bildhintergrund selbstbewusst seinen ganzen Fuß in die zweite monochrome Farbfläche setzt. Doch nicht nur der Fuß, auch sein Unterarm und ein Teil seines Kopfs überschreiten die Bildgrenze.

Das Bild-im-Bild-Thema und das Ineinandergreifen unterschiedlicher Bildebenen weitet Schnur in seinen späteren Bildern aus. In dem Gemälde staub 2007 ist etwa ein dunkler Baumgipfel dargestellt, durch den ein Lichtstrahl fällt. Davor befindet sich eine abstrakte, nicht zu definierende Fläche, die wie ein Balken aussieht und auf der eine dünne, nackte Frau mit ausgestreckten Armen liegt. Der Frauenkörper verbindet mit seinen aufgestellten Beinen die beiden Ebenen. Unterhalb der Platte ist ein weiteres Bild gesetzt, das einen Blick auf den sehr viel tiefer liegenden, mit Papiermüll bedeckten Boden zu ermöglichen scheint. In diesem Fall wirkt die abstrakte graue Fläche wie eine Steinplatte, deren Korpus das untere Bild definiert. So vermittelt das Bild auf den ersten Blick den Eindruck, als ob eine Frau mitten im Wald nackt auf einem Sarkophag liegen würde. Martin Schnur kombiniert in seiner Malerei nicht nur unterschiedliche Bildebenen, sondern bricht auch zwischen ihnen auf. Er lässt eine Bildebene die andere überlagern, schiebt sie ineinander, sodass sie sich verzahnen und die

BetrachterInnen so sehr irritieren, dass sie nicht mehr wissen, welche Elemente zu welcher Bildebenen gehören.

Die von Schnur gemalten Personen entstammen unserer Zeit und entsprechen unserem Zeitgeist. Die Frauen sind schlank, fast schon mager und erfüllen die androgynen Modellvorstellungen so mancher DesignerInnen, während die selten gemalten Männer eher durch eine ausgeprägte Physiognomie bestechen. Die Körperhaltungen, der in den Bildern dargestellten Personen, sind indes größtenteils der christlichen Ikonografie der klassischen Kunstgeschichte entnommen. Vor allem das zentrale Thema der „Kreuzigung Christi“ sowie „Christus' Kreuzabnahme“ scheinen immer wieder für die Komposition der Körperhaltungen Pate gestanden zu haben. Dabei entzieht Schnur den von ihm dargestellten Personen jeglichen ikonografischen Inhalt. Mit ausgebreiteten Armen liegen sie alleingelassen da. Kein Indiz lässt den Ort näher bestimmen oder macht ihn als Ort einer christlichen Handlung erkennbar. Keine weitere Person ist durch Attribute ergänzt und gibt so Aufschluss über eine christliche Szene. So erinnert zwar im Gemälde bipolar (much) 2009 die Körperhaltung des jungen Manns an die „Kreuzigung Christi“, doch die Szene selbst kann, durch das Fehlen jeglicher Attribute, als solche nicht erkannt werden. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, dass der Mann Jeans und eine Wollmütze trägt und mit nacktem Oberkörper dargestellt ist, wodurch er eher einem Rapper – wie Eminem – ähnelt. Ähnliches trifft auf das Gemälde indoor nr3 2008 zu. Hier lässt die nackt auf dem Boden liegende Figur an den vom Kreuz abgenommenen Christus denken. Doch auch hier entspricht nur die dargestellte Körperhaltung der christlichen Szene, während der Raum, in seiner undefinierbarkeit, keinen Hinweis darauf gibt. Die Figur selbst verweigert sich regelrecht dieser religiösen Interpretation einer Christusdarstellung, da sie weiblich und nicht männlich ist.

Während Schnur in seinen frühen Arbeiten hauptsächlich unbewegte, statische Personen gemalt hat, die schlafend oder sogar wie Tote wirkten, lässt er in seine neueren Arbeiten das Moment der Bewegung einfließen. Das Gemälde clairaudient-dynamic 2009 zeigt beispielsweise, wie sich eine junge Frau auf dem Boden wälzt. Als ob sie tanzen würde, wirft sie ihren Kopf zur Seite. Es scheint, als ob Musik ihren Körper durchzucken würde. Sie zieht die Arme dicht an ihren Körper, nur um sie gleich im nächsten Moment wieder von sich wegzudrücken. Doch die Frau tanzt nicht im Stehen, sondern im Liegen – eben das verwundert die BetrachterInnen. Tanzt sie wirklich oder ist sie voller Kraft zu Boden geworfen worden und liegt nun verwundet da? Krampft sich vielleicht ihr Körper im Todeskampf schmerzvoll zusammen, was die vielen Glas- oder Spiegelsplitter um sie herum erklären würde. Ist ihr taumelnder Körper durch Glas gestürzt? Doch eine Wunde ist an ihrem Körper nicht zu erkennen. Weshalb die Frau auf dem Boden liegt und sich von einer Seite auf die andere wälzt, können die BetrachterInnen nicht ausmachen. Das Bild erklärt sich nicht, es gibt keine Angaben. Unbeantwortete Fragen bleiben zurück.

Zersprungenes Glas oder Splitter von Spiegeln sind immer wieder Bestandteile der Gemälde Schnurs. Sinnbildlich entsprechen sie dem Aufbrechen der malerischen Illusion. Malerei erzeugt Illusion. Indem Schnur jedoch verschiedenen Realitätsebenen in seine Bilder einbaut und einander überlagern lässt, durchbricht er die illusionistische Tradition von Malerei und führt den BetrachterInnen ständig vor Augen, dass es sich hier um Malerei und um nichts anderes als Malerei handelt. Ein ins Bild gesetzter Spiegel kann wie eine weitere Bildebene funktionieren. Indem er zerbrochen ist, verweist er auf die Begrenztheit der illusionistischen Malerei, wie dies die unterschiedlichen Bildebenen ebenfalls zu tun vermögen. In dem Gemälde klirr 2009 ist beispielsweise eine große Glas- oder Spiegelfläche im Wald zersprungen. Stehen geblieben ist lediglich ein dünner gläserner Rand, durch den das einfallende Licht einen Rahmen andeutet. Damit entsteht ein Bild im Bild, das jedoch zerbrochen ist.

Schnurs Gemälde erinnern an Fotografien. Sie vermitteln eine Nähe, die im Entstehungsprozess angelegt ist. Schnur fixiert seine Ideen in Bleistiftzeichnungen und ergänzt sie mit schriftlichen Erläuterungen. Nach diesen Zeichnungen entstehen dann seine Fotografien, die als eine Art Storyboard fungieren und für die er dann die entsprechende Umgebung sucht. Verlassene, leer stehende Wohnungen boten beispielsweise für die Arbeit innere sichts nr1 2008 die richtige Umgebung, um daraus dunkle, ortlose Räume zu entwerfen. Hier konnte er, damit sich Spiegelungen ergaben, Wasser auf den Boden kippen. In denselben Räumen entstand auch das Gemälde indoor nr3 2008, für das er das Licht mittels Reflektoren umleitete, sodass es die auf dem Boden liegende Frau erleuchtete. Diese inszenierten Fotografien bilden die Vorlagen für seine Malereien. Während vor allem Pop-Art KünstlerInnen vorgefundenes Bildmaterial als Vorlagen für ihre Malereien verwendet haben, entwickelt Schnur die Bildmotive für seine Vorlagen selbst. Die dabei entstandenen Fotoserien erklären, warum seine Modelle meist nicht nur in einem, sondern in mehreren Gemälden auftauchen.

Manchmal dreht Schnur auch die Vorlage für seine Malereien um 180 Grad – so in der Arbeit bipolar (much) 2009. In diesem verselbstständigte sich das Spiegelbild aus innere sicht nr1 2008 und rückte, indem Schnur seine Vorlage umdrehte, in den Mittelpunkt. Die gespiegelte Figur ist nun auf dem Kopf dargestellt und zum größten Teil vom Bildrand abgeschnitten, sodass sie kaum noch als gespiegelte Person wahrgenommen wird. Stattdessen wurde das Spiegelbild nun selbst ins Licht gesetzt und nimmt damit die zentrale Position ein. Es verselbstständigt sich und wird mit eigenem Leben erfüllt.

Schnur spielt in seinen Bildern mit Kontrasten und Gegensätzen. Viele seiner Bilder sind von einem Hell-Dunkel-Kontrast geprägt. Der helle Körper im dunklen Raum in der Arbeit bipolar (much) 2009 erinnert an Werke von Caravaggio oder Rembrandt. Natur und Kultur sind integrierte Gegensätze, beispielsweise in ohne titel (oleander) 2004, wo Menschen auf Naturdarstellungen treffen. Reale Abbildungen stehen abstrakten gegenüber, wenn, wie in menad 2003 ein junger Mann mit einer abstrakten Farbfläche kombiniert wird. In der Arbeit staub 2007 wird, durch die Vereinigung von fokussiertem Blick auf den Boden mit einer weiten Aussicht in den Wald, ein detailgenauer Ausschnitt mit der Gesamtansicht kontextualisiert. Es treffen sich Fern- und Nahsicht sowie der Makro- und der Mikrokosmos in den Werken von Schnur. Eben diese Mehransichtigkeit seiner Bilder löst Narration aus. Die BetrachterInnen versuchen, die einzelnen Bilder zusammensetzen und aus ihnen Geschichten abzulesen. Dies ist jedoch ein Verlangen, das Schnur mit seinen Bildern nicht befriedigt. Stattdessen bleiben die BetrachterInnen mit unzähligen unbeantworteten Fragen zurück. Diese Fragen sind es jedoch, die das Interesse der BetrachterInnen an den Bildern wecken und diese in ihrem Gedächtnis verankern lassen.

in: Martin Schnur. bipolar, Bielefeld 2009, S. 98-100.

Painting as Encrypted Spatial Construction

Susanne König

The painting *Innere Sicht #1* (Inner view, 2008) strikes the viewer by its unusual composition. A man, reclining on the floor on his side, his arms outstretched, is looking at his reflection on the glossy surface of the floor. He is smiling at himself dreamily. The image evokes the ancient Greek myth of Narcissus (Ovid, *Metamorphoses*, Book III, Narcissus, 339-512), who, as the legend goes, was such a beautiful young man that all girls and boys pined for him. But no-one was able to conquer his heart, and he angered the gods by rejecting the love of the nymph Echo. They punished him by making him fall desperately in love with his own reflection in the water.

As so often in his work, Martin Schnur takes up a classical motif but completely redefines the composition. While in other depictions of Narcissus the young man himself is at the centre of the painting, Schnur pushes him to the upper edge of the canvas, and the body, partly cut off by the edge of the canvas, takes up just about an eighth of the pictorial space. Most of the canvas is dominated by an indefinable space consisting of an empty dark-brown floor, the top half being covered by a shallow puddle of water. It is in this puddle that the man sees his reflection. It seems as if it was not the man, but his reflection, that is at the centre of attention, as is also suggested by the title "inner view". The depiction of Narcissus evades the painting, just as part of the young man's body has evaded it. In terms of content the painting has moved away from the ancient Greek myth and put the focus on the reflected image.

But is the man really looking at himself? Isn't his smile a little distorted? Is it really his own smile or perhaps that of someone else? If the reflected image is a symbol of the inner self, it seems to stand for something other than what the man pretends to be. It is not the exaggerated self-love, but the relationship between what one pretends to be and what one really is, that is of interest in this context. The argument that the reflection is at the centre of attention is, however, contradicted by the fact that it is not the reflection that is illuminated, but the man himself. The light falling into the dark room directs the attention back to the man, and so the viewer's gaze starts to oscillate between the man and his reflection.

The motif of a reflected image comes up frequently in Martin Schnur's paintings. With this duplication the artist seems to insert a second level of reality into his work. While a painting is usually a form of fiction presented in juxtaposition to reality, reality and fiction both appear to be integrated into his paintings. This second level of reality is omnipresent in Schnur's entire oeuvre. He developed a picture-within-the-picture method which is exemplified in *gegenlicht #2* (Back-lit, 2004). The artist painted two separate pictures on a single white canvas: a realistic picture of a branch with cherry-blossoms and an abstract red colour field. The two images look like pictures of different origin assembled in a collage, although they were simply painted onto a single canvas. In *Menad* (2002), Schnur develops the method further by painting a young man in front of a monochrome background and setting this image in front of an abstract field. The picture-in-the-picture theme is slightly ruptured, however, by the young man pushing his foot forward and entering the other image space with the big toe of his right foot. It looks as if he was about to leave one dimension and enter the other. Schnur continues this – as yet hesitant – transgression of pictorial boundaries in *Menad* (2003), where the young man in front of the white background now quite confidently puts his entire foot into the second monochrome space. And not only his foot, but also his lower arm and part of his head have crossed the boundary.

Schnur built on this picture-in-the-picture theme and the interlocking of different pictorial levels in later paintings. In *Staub* (Dust, 2007), for instance, one sees a dark tree-top with a light beam shining through it. In front of it lies an abstract, hard to define field which looks like a wooden beam, on which a thin, naked woman is reclining with her arms stretched out. The legs of the woman are propped up and link the two levels. Under the slab lies another picture opening up the view on a much lower level, a floor covered with waste paper. In this case the abstract grey field looks like a stone slab whose volume defines the lower picture. At first glance the painting conveys the impression of a naked woman lying in the middle of a forest on a sarcophagus. In his paintings, Martin Schnur not only combines different pictorial levels but he also breaks them open by letting one level spill into another, sliding them into each other so that they become intermingled and irritate the viewers so much that they no longer know which element is part of which pictorial level.

The people Schnur paints are modern-day creatures conforming to current taste. The women are slim, almost gaunt, quite like the androgynous ideal model so dear to many fashion designers, while the rare men impress by their well-defined physiognomy. The postures of the figures are mainly taken from the Christian iconography of classical art history. Particularly the central motifs of 'crucifixion of Christ' and 'deposition from the cross' seem to have served as models for the ways the bodies pose. This being said, one notes that Schnur does not invest the figures with any iconographic content. Arms stretched out, they are prostrate in solitude. There is no evidence of where they are or if that place is somehow connected to Christian pursuits. No figure shows any further attributes suggestive of a Christian scene. While the body posture of the young man in *Bipolar (Much)* (2009) is reminiscent of a 'crucifixion of Christ', the setting does not bear this out at all as it lacks any concomitant attributes. This impression is strengthened by the fact that the man wears denims and a woolly hat and is portrayed with his torso naked, which makes him look more like a rapper such as Eminem. Much the same can be said of *indoor #3* (2008). In this case, the naked reclining figure reminds one of Christ's body taken down from the cross. Yet again, it is only the posture that suggests the Christian scene, while the setting is indefinable and yields no corroborating clue. The fact that the figure is female and not male actually refutes any Christ-related religious interpretation.

Whereas in earlier works Schnur portrayed figures mainly in static poses, making them look like people asleep or even dead bodies, his more recent works include a moment of motion. *Clairaudient-dynamic* (2009), for instance, shows a young woman writhing on the floor. Her head is thrown to the side as if she were dancing. It looks as if music was pulsing through her body and her arms were pulled to her side only to be flung out again. But the woman is not dancing while standing on her feet but instead lying down – which is perplexing to the viewers. Is she really dancing or has she been flung vehemently to the floor and is now lying injured? Is her body perhaps doubling up in painful agony, which would explain the many glass or mirror shards surrounding her. Her body has tumbled through glass but her body does not show a single injury. Why the woman should be writhing on the floor is something the viewers cannot fathom. The painting does not explain itself, provides no statement. The viewers are left with unanswered questions.

Broken glass or mirror shards appear frequently in paintings by Schnur. In symbolic terms they represent the breaking open of painted illusions. Painting creates illusion. By building several levels of reality into his paintings and making them overlap, Schnur breaks through the illusionist tradition of painting and incessantly makes the viewer aware of the fact that this is painting and nothing but painting. A mirror on the canvas can function as yet another pictorial level. When it is broken it makes reference to the limits of illusionist painting, just like the different pictorial levels. In *klirr* (clink, 2009), for instance, a large pane of glass or mirror has broken in the forest. The only thing that has remained standing is a thin glass edge, which suggests a frame painted by the penetrating light. This creates a picture within the picture, but a picture that is broken.

Schnur's paintings are reminiscent of photographs. This close relationship is a consequence of the way they are created. Schnur puts down his ideas in pencil drawings, adding written notes to them. Based on these drawings he makes photographs that act as a kind of storyboard for which he then tries to find the appropriate settings. An abandoned, empty flat, for instance, was the setting he chose for *Innere Sicht #1* (Inner view, 2008) and its dark, non-localised spaces. There he could pour water on the floor for the desired mirroring effect. The same place was used for *indoor #3* (2008), for which he redirected the light with the help of reflectors so that it would illuminate the woman lying on the floor. These choreographed photographs provide him with a basis for his paintings, which explains why his canvases reflect such a proximity to photography. While particularly the Pop-Art artists used found material as models for their paintings, Schnur develops his own motifs. The photo series created in the process explain why his human models usually appear in more than one painting.

Sometimes Schnur may also turn the underlying picture on its head – as with *Bipolar (Much)* (2009). Here, Schnur makes the reflected image from *Innere Sicht #1* (Inner view, 2008) take up centre-stage by turning the model-image on its head. The reflected figure is now depicted upside down and most of it is cut off by the edge of the canvas, so that it is hardly perceptible as the person reflected. Instead, the reflection itself is now illuminated and takes on a central position. It comes into its own and is filled with life.

Schnur plays with contrasts and opposites. Many of his canvases are dominated by the contrast between light and darkness. The illuminated body in the dark room in *Bipolar (Much)* (2009) evokes works by Caravaggio or Rembrandt. Nature and culture are inherent opposites whenever human

beings are contrasted with depictions of nature such as in *O.T. (oleander)* (2004). Realistic images are contrasted with abstract ones, such as in *Menad* (2003), where a young man is combined with an abstract colour field. Zoomed in details are placed in conjunction with an overall view, such as in *Staub* (2007), where the focus on a piece of floor is combined with a sweeping forest view. Close-up and distance views as well as macrocosm and microcosm meet in Schnur's works. It is just this multi-layered view which triggers an element of narration. The viewers try to put together the individual pieces on the canvas and read a story into them. But this is a desire that Schnur does not satisfy with his work. Instead, the viewer is left with countless open questions. And these questions are precisely what spurs the viewers' interest in the paintings and roots them in their memory.

in: Martin Schnur. *bipolar*, Bielefeld 2009, pp. 98-100.

Poetik der Verführung Zu neuen Bildern von Martin Schnur

Margit Zuckriegl

Von je her ist das Thema der Verführung, des Eros, des undefinierbaren Zwischenmenschlichen eine Konstante in der Kunstgeschichte gewesen. Und es ist nicht einfach der „weibliche Akt“, der von der „Schlafenden Venus“ des Giorgione bis zur „Olympia“ von Edouard Manet, von Cranach bis Goya und bis hin zu John de Andrea und Araki reicht; es ist das Geheimnisvolle und nicht ganz Auszulotende, das mit dem Bild der Frau, zumal der ihrer Kleider, ihrer Hülle entledigten Frau, verknüpft ist. Es geht immer um ein labiles Gleichgewicht, um einen Moment vor dem Kippen, um eine Situation an der Schwelle, zwischen zwei Blicken, zwei Türen, zwei Zuständen. Giorgiones Venus: schläft sie oder blickt sie nur in sich hinein, ist sie das Bild einer bestimmten Frau oder das Inbild der Idee von Schönheit und Erotik? Manets Olympia: Kurtisane in Erwartung ihres Liebhabers oder verführerische Kindfrau mit Spieltrieb? Und Martin Schnurs neue Bilder von liegenden, nackten Frauen vor dichtem Waldgrün oder glasklarem Himmel?

Frauen am Rande des Wachseins

Martin Schnur hat sich seit seinen frühen Arbeiten der ausgehenden 1990er-Jahre mit dem menschlichen Bildnis auseinandergesetzt. Er hat allerdings das Genre des Porträts in eine Art von „szenischem Menschenbild“ erweitert und damit gleichsam eine eigene Bildform geschaffen, die zwischen Porträt und Landschaft, zwischen Malerei und Film, zwischen Realität und Fiktion angesiedelt ist. Seine „Menschendarsteller“ könnten dem Repertoire eines „film noir“ entsprungen sein, plötzlich erstarrte Protagonisten einer geheimnisvollen Szene, aus dem Verborgenen anvisierte Personen bei einem heimlichen Tun. Nicht umsonst sind die Lieblingsfilme des Cineasten Schnur Streifen wie „Blow up“ von Michelangelo Antonioni oder „Rear Window“ von Alfred Hitchcock, in denen es jeweils ums Zuschauen und Verstecken, ums Beobachten und Beobachtetwerden geht. Das vermeintlich Nicht-Sichtbare wird immer näher herangezoomt und der zunächst nicht-wissende Zuschauer wird zum Interpreten einer scheinbar eigens für ihn inszenierten Handlung. Immer dreht es sich um simultane Abfolgen von gleichzeitig sich ereignenden Begebenheiten: der Film im Film entspricht dem Bild-im-Bild-Schema, dessen sich auch Martin Schnur in seinen komplexen Bild-Synthesen bedient. Für ihn ist das Ineinanderschieben von Schilderungen eine Verdichtung der Bild-Erzählung: „Ein Bild jagt das andere; die Verknüpfung ist die Herausforderung“, sagt Martin Schnur und erklärt einerseits sein duales Bildschema, ohne dabei andererseits die „offene Situation“ im labilen Verhältnis der beiden Bilder zueinander genau durchzudeklinieren. Er will Freiraum stehen lassen, die Möglichkeit für den Betrachter offen lassen, sich und seine Assoziationen in die Bildbedeutung miteinzubringen: „Meine Bilder sind nicht esoterisch oder mystisch. Sie sind ganz nüchtern. Man soll sie so sehen, wie ich male: realistisch und direkt. Natürlich ist dann immer noch etwas in den Zwischenräumen offen.“

In dieser vagen Sphäre des Dazwischen agieren seine Frauen am Rande eines Wachzustandes. Sie bewegen sich somnambul in neutralen, weißen Kleidern auf dunklen Wiesen oder vor anrollenden Wellen, sie liegen wie bewusstlos auf weißen Laken oder bräunlichen Sofas – sinnend im Halbschlaf, gedankenverloren im stummen Staunen, so sind sie in der Bildwelt, so sind sie bei sich und weisen doch darüber hinaus.

Der Blick ins Leere

Der Betrachter wird normalerweise durch eine Bildfigur, die ihn direkt anblickt, ins Bildgeschehen hineingezogen. Giambattista Tiepolo war der absolute Meister dieses hochsensiblen Netzes von Hin- und Wegblicken, von Her- und Abwenden in seinen vielfigurigen Kompositionen. In den Bildern von Martin Schnur geschieht es äußerst selten, dass eine Person aus dem Bild heraus den Betrachter anblickt. Dennoch – oder gerade deshalb – entsteht eine enorme Faszination, ja geradezu eine visuelle Sogwirkung, die von den Menschen ausgeht, die sich in Schnurs Bildwelten abwenden, sich in den Binnenraum hineindrehen. Sie nehmen den Betrachter mit, lassen ihn über die Schulter zuschauen, eröffnen einen Halb-Raum, den sie partiell verdecken, dem sie aber gänzlich angehören. Der Raum, den sie definieren, ist ein Raum der Verführung, des Atem-Anhaltens und des ungewissen Wagens. Wie Jan Vermeer seine Bildräume aus Farbe schafft, wie er Räume hintereinander anordnet und scheinbar klar gliedert, nur um dann die Szene im Verdunkeln ausklingen zu lassen, das sind

subkutane Bildstrategien, die Martin Schnur immer wieder ins Kunsthistorische Museum ziehen und vor Vermeers „Allegorie der Malkunst“ verharren lassen.

Der nach innen gesenkte Blick der Menschen, die abgewandte Haltung, die Bildräume voller Andeutungen und Anmutungen – diese dichten Gefüge von Bezüglichkeiten sind wie geheime Fäden, an denen sich die Bildzählungen wie in einer verborgenen Dramaturgie entwickelt. Zum Leisen, Subtilen, Langsamen in den Bildern gesellt sich das Luminöse. Ein unwirkliches Scheinen, mehr als ein drastisches Bildlicht, legt sich über die Szene und konturiert die Komposition. Für Schnur sind es nicht „Lichtquellen“, die ihn interessieren, sondern „lichtrelevante Situationen, also so etwas wie Reflexionen; das kann sich über Spiegel ereignen, die Licht bündeln und brechen oder über Wasserflächen, die die Welt in zwei Ebenen teilen“.

Die Geschichte der Schönheit

In den Bildräumen, die Martin Schnur entwirft, spielen sich Szenen und Geschichten ab, deren Inhalte dem Reich des Unsichtbaren zugeordnet werden müssen. Was sie preisgeben, ist ein momentaner Einblick in einen nicht näher zu definierenden Ablauf, ein prekäres Anhalten des Erzählstranges, eine unsichere Verortung von verschiedenen Situationen. „Das Bild ist ein Ort“, sagt Martin Schnur, „aber es geht immer um mehrere Orte gleichzeitig“, das Bild ist eine Geschichte und gleichermaßen mehrere Geschichten, ineinander verwoben. Martin Schnur erzählt die Geschichte der Schönheit mit den Mitteln der Verführung: er konstruiert eine Poetik der Verführung, die auf Blicken und Versprechen basiert, auf der lyrischen Entsprechung von exotischen Blumen und ruhenden Menschen, von dunklem Walddickicht und unerklärlichen Personen. Eine „übersinnliche Schönheit“, wie sie Umberto Eco[1] für die Frührenaissance konstatiert, hat etwas mit dem Unerklärlichen, Nicht-Fassbaren, Entrückten von komplexen Bildgestaltungen zu tun und übertrifft damit jeden platten, kalkulierten Erotisierungsgestus. Die Geschichte einer vagen, geahnten Schönheit in den Bildern von Martin Schnur ist in der Gegenüberstellung von Aussprechen und Verschweigen begründet, einer Dialektik des „Verhüllens und Bloßlegens“[2]. Die Macht der Verführung, die geradezu magische Anziehungskraft, die diesen Bildern eignet, rührt von dem subtilen Eros in der Bezüglichkeit zwischen den Blicken, in den undefinierten Räumen, dem magischen Licht und der filmähnlichen Entfremdung. „Eine Person ist für mich interessant genug, bei mir gibt es keine Figurenbilder. Ich forme meine Szenen durch Ausschnitt, Licht, Malgestus“ – und durch die Verdichtung der Mittel möchte man dem Statement von Martin Schnur anfügen. Auch die Bilder, die nicht durch die Bild-im-Bild-Kombination entstanden sind, sind von dieser Fokussierung und Konzentration geprägt. Auch sie changieren zwischen Realität und Fiktion, zwischen angedeuteter Erzählung und imaginiertes Welterfindung. Die Beschränkung auf die knappen Bildinhalte und die Überschreitung des üblichen Bildschemas verleihen ihnen eine Aura des Fremden, des Rätselhaften. Wenn ein Bild ein Ort ist, so ist es jedenfalls ein Ort jenseits der Normalen.

[1] Umberto Eco, Die Geschichte der Schönheit, 2002/2004 Mailand, S. 184

[2] Reinhard Priessnitz, Werkausgabe Band 3/1, „Diesseits des Lustprinzips“, Linz 1988, S. 59