

Barbara Straka

## **Kampfzone Nebenschauplatz - Zum Werk von Tine Schumann**

### *Das Beiläufige*

Gespannte Stille. Für einen Augenblick ist das gewaltsame Gegeneinander unterbrochen. In voller Kampfmontur beugen sich die Polizisten gemeinsam mit drei wolfsähnlichen Hunden über den Gegenstand ihres Interesses: Die filigrane rote Mikadopyramide in der Mitte scheint ihre ganze Aufmerksamkeit einzunehmen. Vorsichtig berühren sie die Stäbe. Sie müssen sich konzentrieren. Eine falsche Bewegung kann alles zum Einsturz bringen („Mikado“, 2012).

Tine Schumann platziert diese seltsame, surrealistisch anmutende Handlung in der Bildmitte und schafft so eine Ruhezone innerhalb der drohenden Eskalation. Während im oberen Bildteil gerade wieder Vermummte und Behelmte gegeneinander anrücken und links unten ein Nahkampf im Gange ist, nimmt das Zentrum des Bildes die beiläufige Rolle eines Nebenschauplatzes ein.

Ein *Nebenschauplatz* ist ein weniger wichtiger, weiterer Schauplatz eines Geschehens, meist assoziiert mit Kriegen, Kampfhandlungen und Katastrophen. Ein Nebenschauplatz hat das Potenzial, sich zu vervielfachen und - einem Flächenbrand gleich -, sehr schnell auszubreiten, außer Kontrolle zu geraten. Im Nu kann sich das Ganze in einen *Hauptschauplatz* verwandeln, und so lenkt die Künstlerin unsere Aufmerksamkeit gerade auf scheinbare Nebenschauplätze eines Geschehens, denn sie sind oft der Ursprung von Gewalt, Kern einer Handlung oder Signal neuer Entwicklungen.

Tine Schumann hat den Titel „Nebenschauplatz“ für Ausstellung und Katalog gewählt, und die mit dem Begriff assoziierte Bedeutung lässt auf eine programmatisch motivierte Entscheidung schließen. Denn auch die Gestaltung des Katalogcovers folgt dieser Absicht, indem der Titel graphisch in seine Bestandteile zerlegt wird: „Neben“ - „Schauplatz“. Warum? Tine Schumann unterstreicht damit ein analytisches Moment in ihrer Arbeit. Das „neben“ steht für das Beiläufige von Handlungen, für die sie sich besonders interessiert. „Schau“ spielt in allgemeinerer Bedeutung einerseits auf den Akt künstlerische Wahrnehmung an, andererseits auf eine (Theater-)Vorführung und nicht zuletzt auf das Medium Ausstellung. „Platz“ steht repräsentativ für den öffentlichen Raum; bei Tine Schumann wird er zur Kampfzone, zur Bühne von gewalttätigen Akteuren und wechselnden Fronten in einem Geschehen mit offenem Ausgang. Im Unterschied zur Dokumentarfotografie geht es hier um die modellhaft aufbereitete Realität und ihre Reflexion *in der* und *mit den Mitteln der Kunst*. Das Katalogcover zeigt einen solchen „Nebenschauplatz“, eine Wand im Atelier. Sie trägt noch die Malspuren rings um die Kanten eines vorher dort platzierten Bildes; oberhalb der Mitte fällt ein unspezifischer Farbfleck auf. Soeben wurde hier ein Blatt oder Karton abgenommen, was bleibt, ist das „Drumherum“ um eine Leere und eine zufällige Spur. Eine Nebensache wird beiläufig ins Blickfeld gerückt. Das Bild aber, der eigentliche Schauplatz des Malprozesses, ist abwesend. Etwas Neues ist entstanden, das zugleich die inneren Bilder des Betrachters evoziert.

„Nebenschauplatz“ eröffnet als Titel aber auch einen Zugang zur künstlerische Methode und Arbeitsweise von Tine Schumann: Etwas Nebensächliches, ein wertloses Abfallprodukt oder eine Spur zu verwenden und neues daraus entstehen zu lassen, ist eine typische Vorgehensweise der Künstlerin, denn sie arbeitet oft mit der Methode des Recyclens von Bildern oder Bildelementen, die sie als weniger gelungen ansieht, dann zerschneidet und in ihren Collagen und Installationen weiter verarbeitet. So wurden z.B. die gezeichneten Fellstrukturen lebensgroßer Hundefiguren ausgeschnitten und in das begehbare „Raumbild“ (während der VBK-Ausstellung „... Rudel ...“, 2013) als Collageelemente integriert.

Noch einmal zurück zum Ausgangsbild: Die Unterbrechung einer Demonstration zum gemeinsamen Mikadospiel behelmteter Polizeikräfte und einer Hundemeute ist eine skurrile Vorstellung. Der Betrachter ist überrascht und wird von der eigentlichen Aktion durch eine Nebenhandlung abgelenkt. Der Kampf wird zum Spiel. Oder handelt es sich um eine neue Deeskalationsstrategie? Wohl kaum. Es ist vielmehr ein Kunstgriff, der nachdenklich macht. Die roten Mikadostäbe ziehen den Blick magisch an, sie bündeln die gesamte Komposition, denn sie verbinden die Geschehnisse der oberen und unteren Bildebene. Sie schaffen einen Moment des Innehaltens zwischen vorher und nachher und visualisieren symbolisch die fragile Balance des Ganzen, das jederzeit aus dem Ruder laufen kann.

„Ausweitung der Kampfzone“ – was Michel Houellebecq literarisch einmal auf den Neoliberalismus bezog, der sich beiläufig in alle gesellschaftlichen Bereiche hineinfrisst, spielt sich hier, auf den Bildern, ganz beiläufig auf den Nebenschauplätzen öffentlicher Konfrontation ab. Wo fängt Gewalt an, was sind ihre Ursachen und Folgen?

### *Ursprünge*

Ein Schlüsselbild im Werk der Benninghaus-Preisträgerin Tine Schumann ist „Resonanz“ (2011). Es beeindruckte die Jury des VBK durch die spannungsvolle Figurenkomposition von Mensch und Wolf, die Bedrohlichkeit und Beklemmung beim Betrachter auslöst und ihn zum „teilnehmenden Beobachter“ macht. Sie überzeugt durch ihre Unmittelbarkeit und Präsenz, gibt aber in ihrer Offenheit und Skizzenhaftigkeit zugleich Raum für eigene Assoziationen. Wie wird sich die Szene entwickeln? Wer macht den nächsten Schritt? Beide Partner scheinen gleich stark, aber im Hintergrund warten weitere Behelmtete nur darauf einzugreifen. Ein Moment, kurz vor dem Zugriff.

„Resonanz“ unterscheidet sich in Form und Inhalt deutlich von den Bildern bis 2009. Die „Begeisterung für das Lebendige“ in den früheren Porträts und Tierdarstellungen (Freunde, Wölfe, Hunde, Raubkatzen) ist einem geschärften Blick der Künstlerin für die „Bedrohung des Lebendigen“ gewichen. Angeregt wurde sie durch dokumentarische Fotos ihres Mannes Tilo Schumann vom Mauerfall 1989, die sie – zwanzig Jahre nach dem politischen Ereignis - erstmals 2009 in Radierungen bearbeitet. Ihr Thema ist jedoch nicht der 9. November 1989 oder die „Wende“, sie sucht noch im Ungefähren nach ihrem Sujet. Was sie schließlich in den Aufnahmen findet, ist die Grundstimmung ihrer späteren Motive, verkörpert durch silhouettenhaft abstrahierte, schwarzfigurige Gestalten, von denen eine latente Bedrohlichkeit, die Ahnung lauender Konflikte und Konfrontationen ausgeht. Aber „was ist mit den Opfern, die man nie sah“, wird zu einer Leitfrage der Künstlerin.

Die Bilder von der politischen „Wende“ in Deutschland üben auf sie auch zwei Jahrzehnte nach dem Ereignis noch eine solche Wirkung aus, dass sie sich zu einer Wende in ihrem eigenen Werk animiert sieht. Es ist faszinierend zu beobachten, wie Tine Schumann einerseits ihren früheren Motiven – Porträts von Menschen und Tieren – treu bleibt und andererseits in der neuen Kontextualisierung dieser Sujets zum Kern ihres heutigen Themas und zu ihrer authentischen Formensprache gefunden hat.

### *Themen, Titel und Motive*

Die Zeichnungen, Aquarelle, Radierungen und Rauminstallatione n seit 2009 kreisen thematisch um Momente einer Konfrontation des Einzelnen mit dem Öffentlichen und Politischen und die Ursprünge und Auswirkungen von Gewalt. Man kann zunächst an Demonstrationen denken, wie sie zu freier Meinungsäußerung veranstaltet werden, ein legitimes Mittel in Demokratien, so lange die Spielregeln eingehalten werden: Die eigene Freiheit im Respekt vor der Freiheit des Anderen zu begrenzen. Aber diese Leitidee der westlichen Gesellschaften, geprägt durch christliche Traditionen und das Zeitalter der Aufklärung, ist keineswegs Konsens in unserer und anderen Gesellschaften. Tagtäglich und seit Jahrzehnten werden wir in den Medien von immer perfekteren fotografischen Bildern überschwemmt, die eine Sprache unvorstellbarer Gewalt sprechen. Nehmen wir sie noch wahr? Dazu ist offenbar eine künstlerische „Rück-Übersetzung“ nötig, wie Tine Schumann es versucht.

„Vertreibung der schlafenden Hunde“ (2011) stellt wie „Resonanz“ die Fragen nach dem Ursprung und den Folgen sinnloser Gewaltanwendung. Das aufgescheuchte „Rudel“ überrennt jeden Moment die Angreifer aus dem Hinterhalt, und im „Sturm“ (beide 2012) hat sich die Szenerie zu Ungunsten der beiden im Zweikampf befindlichen Hunde gewendet. Eine Radierung von 2012 variiert das Motiv in zugespitzter Dramaturgie. Ein Hundekampf spielt sich auch in „Käfig“ (2012) vor den Augen von Vermummten ab – ein Bild der Ausweglosigkeit. Wer treibt hier wen in die Enge? „Nur mit der Ruhe“ (2013) beschreibt die Übermacht von Gewalt gegenüber den gebändigten Hundekörpern, in „Fall“ (2013) zu einer zynischen Szenerie gesteigert durch die Teilnahmslosigkeit, mit der die Behelmt en dem Sturz der Tiere ins Bodenlose zusehen. „Innere Sicherheit“ steht für die labile Balance der Kräfte, aber auch für die Bestrebungen der Künstlerin, ihre Beobachtungen aus dem öffentlichen Raum in den (geschützten) Kunstraum hinein zu holen. Dazu verlässt sie das Medium Zeichnung, um den Betrachter noch direkter ihren Objekten und begehbaren Installationen auszusetzen und die dargestellten Situationen nahezu mimetisch erfahrbar werden zu lassen.

Betrachtet man die Aquarelle aus 2012, so fallen einige prägnante Figurenstudien ins Auge, die später auf den großformatigen Blättern wieder auftauchen. Es sind die „Protagonisten“ im Werk von Tine Schumann – behelmt e Polizisten in Kampfmontur, Maskierte und Vermummte, schließlich die Wolfs- und Kampfhunde. Sie treten in immer gleichen, starren Rollen und Handlungsmustern, aber stets neuen Konstellationen gegeneinander an. Die Fronten wechseln. Die Tiere bilden eine Art „dritte Instanz“ zwischen den Akteuren, und nur sie zeigen die mit dem Geschehen einhergehenden Affekte und Emotionen, sie fletschen die Zähne, brüllen und heulen, während die Maskierten und Behelmt en ohne Ausdruck sind.

Ein bemerkenswertes Motiv sind die „Zwitter“, halb Mensch, halb Tier, die mit ihren wölfischen Oberkörpern an mythologische Zentaurenfiguren der Antike erinnern. Auch finden sich Tiere (Wölfe) mit menschlichen Zügen („Protagonist“), während die Menschen entindividualisiert und roboterhaft gegen die Kreatur zu Felde ziehen. Das „Rudel“ trägt mit den einzelnen Hundephysiognomien autonomere Züge als die starre Formation der Behelzten. Sie sind nur Befehlsempfänger, jede menschliche Regung geht ihnen ab. Kaum möchte man ihnen zutrauen, dem eskalierenden Geschehen eine vernunftorientierte Wendung zu geben. Aber auch diese Konnotationen sind bei Tine Schumann nicht eindeutig festgelegt, sondern ambivalent – Wer ist Befehlender, wer Befehlsempfänger? „Nur mit der Ruhe“ und das „Raumbild“ werden von der demagogisch bzw. diktatorisch wirkenden Figur eines Leitwolfs dominiert, der das Rudel antreibt. Hier wird es zur Horde, die etwas Irrational-Barbarisches verkörpert und Ausdruck atavistischer Kräfte in Natur- wie Sozialsystemen sein kann.

### *Der „rote Faden“*

Auffällig in der Bilddramaturgie sind wiederkehrende rote geometrische Formen oder Ordnungsmuster wie Keile, Stäbe, Speere, Stöcke, Stangen, Dornen, (Absperr-)Gitter, Netze oder Warnsignale, die den Darstellungen zusätzliche Spannungsmomente verleihen und eine Vielzahl von Konnotationen enthalten. Seit 2012 hat Tine Schumann auch einige dieser Bildelemente skulptural weiter bearbeitet, etwa den Käfig, das Mikadospielelement oder das Dornengestrüpp. Als autonome Objekte wirken sie wie aus den Bildern herausgefallen und unterstreichen so die künstlerische Entwicklung vom Bild zum Raum, aus der Zwei- in die Dreidimensionalität, die sich seit der Ausstellung „Trockenübung“ beobachten lässt. Als negativ konnotierte Bildelemente bestimmen sie maßgeblich die Atmosphäre, sind „Stimmungsträger“ und markieren insgesamt einen „roten Faden“, einen immanenten inhaltlichen Zusammenhang, der bei der Entschlüsselung der Bildaussagen Ansatzpunkte bieten kann. Tine Schumann hat sich hier ein ganz eigenes Formenrepertoire geschaffen, ihre individuelle Ikonographie, die sie permanent weiter entwickelt. Man könnte auch sagen, die roten Elemente sind aus einander hervorgegangen oder Transformationen des immer Gleichen, Variationen des Grundthemas von Gewalt und Gefahr:

Ein umgestoßenes Absperrgitter („Mikado“) steht für die überschrittene Grenze zwischen den Akteuren. Die spitz zulaufenden roten Stäbe („Schlitten“, „Zwitter“ u.a.) können Schlagstöcke oder auch Spielelemente (Mikado) sein, werden zu Fahnenstangen („Sturm“, 2012) oder zur brutalen Stichwaffe, die sich in einen Hundekörper bohrt („Das letzte bisschen Würde“). Rote oder schwarze Stangen markieren den Hintergrund in „Käfig“; in der Rauminstallation zur Ausstellung „Trockenübung“ scheinen sie förmlich aus der bedrohlich dunklen Wolke herabzufallen oder wie Stalaktiten aus ihr herauszuwachsen – ein katastrophisch bedrängendes Symbol, das in der strengen Vertikalen die Ausweglosigkeit der unten vorbeihetzenden Hundemeute mit ihrem diktatorisch kommandierenden „Alphatier“ noch überspitzt. Verkehrsschilder und rot-weiß gestreifte Absperrgitter trennen die Fronten und klären die Bildkomposition. Sie stehen für das „bis hierher und nicht weiter“ und repräsentieren das Reglement der Ordnungsmacht, das jederzeit von den Gegenkräften außer Kraft gesetzt zu werden droht. Rot ist auch

der Boden in „Nur mit der Ruhe“ (2013); eine riesige Blutlache hat sich rechts unterhalb der Szenerie bis an den Bildrand ausgebreitet.

Der „rote Keil“ hat eine besondere kunsthistorische Bedeutungskonnotation und erinnert als starkes geometrisch abstrahiertes Zeichen an ein kunsthistorisch bedeutendes Formelement aus der Bildsprache des russischen Suprematismus. „Mit dem roten Keil schlägt die Weißen“ war Titel eines agitatorischen Motivs von El Lissitzky von 1919 aus der Mappe „Plakate der Russischen Revolution 1917 – 1929“. Im „Roten Keil“ formierte sich „die Oktoberrevolution in geometrischer Symbolik: Durch die Trümmer der alten Welt stößt die Volksmacht ins Herz der Reaktion“ (Richard Hiepe, zit. n. Christoph Wilhelmi, Handbuch der Symbole in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1980, S. 205).

Tauchten einzelne rote Keile schon in früheren Zeichnungen Schumanns auf, die sich auch aus der Formensprache von Comics herleiten ließen, so wird das Element kompositorisch äußerst zugespitzt in Skizzen zu dem neuen Hauptwerk „Fall“ (2013). Hier bilden sie in dreifacher Überlagerung und zentraler Ausrichtung auf die Bildmitte den dramatischen Rahmen für den Sturz eines einzelnen Wolfshundes aus dem Rudel heraus in die Tiefe. Die Ausweglosigkeit der Szene wird noch dadurch gesteigert, dass die Polizisten in Kampfmontur und Helm wie Gladiatoren wirken, teilnahmslos und mit dem Rücken zum Betrachter stehend, anwesend und doch abwesend sind. Sie lassen dem Geschehen seinen Lauf. Der stürzende Hund ist hier gleich einer ganzen Formation von roten Keilen ausgeliefert, die auch an abstrahierte Dornen erinnern.

Das Dornengestrüpp nimmt eine Sonderrolle innerhalb des beschriebenen Formenkanons ein. Es findet sich als einzelnes Bildelement, als vergegenständlichte skulpturale Form und auch als wild wucherndes Gebilde in den Zeichnungen und Installationen. Als Bodenarbeit wird es zum begehbaren „Raumbild“. Es steht als der Natur entnommenes Element im Gegensatz zu den anderen dominierenden Ordnungssymbolen und -signalen, könnte aber auch eine Vorstufe zu dem netzartig gespannten Hintergrund des neuen, großformatigen Bildes „Fall“ von 2013 sein, in dem ein ganzes Rudel von Wolfshunden wie in einem apokalyptischen Höllensturz in eine hermetisch abgesperrte, düstere Öffnung herabfällt. Im nächsten Augenblick werden sie auf dem Boden aufschlagen oder in dem Loch verschwinden, es sei denn, sie werden von dem wirr gespannten Netz im Hintergrund der Tierformation gehalten, zusammengehalten, wie schon das Hundegespann in „Schlitten“ (2012) durch die Riemen und Zügel des Hundegeschirrs, das ebenso ambivalent ist wie das Netz, denn es bietet einerseits Schutz und Zusammenhalt im Rudel, andererseits aber auch keine Fluchtmöglichkeit im Moment der Gefahr.

Innerhalb dieses variationsreichen Formenrepertoires hat ein Bildelement wie der weiße Plastikstuhl („Schlitten“, 2012) möglicherweise eine nur untergeordnete Bedeutung, aber wie schon ausgeführt, kann gerade Nebensächliches bei Tine Schumann Hinweise auf Wesentliches enthalten: Weiße Plastikstühle - billiges industrielles Massenprodukt, jederzeit und überall verfügbar - finden sich seit Jahren auf in- und ausländischen Pressebildern der Kriegsberichterstattung (z.B. Irakkrieg, Räumung der Fluchtbehaltung Saddam Husseins, Arabischer Frühling u.a.). Sie scheinen weit verbreitet zu sein und immer irgendwo mitten im politischen Ereignis herzustehen. Ein Stuhl als Möbelstück symbolisiert



ureigentlich Ruhe, lädt zum Verweilen und Innehalten ein. Der Typus des weißen Plastikstuhls verkörpert eher das Gegenteil – kein geeignetes Mobiliar, mit dem man sich auf längere Dauer einrichtet, sondern ein schnell verfügbares Utensil, Provisorium in einer von Fluchtbewegungen und gewalttätigen Auseinandersetzungen geprägten Welt. Der umgestoßene Stuhl („Schlitten“, 2012) ist stummer Zeuge dieser Gewalt, die über ihn hinweggefegt ist wie eine Naturkatastrophe. Nun ist er ein übrig gebliebenes, vergessenes, privates Requisite auf dem *Nebenschauplatz* der gesellschaftspolitischen Bühne. Aber das Private ist längst öffentlich geworden, und das Öffentliche greift in die Privatsphäre eines jeden hinein – auch dafür steht das Stuhlmotiv. Zweckentfremdet und umfunktioniert zur Barriere im Straßenkampf, wird er ganz nebenbei zum sinnfälligen Symbol eines „Umsturzes“ und fügt sich damit lückenlos in die politische Ikonographie, in den „roten Faden“ der hier beschriebenen Bildelemente ein. „Wenn ein Element eine sehr direkte Funktion hat, greift man zu Rot und Weiß ... Das Verhältnis beider zueinander bestimmt die Aggressivität der intendierten Geste“ (Lothar Romain, zit. N. Christoph Wilhelmi, Handbuch der Symbole in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1980, S. 323). Der kalkulierte Einsatz dieser farbigen Bildelemente entfaltet in den Zeichnungen, Grafiken und Collagen Schumanns eine besondere Intensität vor dem in dunklen Sepia-Tönen in Braun oder Grün gehaltenen Szenerien.

### *Prinzip Realismus*

Tine Schumann bearbeitet Bildthemen, die ohne Frage in der Tradition einer politisch-kritischen Kunst stehen. Manche ihrer Motive – Demonstrationen, Polizeikolonnen, Straßenkampf – erinnern an die Berliner Kritischen Realisten der späten 70er und frühen 80er Jahre, etwa an Hans-Jürgen Diehl, Wolfgang Petrick oder Peter Sorge. Doch ist bei Schumann niemals die medial gefilterte und somit aus zweiter Hand zitierte Realität der Ausgangspunkt, sondern die eigene Erfahrung und Beobachtung. (...)

Von der realistischen Kunst hat Tine Schumann ein dualistisches Bildprinzip und die Technik der Montage und Collage übernommen und weiter entwickelt. Ihre Bilder operieren inhaltlich und formal mit Fronten und Gegensätzen, Grenzen und Grenzüberschreitung, Bewegung und Ruhe, oben und unten, innen und außen, Vorder- und Hintergrund, hell und dunkel, rot und schwarz, horizontalen und vertikalen Bewegungen. Daraus entsteht eine ästhetische Spannung, die den Betrachter in eine Art „Bannkreis“ zieht, die der „Bannmeile“ im öffentlichen Raum korrespondiert.

### *homo homini lupus*

Erst in der Auseinandersetzung mit den Hunden, ihrer vielfältigen Erscheinungsform und ihrer Symbolik findet man den „Zweitschlüssel“ zum Werk von Tine Schumann. Schon früh porträtierte sie Hunde, Wölfe und andere Wildtiere wie Raubkatzen, und sie verbindet mit dem Motiv des Hundes positive Erinnerungen an ihre Kindheit. Das Typische ihrer Physiognomie, ihrer Bewegungen und Reaktionen hält sie bei verschiedenen Rassen (Wolfs-, Schlitten- und Schäferhunde, Kampfhunde, Doggen, Bordercollies) mit meisterlicher Treffsicherheit des Ausdrucks fest. Sie steht damit in einer langen Tradition von Künstlern, die sich gerade diesem Motiv gewidmet haben: „Der Hund, seit Urzeiten

dem Menschen als nützlicher Begleiter vertraut, wird jetzt als eigenes Wesen wahrgenommen und in seiner engen Beziehung zum Menschen im Bild gewürdigt. Auf der Schwelle zur Neuzeit, zu Beginn des 15. Jahrhunderts, setzt sein Siegeszug durch die Malerei ein“ (Erika Billeter, *Hunde und ihre Maler*, Bern 2005, S. 9). Noch im Mittelalter „wird der Hund nicht um seiner selbst willen ins Bild gesetzt. Aber er ist Teil des Gesellschaftssystems und taucht entsprechend in weltlichen und religiösen Szenen mehr und mehr auf“ (ebd.).

Die landläufige Symbolik der Treue und des Schutzes charakterisiert die Hundedarstellungen Schumanns jedoch weniger als diejenige des aggressiven Verschlingens sowie des kreatürlichen Lebens und animalischen Leidens. Letzteres ist erst seit der Europäischen Aufklärung, vorwiegend durch Voltaire und Friedrich d. Gr., zur Salonfähigkeit avanciert, hatte ja noch Descartes Tieren generell den Status von seelenlosen Maschinen zugewiesen.

Schumanns Hunde sind jedoch voller Ambivalenz. Sie treten in Rudeln auf, verkörpern Täter-, Opfer-, auch Todessymbole (Cerberus als Höllenhund in der Antike) und sind die eigentlichen Ausdrucksträger der Bildatmosphäre, die als bedrohlich, gewaltsam und unberechenbar erlebt wird. Damit steht Tine Schumann im Gegensatz zu der heutigen Ikonographie des Hundes in der Bildenden Kunst (z.B. bei Georg Baselitz, David Hockney, Eric Fischl, Lucian Freud u.a.), die vorwiegend auf die Erfassung der Persönlichkeit des Tieres im Porträt, die Zusammengehörigkeit und Harmonie mit dem Menschen zielt.

Aber im Zentrum der Darstellungen steht bei Tine Schumann der Wolf, dem sie auch Einzelstudien gewidmet hat („Heulen“) - ohne Zweifel der Archetyp der instinktgetriebenen gierigen Natur, Gegenbild zu ihrer friedlichen, unschuldigen Erscheinungsform. Die Variante des Wolfs in Menschengestalt, wie sie aus Märchen und Sagen überliefert ist, wird von Tine Schumann als „Zwitter“ zwischen Mensch und Tier noch überspitzt, so dass die Assoziation nahe liegt, es könne sich hier um eine aktuelle Adaption des Sprichwortes „homo homini lupus“ (= „Ein Wolf ist der Mensch dem Menschen“) handeln. Dieses Zitat, dessen Ursprung auf den römischen Komödiendichter Plautus (250 v. Chr.) zurückgeht, wurde vor allem durch Thomas Hobbes (*De Cive*) publik, der den Satz „als Beschreibung für den vorstaatlichen Naturzustand des Menschen verwendet“ (Wikipedia).

Zusammenfassend könnte man sagen, dass dem Hund und dem Wolf in den Bildern Schumanns unterschiedliche, aus der Kunstgeschichte überlieferte Bedeutungen zukommen. Während der Hund spätestens seit der Aufklärung als seelenvolles, individualisiertes Lebewesen eine gesellschaftlich integrierte Rolle spielt, bleibt der Wolf als angstbesetzter Archetyp ursprünglicher, unzivilisierter Kreatürlichkeit im kulturellen Gedächtnis erhalten.

Die Tiere sind die wirklichen Hauptfiguren und Symbolträger in den Bildern Schumanns, neben ihnen wirken die Behelmten und Vermummten wie Statisten. Sie verharren in anonymen Gruppen im Kampfmodus ihrer starren Monturen und Rollen, die auch auf festgefügte Ideologien anspielen. Hier liegt ein Ursprung von Gewalt, wonach die Künstlerin fragt. Die Hunde und mehr noch die Wölfe verkörpern bestenfalls reaktive Gewalt, sie sind nicht der Auslöser. Ihr Ausdruck ist unverstellte, ursprüngliche Kreatürlichkeit und Lebendigkeit, sie werden als autonome Wesen dargestellt und gewürdigt. Diese Autonomie ernst zu nehmen, im demokratischen Miteinander das Andere zu tolerieren, ja auszuhalten, und somit

die gesellschaftliche Balance zu bewahren, sind Grundwerte, die innerhalb einer anhaltenden Internationalisierung und Globalisierung der Gesellschaft in Vergessenheit geraten können. Gemeint ist auch das Postulat der Achtung vor der Autonomie der Natur, ein künstlerisches Plädoyer für die Bewahrung des Gleichgewichts der Kräfte alles Lebendigen.

### *Öffentlicher Raum; der Kunstraum als Erfahrungsraum*

Tine Schumanns Werke handeln vom drohenden Verlust dieses Gleichgewichts als Ursprung von Gewalt. Der öffentliche Raum wird täglich mehr und mehr zum Ort der Auseinandersetzung zwischen gesellschaftlichen Interessengruppen und politischen Kräften. Private Überzeugungen und Gruppenhaltungen werden im öffentlichen Raum artikuliert und gegeneinander gestellt. Diese „Kampfzone“ verlegt die Künstlerin, wie eingangs ausgeführt, aus dramaturgischen und didaktischen Gründen auf „Nebenschauplätze“, ein Kunstgriff, um den Betrachter zum genauen Hinsehen zu animieren. Sie verspricht sich davon ein besseres Verständnis der in den Bildern komprimierten Realitätserfahrung. Eigene Erfahrungen und Beobachtungen verdichtet und verfremdet sie zu begehbaren Bildern und Installationen, die ganz eigene Bildräume darstellen. So wird der Kunstraum zum Erfahrungsraum und Mittler zum Realraum. Die Künstlerin hofft auf eine Überraschungsleistung des Betrachters vom Kunstraum in den Öffentlichen Raum. Ihre Kunst steht verbindend zwischen Geschehnis und Betrachter, der die Darstellung symbolisch überhöht nachempfinden kann, aber nicht faktisch nacherleben muss. Damit schafft sie gerade in ihren Raumbildern und -installationen einen „Denkraum der Besonnenheit“, von dem Aby Warburg mit Bezug auf die griechische Göttin der Erinnerung, Mnemosyne“, und die läuternde Funktion von Kunst sagte, in ihr verkörpere sich der gesamte „Leidschatz der Menschheit“.