

Inhalt

Anders Siech	Zielsicher zwischen den Stühlen
Uwe Haupenthal	Sinnliches Bewusstsein
René Schoemakers	Vier Hinweise - en miniature Zehn (fünf) Dinge, die ich an Dir hasse Geklaut - in nuce Gut, gemalt
Anders Siech	Widererkennungswert
Kleiner Pressespiegel	

Alle Texte sind im Zusammenhang mit den bisherigen Einzelausstellungen Hamburg, Wien und Niebüll entstanden, als Presseinformation, Katalogtexte oder Redetexte zur Ausstellungseröffnung.

Anders Siech

Zielsicher zwischen den Stühlen -

Warum die Arbeit von René Schoemakers keinerlei Aussicht auf Erfolg bei Betrieb und Publikum hat.

Selbst Schuld, könnte man sagen. Er macht alles falsch und das konsequent. Als Begleiter über mehrere Jahre könnte ich nun einen weiteren Text verfassen über die besonderen Qualitäten der Arbeiten von René Schoemakers. Anlässlich der Ausstellung "kleinvieh", die Arbeiten aus den letzten Jahren versammelt, wäre ein ordnender Überblick sicher das, was man vom Kunsthistoriker erwarten dürfte. Aber ich will Ihnen hier einfach mitteilen, weshalb der Arbeit von René Schoemakers weder kurz- noch mittel- und wohl auch langfristig keinerlei Aufmerksamkeit zuteil werden wird. Lassen Sie mich die Gründe einfach auflisten - sie sind in der Summe erdrückend.

1. Er malt gegenständlich. Und das leider präzise. Er erlaubt sich weder farbnasig tropfende Offenheit noch photorealistische Unschärfe. Sein naturalistisches Malidomium stellt fest, schmeichelt sich nicht mit Leerstellen und Unschärfen beim Betrachter ein. Das ist aufwändig und verletzt die Eitelkeit des Betrachters, der sich so gerne als Mitschöpfer sieht.

2. Seine Bildgegenstände sind unspektakulär, nur entfernt zeitgenössisch und laden wenig zur wohligen Identifikation ein. Sie suggerieren dem Betrachter nicht "tua res agitur", sondern vielmehr "das ist hier allein Sache des Malers" - der keine peer group sucht..

3. Die Bilder sind frei von symbolischen Verbrüderungsangeboten. Keine augenzwinkernde, ironische, zitierende Präsentation bildlicher Gemeinsamkeiten. Die Bilder sind hermetisch.

4. Die Bilder folgen nicht dem Aufmerksamkeitsdiktat. Sie sind nicht alle mindestens drei Quadratmeter groß. Im Gegenteil, sie sind manchmal sehr klein, durchgemalt und hermetisch. Man muss sich Zeit nehmen. Sie sagen "take it or leave it". Unter den bereits beschriebenen Bedingungen ist die Entscheidung für den Betrachter schnell gefällt.

5. Sein Werkkonzept zielt auf den diachronen und synchronen Zusammenhang der Einzelbilder. Wer hat noch die Zeit oder die Lust, dem nachzuspüren?

Halten wir fest:

Diese Arbeiten sind unpopulär, eigensinnig, abweisend, selbstgenügsam und anstrengend. Ihre Betrachtung erfordert Aufmerksamkeit, Konzentration, Geduld, Intelligenz und Wissen. Ich schätze sie dafür. Anderen Betrachtern wird es vermutlich sehr anders gehen.

Sinnliches Bewusstsein

René Schoemakers gehört zu den intelligenten jungen Malern in Schleswig-Holstein, bei denen immer auch die „Gefahr“ besteht, daß sie abwandern. Extrem naturalistisch sind Schoemakers' Bilder auf den ersten Blick. Tatsächlich bedient er sich im bildnerischen Prozeß der Fotografie. Dabei kommt es jedoch nicht auf eine äußerliche 'Richtigkeit' an. Fotografie ist nur ein Medium unter anderen. Von weit größerer Tragweite scheint mir die Frage zu sein, wie Schoemakers dieses Medium einsetzt, wie er Figur inszeniert. Obwohl alle Details ohne Umschweife zu erkennen sind, bleiben Schoemakers Bilder seltsam fremd und rätselhaft: Immer spielt der Blick eine zentrale Rolle, - sei es, dass die Figur den Betrachter unmittelbar fixiert und dadurch verunsichert, sei es, dass sie mit geschlossenen Augen den Blick nach innen richtet und sich einer visuellen Vereinnahmung verschließt. Die Figur ist vielfach nackt, was den Betrachter in die keineswegs angenehme Rolle des Voyeurs drängt. Es fällt weiterhin auf, dass fast immer die gleichen Modelle in seinen Bildern zu sehen sind: seltener er selbst als männlicher Part, vor allem aber seine Frau. Diese Beschränkung fördert den Wiedererkennungswert. In der Rezeption des Werkes lenkt sie nicht ab von einer möglichen optischen, diffusen Vielfältigkeit. Vor allem aber entläßt sie den Maler aus dem Verdacht, selbst Voyeur zu sein, was seinen Bildern wiederum eine bestimmte, mental verengte, Perspektive aufzwingen würde. Davon kann aber in den Bildern von Schoemakers keine Rede sein. Im Gegenteil. In der Art ihrer Inszenierung zeichnen sie sich durch eine Unverkrampttheit aus, die freilich nicht nur auf den Maler, respektive seine bildnerischen Mittel, sondern vor allem auch auf das Modell zurückzuführen ist, das, gleichsam wie auf einer Bühne angekommen, sich in einem ganz bestimmten, stringent vorgetragenen Sinne zu präsentieren weiß. Man erinnere sich im übrigen: Ausgangspunkt für diese Bilder ist die Fotografie, was Schoemakers auch in eine gewisse visuelle Abhängigkeit bringt. Schoemakers Bild Figuren beeindrucken aber auch durch ihre geradezu konstruktiv gesetzte Direktheit. In beiden Positionen, sowohl in der beschriebenen visuellen Konzeption als auch in formalkompositorischer Hinsicht gibt es keine vermittelnde Zwischenstufe zwischen dem Bild und dem Betrachter. Figur, mitunter auch ein objekthafter Ausschnitt, verweigert jedes illusionistische Einfühlen. Das macht sie frei für eine Inszenierung, die auch dem Abbildhaften einen veränderten Stellenwert zuerkennt. Schoemakers' Arbeiten werden selbst zu Objekten. Er behandelt sie wie Dinge, die man anordnen muß, die zugleich jedoch auch einer illusionistisch-traditionellen Präsentation widersprechen. Die Bilder treten damit in ein aktives Verhältnis zu der sie umgebenden Fläche und zum Raum. Sie reagieren individuell auf Vorgefundenes, verändern ihren Charakter ebenso wie denjenigen ihrer Umgebung. Leere erscheint 'leerer', das Bildobjekt prinzipiell von aller Bedeutung losgelöst, ohne diese freilich letztlich ganz zu verlieren. Bedeutungsgehalt und Form bestimmen ihr Verhältnis neu und individuell. Das Moment der Inszenierung beansprucht im Schaffen Schoemakers' einen hohen Stellenwert. So kann es vorkommen, dass er seine Figuren in Draufsicht in einer Badewanne mit rot gefärbtem Wasser zeigt. Ein vom Bildrand angeschnittener Arm oder ein Bein erscheint durch seine Verkürzung als eine seltsame, verrätselte, weil verfremdete Körperform deren man sich auf den ersten Blick wieder vergewissern muß, obwohl sie letztlich nicht aus dem körperlichen Zusammenhang herausgerissen wurden. Eine Reihe banaler ausgeschnittener Formen verrätselt die Bilder zusätzlich. Wirklichkeit erscheint nicht länger als ein

gesicherter Bestand, über den sich nach Belieben verfügen läßt, sondern als das Objekt-Andere. Beeindruckend beispielsweise auch die Reihung von hochformatigen Bildern besagter weiblicher Person in immer anderen Blickwinkeln ihres Kopfes und ihres Oberkörpers, die Schoemakers' in Obstkisten am Boden plazierte. Der Eindruck des Körperlichen verdichtet sich auf diese Weise, gewinnt aber auch dem Phänotypischen, dem Aussehen der Frau als solchem, eine neue Intensität ab. Schoemakers schlägt selbstbewußt die Brücke zwischen dem Abbildhaften und der Vorstellung einer objekthaft-ungebundenen Form im Raum. Die Präsenz der Wirklichkeit zeigt sich ebenso in den isoliert wirkenden, auf sich selbst zurückgeworfenen Gesichtszügen seiner Figuren wie in der Inszenierung.

Schoemakers' große Tafelbilder werden zur gemalten Performance. In dem Triptychon "fleisch II" hält die Figur je eine gelbe Calla-Blüte, eine gelb gefärbte Leinwand und im dritten Bild gelb gefärbte Figuren aus einem Kasperle-Theater für Kinder, die jedoch mehr arrangiert erscheinen als dass sie gehalten werden. Verschiedene Realitätsebenen werden auf diese Weise miteinander konfrontiert. Die Figur gibt sich teils recht abwesend, wie in einem Traum und berührt durch ihre Melancholie. Der Eindruck des Körperlichen verdichtet sich durch eine vorab keineswegs festgelegte, prinzipiell variabel gedachte Reihung, gewinnt aber auch dem Phänotypischen, dem Aussehen der Frau als solchem, eine neue Intensität ab. Es entsteht eine auratische Wirkung. In die Beziehung zwischen Betrachter und Bildfigur, auf den ersten Blick auf gleicher, fast haptisch-naher Ebene erfahren, schlägt, einem Vexierspiel nicht unähnlich, in eine unüberbrückbare Distanz um. Selbstbewusst betritt Schoemakers indes die Brücke zwischen dem Abbildhaften und der Vorstellung einer objekthaft-ungebundenen Form im Raum. Die Präsenz der Wirklichkeit zeigt sich ebenso in den isoliert wirkenden, auf sich selbst zurückgeworfenen Gesichtszügen seiner Figuren wie in der Inszenierung. Es geht in seinen Bildern um Erfahrung, nicht um Beschreibung von Wirklichkeit. Die in unterschiedlichen Posen wiedergegebene Figur verbindet indes nicht nur äußere kompositorische Bezüge oder der seinen Sinn persiflierende Schriftzug. Vielmehr ist es die in einer Reihung erfahrbar gemachte physische Präsenz des Figürlichen, vor allem aber die Konzentration auf Individualität und Persönlichkeit des Modells, die eine ordnende, wenn auch inszenierte bildnerische Verbindung zwischen Poetisierung und Banalisierung schafft. Die psychischen Befindlichkeiten begründen sich nicht zuletzt aus der mit großer Akribie beschriebenen individuellen Körperlichkeit heraus. Alle stereotype Betrachtungsweise bleibt hingegen kategorisch ausgeschlossen. Statt dessen setzt Schoemakers auf auratische Wirkung, deren Intensität durch die wiederholende Konzentration auf die in seinem bildnerischen Schaffen immer wiederkehrende Figur letztlich entgrenzt wird. Die Art der Präsenz, zwischen emotionalisierender Nähe und einem kompositorischen Arrangement, liefert den Schlüssel zur Erfahrung des Bildes: Im Vertrauen auf die Möglichkeiten der Malerei erschließt sich Wirklichkeit aus wechselseitiger physisch wie psychisch begründeter individueller Existenz.

Gleichwohl bedient sich der Künstler traditioneller bildnerischer Mittel im Medium der Malerei. Schoemakers' Bilder sind immer handwerklich hervorragend gearbeitet. Sie verselbstständigen sich partiell, tendieren durch die gewählten Körperansichten letztlich in den Detailstruktur zur freien Malerei. Mögen die Gesichter in den Bildern auch noch so realistisch erscheinen, in den Details verflüchtigen sie sich bzw. sie wachsen als Malerei über sich hinaus. Das Körperliche erscheint als Form bzw. als ein Formgerüst, in dem einzelne Partien wie etwa Brustwarzen, Halsgrube, Schlüsselbein oder Thorax eine das Erscheinungsbild ordnende Funktion haben. Darin mag man ebenso den

Brückenschlag zur konstruktiven Kunst erkennen wie in der Art und Weise der Präsentation der mehrteiligen Bilder. Diese werden wie freie Objekte angeordnet, und zwar unabhängig von dem, was auf ihnen zu sehen ist. Das Abbildliche tritt auf diese Weise zurück, muß gleichsam, je nach Lage, vom Betrachter wieder 'zurückgeholt' und geordnet werden, was freilich dann nur zum Teil gelingt und von kurzer Dauer ist. Das Wirkliche bedingt in den Bildern Schoemakers' zugleich ein prinzipiell ungelenktes, betont sinnliches Wechselspiel zwischen inhaltlicher Tiefe und dessen Gegenteil: dem Banalen. Beides ist denkbar und mutet zudem als Reflex unserer alltäglichen Lebenserfahrung real an. Darin unterscheidet sich Schoemakers freilich deutlich vom künstlerischen Ansatz der konkreten und konstruktiven Künstler, die das Banale negieren und diesem eine geschlossene ästhetisch-künstlerische Haltung entgegensetzen. Der Mensch bleibt in den Bildern René Schoemakers letztlich ortlos, auf sich selbst zurückgeworfen. Dieser existentielle Zustand nimmt in seinen Bildern mitunter anrührende, mitunter aber auch groteske Züge an. Niemals ist man sich seiner selbst vor diesen Bildern sicher. Es ergeben sich ungeahnte, mitunter geradezu bestürzende Perspektiven: Eine Bildinstallation zeigt übereinander gelegte Bildtafeln ein und derselben Person mit geschlossenen Augen in grauer Farbigkeit. Fast zwangsläufig stellt sich der Gedanke an den Tod ein. Wirklichkeit wird mit den Mitteln der Kunst gebrochen und tritt dadurch um so nachhaltiger in unserer - sinnlichen - Bewußtsein. Und: René Schoemakers trifft unseren Lebensnerv. Das lässt ihn nicht ruhen, ist der innere Motor in seiner Arbeit. Aber dies läßt auch uns, die Betrachter seiner Bilder nicht ruhen. Wohl niemand wird gleichgültig an diesen Bildern vorübergehen. Was aber will ein Maler mehr ?

René Schoemakers

Vier Hinweise – en miniature (1999)

Sarah Kofman. Figurative Ordnung

„Über Malerei zu schreiben ist immer paradox, denn ihre ganze Kunst besteht gerade darin, die Dinge den Wörtern, den Menschen das Wort zu entziehen, um sie nur abzubilden, sichtbar und dadurch unbenennbar zu machen. Die Kraft des Figurativen, die ihm eigene Macht liegt darin, zum Schweigen zu zwingen, den faszinierten, vom Blick der Medusa gebannten Betrachter sprachlos zu machen.“

Die "erdrosselte Beredsamkeit" des Bildes widersetzt sich dem Bedürfnis, das Bild zum Sprechen zu bringen. Bilder sind Bilder, sie besitzen Bedeutungen, die eben nicht diskursiv auflösbar, sondern figurativ zeigbar sind. Die Semantik des Bildes folgt seinen eigenen Gesetzen. Der Versuch, das Bild zum Sprechen zu bringen, es schlüssig zu interpretieren ist ebenso verfehlt wie der Versuch, ein Bild aus wörtlichen Bedeutungen zu konstruieren. Dieses Vakuum zwischen Diskursivität und Figurativität schafft der Malerei den Raum, in dem sie sich entfalten kann. Sie operiert in Bildern, Bildern, die bedeutsam sind, ohne daß diese Bedeutsamkeit verbal vollständig gespiegelt werden kann. Die figurative Ordnung konstruiert aus diesen bedeutsamen Bildern komplexe bedeutsame Bilder; die

Art und Weise der Verknüpfung der "einfachen" Bedeutungen ist figurativ, d.h. eine Anordnung einfacher Bilder auf der Fläche, im Raum. Eine solche Anordnung kann sehend durchlaufen, aber eben nicht ausgesprochen werden. Die einfachen Bedeutungen sind vielfach gegeben, sie werden nicht erschaffen, sie werden verwendet. Sie sind nicht Widerspiegelungen des Lebens, sondern Kopien, Modelle davon, die in ihrer Ähnlichkeit auf das Leben verweisen, in ihrer offensichtlichen Andersheit aber ihren Eigensinn entfalten. Daß die figurative Ordnung des Bildes das Bild selbst verfügbar macht, macht seine Faszination aus. Alles könnte anders sein.

Roland Barthes. Strukturalistische Tätigkeit

„Indem man das erste Objekt zerlegt, findet man in ihm lose Fragmente, deren winzige Differenzen untereinander eine bestimmte Bedeutung hervorbringen; das Fragment an sich hat keine Bedeutung, ist aber so beschaffen, daß die geringste Veränderung, die man an Lage und Gestalt vornimmt, eine Änderung des Ganzen bewirkt.“

Die strukturalistische Tätigkeit vermag einen Gegenstand erst dadurch sichtbar zu machen, daß durch eine geeignete Präsentation die konstituierenden Bedingungen des Gegenstandes selbst sichtbar werden; ein Ort dieser Re-Präsentation ist das Kunstwerk. Bezogen auf eine gegenstandsbezogene Kunst hieße das, den Gegenstand aus dem Kontext seiner fraglosen Konstitutionsbedingungen herauszunehmen und in einen anderen Kontext zu verpflanzen. Dies ist der einfachste Fall. Male einen Apfel, anstatt ihn zu essen. Apfel wird transponiert von Struktur A zu B und wird ein Anderes, ein Apfel vom Baum der Erkenntnis. Zerlegen und Zusammenfügen als Grundoperationen der strukturalistischen Tätigkeit. Die Kenntnis beider Strukturen A und B, Obstschale in Küche und Fruchtestilben und der Nachvollzug der Transposition ermöglichen schon Erkenntnis (Ceci n'est pas une pomme.) Die bewußte Transpositionshandlung ist ein unvorhersehbarer bedeutungsstiftender Akt. Dies ist das Risiko und die Chance des Künstlers. Der Mensch lebt nicht vom Brot sondern von der Bedeutung. Das ist der Materialismus des Künstlers. Seine Welterschließungsversuche sind stellvertretend ausgeführt. Der Mensch isst vorm Sündenfall, ist aber erst danach. Was immer Adam und Eva vor dem Sündenfall taten, erkannt haben sie sich erst danach.

Ad Jaques Derrida. Totale Repräsentation.

„Die theatrale Kunst muß zum ausgezeichneten und privilegierten Ort dieser Destruktion der Nachahmung werden: mehr als jede andere ist sie von der Arbeit der totalen Repräsentation gekennzeichnet, in der sich die Bejahung des Lebens durch die Negation verdoppeln und untergraben läßt.“

In der Weigerung, daß Bild als Repräsentant eines Originals zu instrumentalisieren, in der Weigerung, die festgestellte Repräsentation eines Bildes zum Werkzeug zu machen, in der Befreiung von der klassischen Repräsentation, die das Bild zur toten Hülle macht, genau darin liegt das Positive der totalen Repräsentation. Totale Repräsentation, originäre Repräsentation ist ein Bild dann, wenn es nichts als sich selbst um seiner selbst willen will. Es schafft sich in der Negierung der Einpassung in die gegebenen Bedeutungskontexte neu, diesmal als das, was es selbst ist. Totale Repräsentation ist die Emanzipation des Bildes als Modell seiner selbst. Seine geschichtliche, gewordene Hülle streift es nicht ab, es wäre nicht ohne diese, es geht nicht nackt einher, seine einzige Ursprünglichkeit besteht darin, zu zeigen, daß es Konfektion trägt. Das Bild, das Modell, sie sagen "ich" und "hier" und "jetzt". Die individuellen Indices sprengen die Repräsentation. Den so eröff-

neten Raum mit Worten füllen zu wollen, hieße ihn zu verschütten. Das Bild ist nur sichtbar im selbst erzeugten Raum. Der Raum und Rahmen der klassischen Repräsentation machen das Bild unsichtbar, da sie es zum Funktionieren zwingen. In der totalen Repräsentation ist das Bild allein, es ist allein.

Lyotard. Regeln und Paradoxa

„Die Wissenschaft verwendet Schriftsprachen; für die Künste hingegen sind die Sätze chromatisch, sie bestehen aus Formen, Tönen und Volumen, aber man kann sie in jedem Falle als Sätze auffassen, d.h. als Artikulationen, Gliederungen diskreter Elemente. Und deshalb besteht die Arbeit des Künstlers und Wissenschaftlers gerade darin Operatoren zu suchen, die sich zur Erzeugung von Sätzen eignen, die ihrerseits noch nie gehört worden sind und also definitionsgemäß – zumindest vorläufig – auch nicht mitteilbar sind.“

Um überhaupt relevant zu sein, muß das Kunstwerk paradoxerweise notwendig unverständlich sein. Das Regelsystem (die mit ihm etablierte Struktur), das die Sätze des Werkes konstituiert, entsteht mit dem Werk selbst. Außer bei Malen nach Zahlen. Oder *Objet trouvé* nach Schema X. Mit dem Werk stehen also gleichzeitig seine Konstitutionsregeln zur Disposition. Der neu konstituierte Gegenstand ist entweder qua Konstitution ganz er selbst oder gar nicht und dies unabhängig von einem künstlerischen Idiom. Die Arbeit nach eigenen Regeln produziert so mehr Unvorhersehbares als die bestimmte Negation des schon Dagewesenen als freiwillige Selbstverpflichtung zur Neuheitshervorbringung. Der paradoxe kategorische künstlerische Imperativ kann nur lauten: Schaffe allein nach den Regeln, die niemals allgemeines Gesetz werden können.

Zehn (fünf) Dinge, die ich an Dir hasse... (2004)

Die Top-5-Anmerkungen zu meinen Arbeiten

„Malen Sie auch Blumen; Schwertlilien vielleicht?“

Ein wesentliches Missverständnis: es ginge um das, was man sieht. Es geht darum, dass man es sieht. Warum sollte es um die gemalte Blume gehen, die im Bild aussieht wie die gemalte Blume ohne Bild? Das Rätsel ist leicht zu lösen: wenn die gemalte Blume aussieht, wie die gemalte Blume, die auch ungemalt aussähe, wie sie aussieht, dann kann es folglich nur darum gehen, dass sie gemalt wurde/ dass sie gemalt wurde / dass sie gemalt wurde. Worum sonst? Der mimetische Impuls, der sich so leicht als unproduktive Verdopplung verhöhnen lässt, ist ja kein Naturereignis, dass sich un gelenkt Bahn bricht. Malen ist nicht Niesen: es ist willkürlich. Malen ist nicht Zappen: es ist Auswahl. Malen ist nicht Zeichnen: es ist Malen. Malen mag ungeplant geschehen – ex post muss es als das, was es ist, beglaubigt werden: genau dies wurde von mir so gemalt, weil dies von mir genau so gemalt wurde. Ich male dies genau so, weil ich dies genau so male. Ich bin mir dessen bewusst. Jetzt. Genau so niese ich. Wenn ich (was nicht selten geschieht) gefragt werde: „Könnten Sie auch xy malen? Nehmen Sie auch Aufträge an?“, dann sieht der Fragende nicht das Bild als Bild in der Rei-

he meiner Bilder, sondern als Abbildungsmodusmuster, dass auf beliebige Gegenstände übertragbar wäre. Er will sein Bedürfnis nach Manier befriedigt sehen, Beliebige durch die Manier als Dargestelltes veredeln. Damit habe ich nichts zu tun. Ich folge der Manie der Bilder, die entstehen. Diese Bilder werdengemalt, weil sie als diese Bilder gemalt werden wollen. Ich bin das Medium dieser Bilder. (Wie die Nase, so das Niesen). So betrachtet, ist mein Leben das Medium aller gemalten und zu malenden Bilder. Und aus diesem kann man nicht aussteigen. (Aber ich sollte über die Form meiner Nase Bescheid wissen). Auch nicht für Schwertlilien. Es besteht lediglich die Möglichkeit, dass irgendwann Schwertlilien dazu gehören. Bis dahin: keine Schwertlilienbilder.

„Fotografisch genau...“

Das nennt man dann: Beerdigung erster Klasse. „Wie fotografiert!“, „handwerklich perfekt“ usw. – Warum nicht einmal: „Wie gemalt!“? Richtig ist, dass die dargestellten Gegenstände gut als das, was sie sind und wie sie sind zu sehensind. Man kann die Bildgegenstände schnell identifizieren. Hat man sie dann aber schon erkannt? Richtig ist, dass die Fotografie (nach einem „klassischen“ Malereistudium mit Akt- und Stillebenmalen nach Sicht) für meine Arbeit das Skizzieren weitgehend ersetzt hat. Richtig ist auch, dass die Bilder nicht über Studien weiterentwickelt werden, sondern mittelelektronischer Bildbearbeitung mit Grafiktablett und Stift am Computer. Richtig ist weiterhin, dass mein Skizzenbuch ein alter Taschenkalender ist, mit „Skizzen“, die zu 95% aus beschreibenden Sätzen zum auszuführenden Bild bestehen. Richtig ist zuletzt, dass mein zweites Skizzenarchiv nicht ein Block in Papierform, sondern auf zwei DVD gespeichert ist. Daraus folgt nicht, dass „Fotorealismus“ als Prädikat auf meine Arbeiten anwendbar wäre. Der Fotorealismus (als Stilfamilie verstanden) reagiert auf die Fotografie als Bildtechnik dadurch, dass es die Spezifika dieser Technik in ein zweites Medium überträgt, diese dadurch erst „sichtbar“, d.h. bewusst und erkennbar macht. Dies ist eine historische Station in der Bildgeschichte, weniger ein Stil, der sich so allein fruchtbringend perpetuieren lässt. Aus diesem Grund ist der Fotorealismus in dieser Form zurecht als öder Akademismus der Nachnachmoderne verpönt. „Wie im Foto!“ – ein nur als Beleidigung erstzunehmendes Lob. Richtig ist vielmehr, dass meine Arbeiten naturalistisch sind. Naturalismus hier nicht als Stilbezeichnung, sondern rein als Darstellungsmodus verstanden. Die Fotografie im Bildprozess dient nur einer Ausführungsidee, die sich von Anfang an als Malerei versteht. Beim Fotografieren das Malen vorwegsehen und –denken – dies ist bei mir die Rolle der Fotografie. Das Bild, das auszuführen ist, leitet sich also zum einen aus der Malereitradition ab, zum anderen aber ist es natürlich Resultat visueller Erfahrungen, die medial mitformiert sind. Der entscheidende Punkt ist, dass Fotografie und naturalistischer Darstellungsmodus als Instrumente des Bildes gedacht und gebraucht werden. Sie haben dienende Funktion im Hinblick auf das Bild. Da mir klare Bilder unklarer Bilder entstehen, male ich diese, wie ich sie male. Wäre ich weniger klar im Kopf und extrovertiert, würde ich das Idiom des Expressionismus instrumentalisieren müssen. Wer weiß, vielleicht steht mir das noch bevor. So wäre abschließend mein Rat für den geneigten Betrachter: Sehen Sie über das hinweg, was Sie sehen, damit Sie erkennen, was Sie dabei übersehen. Das Übersehene steckt aber in den sichtbaren Dingen und lässt sich nicht mit starkgebärdiger Pinselschrift herbeidelirieren.

„Ach der, der immer seine Frau malt!“

Die Dinge des Lebens sind auch die Dinge meines Lebens. Ich lebe stellvertretend, weil mein Leben

das Muster des Lebens exemplifiziert. Das Leben meines Nachbarn exemplifiziert auf seine Weise dasselbe Muster (der Mustervorrat ist hier als knappe Ressource zu denken) – nur bin ich als Künstler professionell damit befasst, nicht nur das Muster wie andere zu exemplifizieren, also die Exemplifikation zu sein, sondern die Exemplifikation auch zu zeigen. So gesehen ist mein Leben nicht nur Anzeichen eines Musters sondern die Herstellung von Zeichen für dieses Muster. Diese Zeichen stelle ich in meiner Arbeit zur Verfügung. Der Betrachter vermag das Muster zu erkennen und es sich zu Eigen zu machen – oder es abzustoßen. Kunst kann nur Mittel genau dieser Erkenntnis sein: des Musters. Kunst ist die Ermöglichung kognitiver Selbstdistanz, treibt mitunter Keile in Ich und Welt. Also meine Frau. Meine drei Kinder, meine Dinge, meine Belange. Als Dinge, und als Dinge in der Zeit, da sich das Muster auch in der Zeit exemplifiziert. In zehn Jahren ist meine ältere Tochter so alt wie meine Frau war, als ich sie zum ersten Mal malte. Irgendwann werden ihre Kinder so alt sein, wie sie jetzt ist. Irgendwann werden alle nicht mehr sein. Vermutlich ist das ein Kern meiner Arbeit. Notwendig ist meine Arbeit folglich egozentrisch und alteuropäisch. Was soll mir das Andere, wenn das Eigene schon mehr als rätselhaft ist. Die Selbstvergessenheit, mich auf das Andere zu fokussieren, steht mir nicht zu Gebote. Ich suche keine archimedische Zuflucht beim Anderen. Der Blick auf mich und meine Dinge hebt die Welt selbstverständlich aus den Angeln.

„Warum sind die fast immer nackt?“

Gute Frage. Warum nicht? Es gibt zwei Antworten. Erstens male ich, weil ich malen will. Die sinnliche Präsenz des Gemalten scheint mir eine wesentliche Qualität meiner Arbeit zu sein. Diese Präsenz spiegelt in nuce eine wesentliche Quintessenz der Arbeit: betrachtend vertiefe ich mich im sinnlichen Abbild dessen, was dargestellt, aber nicht gezeigt wird. Ich kann mich an der Oberfläche verlieren, von der Oberfläche abgestoßen werden. Je sinnlich ansprechender die Oberfläche, desto größer die Kluft zwischen Darstellen und Zeigen. Die Gefahr des Nichtverstehens maximieren. Wenn die dargestellten Sachverhalte schwierig sind, kann der Weg des Erkennens nicht einfach sein. Das „Darüber-hinweg-Sehen“ als Möglichkeit stark machen ist die paradoxe Strategie meiner Malerei. Und malerisch reizvoll ist nun einmal besonders das Inkarnat. Zweitens ist der Bezug von Muster und Exemplifizierung augenfälliger, wenn nebensächliche Attributierungen unterbleiben. Kleidung hat nur dann Sinn, wenn sie allgemein ist wie die Haut. Wenn sie nur Kleidung ist. Man stelle sich vor: aktuelle Sommermode im Bild. Welche Bedeutung hat aktuelle Sommermode? Keine. Also. Über die Figuren entsteht die Spannung von Individualität und Allgemeinheit: diese beiden Augen, sind die Augen einer Person. Andere Personen haben auch zwei Augen, wenn auch nicht genau diese. Das Elend der Prädikation: „Ich liebe deine Augen! – „Warum?“ – „Weil sie so wunderbar blau sind!“ – „Andere haben auch so blaue Augen.“ Da hat man's.

„... akribisch gepinselte Bedeutungsrätsel ... jedenfalls wenn der Betrachter die Wortspiele des Philosophen nicht versteht...“

Ich gebe keine Rätsel auf, ich stelle eines dar. Das Rätsel als Exemplifizierung eines Musters individuell zu existieren. Das ist nicht mein Thema, sondern das bin ich selbst, wie auch jeder andere dieses Rätsel ist. Mein Leben ist die Entfaltung dieses Rätsel in der Zeit. Meine Arbeiten werden retrospektiv die entfaltende Darstellung dieses rätselhaften Daseins sein, zum erkennenden Gebrauch für jedermann sichtbar – wenn dieser es versteht, das zu sehen, was er nicht sehen kann. Ganz einfach.

Geklaut – in nuce (2004)

Geklaut, ent-wendet. Die Vielzahl der Bilder, die vermeintlich für sich stehen, wenn sie anderes nur zeigen, diese Bilder zeigen stets das, was in ihnen nicht zu sehen ist.

Paradox: je mehr sie nur zeigen, indem sie das wiederholen, was auf ihnen zu sehen ist, desto mehr weisen sie über sich hinaus, ver-weisen auf das Andere, das sie als Sichtbares erst lesbar macht.

Die Autorität des Bildes ist geliehen, ist den gängigen Sinnkontexten ent-wendet, geklaut, die sie innerhalb des Ganzen erst semantisch bedeutsam sein lassen. Wir sehen das Bild; indem wir es wissen, wissen wir nichts vom Bild, sehen wir nichts. Meistens sehen wir, ohne zu wissen, dass wir wissend sehen, dann wissen wir nichts von unserem Sehen, sondern meinen sehend zu wissen: „das sieht man doch!“; aber man sieht nichts, was man nicht immer auch schon weiß. Und so sehen zwei zwei Paar Augen im selben Augenblick, im selben Licht Verschiedenenes.

Bei Lichte betrachtet (das heißt: mehr wissend) bewegen wir uns in einer Art Verschiebebahnhof der Bilder. Und die anhaftenden Bedeutungen nehmen wir mit in den Kauf, wenn wir die Bilder benutzen, sie ent-wenden, wenn sie uns nutzbar, passend, treffend erscheinen, um wieder etwas anderes zu zeigen. Etwas anderes, das wieder aus anderen Bildern herkommt, geklauten Bildern. Und so bleiben die Bilder immer im Fluss und was wir tun können, Hehler gestohlener Bilder, Hüter fremder Schätze, ist, ehrliche Diebe zu sein, aufrichtig auch mit uns selbst: geklaut sind noch die Bilder, die wir selbst sein sollen. Nur - andere gibt es nicht. Wer hat sich schon selbst gesehen, ohne sich ein Bild von sich zu machen? Ein Selbstbild ist kein Selbst, ist kein beliebiges Bild. Weder ist es das, was es zeigen will, denn das zu Zeigende ist allein mit sich selbst identisch, noch ist nur ein Bild, denn es es ein Bild von dem, das gezeigt werden soll. Kurz: es bedeutet etwas.

Bedeutsam ist das Bild aber nur, weil es mehr als es selbst ist. Bedeutsam sein heißt auch notwendig: allgemein sein.

Bild 1: rote Fläche. Geklaut ist das Rot, ist die physiologische Wirkung von Rot, Wärme. Geklaut ist die psychologische Kraft: das Rot kommt entgegen. Geklaut ist das Komplement Grün, das ums Rot auf weißer Wand entsteht.

Geklaut aber auch: Rot ist die Liebe, Rot ist das Blut, Rot ist das Opfer und der Wein. Geklaut auch zuweilen: Rot ist Ferrari und Bayern München, selbst: Rot ist das Auto des verhassten Nachbarn / der geliebten Tante / der verlachten Wurstverkäuferin. All das: geklaut. Manches davon bewusst, manches nicht. Rot ist schon Bild.

Bild 2: Geklaut ist der Dürer 1500, Christus Albrecht Salvator. Geklaut ist die Geste, ist die Physiognomie, geklaut ist die Anmaßung, die Dignität, geklaut ist das im-Bild-sein. Alles das geklaut, alles das unsichtbar ohne das Wissen. Dem Dieb auf der Spur von der Assistenzfigur zur Hauptperson kann ich nur sein, wenn ich die geklauten Bilder im Bild schon kenne. Sonst sehe ich: einen hochmütig blickenden Bartträger mit merkwürdigen Locken.

Bild 3: Ich vielleicht wie Dürer 1500, vielleicht ganz genau so, nur die Physiognomie angepasst. Geklaut das ganze Geklaute, noch einmal. Und wieder sehe ich wissend etwas anderes, neues. Sehe 500 Jahre Kunst. Und frage: warum? Warum wieder Salvator? Warum wieder (immer noch) gemalt? Warum ich und kein anderer? Warum wieder geklaut?

Hätte man nicht ohne Klauen auskommen können?

Nein. Wie denn auch? Mit dem neuen, ursprünglichen, nie dagewesenen Bild? Wie das? Wo sind die Ursprungsbilder? Was zeigen sie, können Sie zeigen? Nur das, was wir schon wissen. Und das sind die Ursprünge: das, was immer ist und sich verändernd bleibt. Was kann ich wissen? Bei Bildern zumindest: dass ich immer schon weiß. Und das kann man sehen. Es hat uns immer schon in den Klauen, wir können es drehen und entwenden. Wir müssen sie stehen – die einzige Möglichkeit uns selbst ein wenig selbst in die Klauen, in den Griff zu bekommen.

Gut, gemalt.

Ungeachtet der derzeit erkennbaren Tendenz am Kunstmarkt und im Ausstellungsbetrieb, gegenständliche Malerei zu goutieren, stellt das Urteil „gut gemalt“ immer noch eher ein vernichtendes Verdikt dar als dass es eine fundierte Anerkennung ausdrücken würde. Daran wird auch die gegenwärtige Hausse gegenständlicher Malerei nichts ändern. Diese sollte man eher als Dernier cri gegen den selbst verschuldeten Ennui einer saturierten und surrogatreflektierten Kunstwelt verbuchen. Wenn es heute heißt „gut gemalt“, dann heißt das nicht mehr als „ich kann was erkennen“. Die strikte Kriterienlosigkeit dieses Urteils wird nur noch von der kindlichen Freude dessen übertroffen, der es ausspricht. Schlimmer als „gut gemalt“ ist nur noch „altmeisterlich“ als Prädikat. Aus dem Munde der meisten Kenner und Experten kommt dieses Urteil dem Tatbestand der Beleidigung gefährlich nahe. Von van der Weyden bis Rubens: alles „alte Meister“. Alle malten altmeisterlich. Also irgendwie gleich. Der kleinste gemeinsame Nenner einer Übersetzung von „altmeisterlich“ könnte lauten: irgendwie nicht so dicke Farbe, man kann was erkennen, nicht expressiv“. Und deswegen bekommt jede Zeit ihre Kunst. Vom plattesten Fotorealismus bis zum wiederholten Aufguss eines neusachlichen Habitus Dix'scher Spielart, gerne auch dezidiert ostdeutscher Prägung (wenn man da studiert, wird man ja automatisch EIN MALER): es gibt wieder ordentlich was aufs Auge.

Gestern rief man noch Bricolage, Bricolage! und erfreute sich ganz nebenbei an der Aufarbeitung diverser Wohlstandskindheitsmuster im Lounge-Format mit der Endlos-Super-8-Schleifenprojektion der Jungkünstler, wie sie mit Playmobilfiguren bei Onkel Ernst im Garten spielen. Und man freute sich, weil man so von der Notwendigkeit entlastet war, Kriterien für ein kritisches Urteil auszubilden – alles so schön neu hier – alles war hübsch ironisch gebrochen, verspielt, um die Ecke gedacht, verfremdet und improvisiert. Und als dann die Künstler anfangen in den Galerien zu kochen oder sonstige Sozialarbeit zu leisten (vielleicht sollte man ein freiwilliges soziales Jahr für Jungkünstler installieren), da wurde es schick in die universelle Bastelei auch das gute alte Idiom der Malerei, ironisch gebrochen versteht sich, wieder mit einzugliedern. Als Distinktionsgewinn und weil sich die gute alte Flachware langfristig auch besser verkauft.

Gut, gemalt wird wieder. Gut gemalt eher weniger. Man kann nun guten Gewissens und ohne Risiko in allen Sparten dilettieren, auch in der Malerei. Und wenn man Glück hat, trifft man auf ein geneigtes Publikum, welches über ein hinreichend verkümmertes Urteilsvermögen verfügt und die ubiquitäre vollständig kontingente Beziehung von Form und Inhalt der meisten „gut gemalten“ Bil-

der nicht wahrnehmen kann, da man nicht sehen kann, was man nicht weiß.

Anzunehmen, dass man sich als guter Maler bald wieder die Zeiten herbeisehnt, in der ein „gut gemalt“ den eindeutig pejorativen Beiklang von „gut gemeint“ hatte und man nicht so viele Fälle anerkennen muss, wo jener Beiklang eindeutig gerechtfertigt ist.

Widererkennungswert

Der Naturalismus der Arbeiten von René Schoemakers verleiten den Betrachter häufig dazu, in diesem Naturalismus schon einen inhaltlichen Hauptaspekt der Arbeit im wahrsten Sinne des Wortes „vor sich zu sehen“. Das „gut gemalt“ als Selbstzweck. Dass der Betrachter diesen malerischen Naturalismus und seine sinnliche Attraktion als instrumentalisiertes malerisches Idiom erkennt, ist ein zweiter Schritt, der oft nicht nachvollzogen wird. Denn tatsächlich thematisiert Schoemakers' Arbeit als Ganzes jene Kluft zwischen individuierter sinnlicher, d.h. physischer Existenz, die durch das naturalistische Idiom unmittelbar erfahrbar gemacht werden kann, und dem permanenten „Zwang“, dieser sinnlichen Gegenwart auch Sinn abzugewinnen, indem man als Zeichen verwendendes, Bedeutung verleihendes Wesen dem Wahrgenommenen Bedeutungen beilegt - beilegen muss.

Zeichenverschwendung, Bedeutungsüberlagerung im gegenständlichen Arrangement der Werke und vor allem auch Werkreihen, sind die eine Seite der Medaille dieser Arbeiten, deren andere Seite das malerische Bemühen ist, diesen Bildern (im allgemeinsten Sinne von Bild) sinnlich unwiderstehliche Präsenz zu verleihen. So verstanden ist das „gut gemalte“ Bild notwendiger Bestandteil des künstlerischen Konzeptes.

Der Naturalismus als Darstellungsmodus eröffnet sicher in der Regel den ersten Zugang zu den einzelnen Bildwerken. Personen sind erkennbar bis ins Detail, ebenso die Gegenstände. Nur: der Betrachter gewinnt nicht das Gefühl, damit den Kern der Arbeit erfasst zu haben. Um dieses Wiedererkennen kann es nicht gehen, vielmehr wird der naturalistische Darstellungsmodus in den einzelnen Bildwerken instrumentalisiert, d.h. er vergegenwärtigt sinnlich unmittelbar Dinge, präsentiert sie so, dass diese den Betrachter anziehen; der Sinn der Arbeiten erschließt sich aber erst im Kontext der Gesamtpräsentation; Naturalismus als Leimrute des Künstlers. Es ist also zunächst ein widerständiges Erkennen des Gegenstandes, was er „ist“, wird schnell klar, was er „bedeutet“, ist nicht sofort erkennbar. Die Dinge werden widererkannt.

Beim Betrachter beginnt sich mit dem Versuch der Identifikation des Dargestellten ein kohärenter Ding- und Figurenkosmos zu eröffnen. Man erkennt Variationen und Zusammenhänge, Wieder- aufnahmen und Neuakzentuierungen des Gegenständlichen.

Erfahrbar wird, dass es sich nicht um reproduzierte Wirklichkeitsausschnitte handelt sondern um isolierte Wirklichkeitsfragmente, die als eben solche präsentiert bzw. inszeniert werden. Sie sind zwar auf einen ursprünglichen Kontext (Künstler) zurückführbar (es sind seine Dinge, seine Familie

usw.), sie ergeben aber kein zusammenhängendes Bild dieses Kontextes (sie sind keine Ausschnitte aus dem familiären Fotoalbum).

Die Isolierung erfüllt neben diesem Zweck der Ent- und Verfremdung den der Neufokussierung der Aufmerksamkeit: Erkenne ich die Bilder nicht als lebensgeschichtliche Illustration, als biographische Anekdote, konzentriere ich mich in einem weiteren Schritt auf die isolierte Bedeutungen der Einzelwerke. Was bedeutet diese Haltung, dieser Gegenstand, diese Konstellation, diese Farbe? Der Betrachter rekurriert auf das/sein Repertoire konventioneller semantischer Zuschreibungen - sei es auf der Ebene der Physiologie (z.B. Farbwirkungen), der Psychologie (Deutung von Farbe, Ausdruck und Haltung), der Kultur (Kunstgeschichte, vergangene und gegenwärtige Bildwelten) und der Idiosynkrasie (die eigenen semantischen Be-Setzungen). Hierbei erfüllt der Naturalismus eine eigentümlich widersinnige Funktion: er führt augenfällig „gut gemalt“ im Bild vor, was man nicht sehen kann, sondern deuten muss.

Aber immer erreicht nur das „gut gemalte“ Bild seinen Zweck, irgendwie bedeutsam zu sein, indem es für den Betrachter den Widerstand der Widererkennbarkeit aufbaut. Hier ist auch die Grenze zur fotorealistischen Malerei zu erkennen. Schoemakers bezieht sich bewusst auf den Naturalismus in der Malerei, gerade auch weil digitale Kamera und Computer für ihn wichtige Werkzeuge sind. Deshalb verweigert er den kompletten Wirklichkeitsausschnitt und isoliert die Bildgegenstände in laborähnlichen Situationen, die nicht „wirklich“ im dem Sinne erscheinen, dass man sie so zufällig so antreffen würde. Deutlich wird dies, wenn man die Darstellung des Raums in den Bildern betrachtet. Es gibt keine natürlichen Schauplätze, die Unmittelbarkeit, „Realität“ suggerieren würden. Im Gegenteil: es handelt sich stets um konstruierte Räume. Eine Figur (Hiob I, Hiob II) soll z.B. in einem Bild in einer grünen Flüssigkeit liegen. Also wird eine entsprechende Wanne gezimmert, mit grüner Flüssigkeit gefüllt. Das Modell wird platziert, Serien von Aufnahmen angefertigt. Danach wird das Bildmaterial am Bildschirm gesichtet, nachbearbeitet, montiert, bis die erste Bildvorlage erstellt ist. Beim Malen werden weitere Änderungen vorgenommen. Entscheidend scheint hier zu sein, dass eine Bildidee umgesetzt wird, die mehr einem ursprünglich inneren Bild als einer äußerlichen Beobachtung entspringt. Und deshalb sind diese Bilder in keinster Weise realistisch, sondern immer aufs Abstrakte zielend, sinnlich präsent inszenierte Versuchsanordnungen. Sie zeigen nichts im Bild, sondern verweisen mit dem Gezeigten auf etwas außerhalb des Bildes. Wendet man ein, dass dies auf alle Ernst zu nehmenden Werke zutrifft, dann verkennt man die besondere Gefahr des naturalistischen Idioms, dass man meint mit dem Abgebildeten sei der Bildinhalt schon erfasst. In Wahrheit führt aber auch bei Schoemakers der Weg dahin nur über das Abgebildete. Und wesentlich ist eben auch der inhaltliche Aspekt, dass die Präsenz des Sinnlichen eben ex negativo den Verweis auf das Nichtsinnliche erfahrbar zu machen versucht, indem Schoemakers eine fühlbare Leere schafft.

Pressespiegel

Hamburger Morgenpost

19.06.2000

"Ich konstruiere bedeutsame Gebilde aus Bildern"

von Kirsten Schmidt

Sarglange Leinwände liegen über Kreuz am Boden der Galerie Margret Kruse am Großneumarkt. Auf ihnen immer dieselbe Frau, leichenblass, schneewittchenhaft schlafend. An der Wand dieselbe Schöne: Mal von vorne, mal von der Seite, mit unterschiedlichen Accessoires versehen oder den Betrachter scheinbar aus der Bewegung heraus förmlich anspringend. Es ist die Frau des jungen Kieler Malers und Philosophen René Schoemakers, die die Ausstellung "under construction" von der Leinwand aus beherrscht. "Ich arbeite mit Bildern, ich arbeite mit Bedeutungen, ich konstruiere bedeutsame Gebilde aus Bildern", sagt der Künstler. Allerdings: "Um im Bilde zu sein, muss man bei Schoemakers nicht nur sehen, sondern auch denken und wissen. Denn die Dinge sind immer mehr als sie scheinen", sagt Kunstkritiker Dr. Anders Siech. In der Tat vermischt sich viel Philosophie mit der Malkunst Schoemakers.

Seine Bildserien haben immer eine tiefere Bedeutung, die durch Schriftzüge oder gemalte Assoziationen deutlich wird - jedenfalls wenn der Betrachter die Wortspiele des Philosophen versteht. Wenn nicht, wird er allein gefesselt von der ungeheuren Ausdruckskraft des Modells, welches Schoemakers realistisch bis zur absoluten Perfektion auf die Leinwand gebannt hat. Nachdem Galeristin Margret Kruse Arbeiten des gebürtigen Klevers in einer Landesschau auf Schloss Salzau entdeckte, zeigt sie nun mit der Ausstellung "under construction", die zum Teil erst im vergangenen Jahr während eines Arbeitsstipendiums der Dr. Günther-Schirm-Stiftung entstand, auch dem Hamburger Publikum Werke des jungen Ausnahmetalents.

Hamburger Abendblatt

12.12.2002

Und wer bin ich?

Die Galerie am Großneumarkt gibt mit Malerei von René Schoemakers Antworten

Von Evelyn Preuss

Was malt René Schoemakers? Nicht viel. Sich selbst, seine Frau und Kinder, dazu ein paar Requisiten. Gelegentlich ein Stillleben. Eben die Menschen und Dinge, die zuverlässig in Reichweite sind. Gewiss könnten es auch andere sein. Um sie geht es dem 30-Jährigen mit abgeschlossenen Studien der Philosophie und Malerei jedoch nicht. Sie sind die Vehikel, um an ihnen Gedanken über Menschen und Welt ins Sichtbare zu transportieren.

Was genau sieht man nun auf den Gemälden der Ausstellung, Schoemakers zweiter in der Galerie am Großneumarkt seit dem Jahr 2000? Den Künstler persönlich, dominant, in Lebensgröße bis zum Beinansatz, frontal, den Kopf mit Laub und Blüten bekränzt, die Hände ineinander ge-

legt, die gestreckten Zeigefinger vor dem Mund. Eine Geste, der Nachdenklichkeit, die vermutlich durch die Bekrönung hervorgerufen wurde. "Wer bin ich?", und "Wohin gehe ich?", scheint sich der Künstler zu fragen. Er hat eine Vision von dem, was er werden möchte, aber ihn überfällt Unsicherheit, wenn er an das Wie der Realisierung seiner Wunschvorstellung denkt.

Erschließt sich dieses Bild noch relativ leicht, liegt der Sinn der anderen mehr im Dunkeln. Schoemakers' Frau figuriert als Medium, um verschiedenste Lebenssituationen symbolisch darzustellen. Nur mit dem saugenden Kind an der Brust ist sie auf bekanntem kunstgeschichtlichem Terrain. Warum sie aber ihren weißen Leib auf ein Lager aus pechschwarzen Briketts streckt, weiß wohl nur der Maler.

Den Kontrast von natürlicher Gegenständlichkeit und ihrer künstlichen Inszenierung verwendet Schoemakers mit gleich bleibender, stupender Wirkung. Wenn den kaum idealisierten menschlichen Figuren ebenso alltägliche Gegenstände beigegeben werden, die eine nicht vorhandene Bedeutsamkeit simulieren, springt Schoemakers von der Welterklärung auf die Stufe der Ironie. Da bildet er sich, mit Brille, im Lotossitz ab, eine Plastikente im Arm haltend.

Wege ins Land - Kulturmagazin der kieler Nachrichten, Juli 1999

Die andere Wirklichkeit

Atelierbesuch bei Rene Schoemakers

von Sabine Tholund

Das Gesicht einer Frau schaut dem Atelierbesucher von großformatiger Leinwand in Variationen entgegen: Bald neigt sie den Kopf ein wenig zur Seite, bald scheint sie dem Betrachter genau in die Augen zu blicken. Exakt hat Rene Schoemakers jede Sommersprosse, jede Wimper dieser – seiner – Frau mit dem Pinsel festgehalten. So wirklichkeitsnah wie Fotografien scheinen seine Bilder in ihrem extremen Naturalismus, und doch haben sie eine ganz andere, eindringlichere Wirkung.

Die Wirklichkeit einfach nur abzubilden ist nicht das künstlerische Anliegen des Nagel-Schülers: „Wenn ein Gegenstand

oder ein Mensch durch ein Bild einfach noch einmal da ist, macht das für mich noch keinen Sinn." Nie käme er etwa auf die Idee, „nur so" seine zweijährige Tochter zu porträtieren, „denn sie hält noch nicht still, und meine Bilder sind sorgfältig inszeniert."

Schoemakers malt seine Porträts, die er nach im Computer bearbeiteten Fotos anfertigt, meist in Serien: „Die Einzeldarstellung ist eine Sache, das Gegeneinanderstellen eines wiederkehrenden Motivs, die Gruppierung und die sich daraus ergebende Variationsmöglichkeiten bedeuten einen entscheidenden Schritt mehr." Und weil die zweidimensionale Fläche dem Mann aus Kleve, Jahrgang 1972, nicht ausreicht, sind seine Ausstellungen auch immer Inszenierungen: maßgeschneidert auf den Raum, dessen Beschaffenheit er in Computerbildern vorher genau auslotet.

Vor kurzem hat er einen neuen Malgrund für sich entdeckt. Aus dem Antiquariat hat er sich Bücher besorgt: schlichte, in rotes und schwarzes Leinen gebundene Exemplare unterschiedlichen Formates. Alltagsgegenstände hat er darauf gemalt: einen chromblitzenden Sparschäler, ein Holzspielzeug – lapidare Dinge, die dem akribischen Realismus zum Trotz eine ganz andere Präsenz bekom-

men als in der Wirklichkeit. „Die Gegenstände erscheinen nur auf den ersten Blick als Verdoppelung“, sagt Schoemakers, „als Malerei nimmt der Betrachter sie anders wahr. Das ist nichts Besseres als eine Fotografie, nur etwas ganz anderes.“ Womit er zweifellos recht hat.

Holsteinischer Courier, 12.02.1998

„Nichts ist, wie es scheint“

Schoemakers' Ausstellung will in die Ebene hinter dem Bild führen

„Meine Arbeit ist ein bisschen hinterhältig. Sie kommt auf den ersten Blick schön und leicht konsumierbar daher. Doch ihr Verständnis fokussiert sich nicht nur auf eine Ebene.“ – So beschreibt Rene Schoemakers die Bilder und Modellfiguren seiner Ausstellung „Organon“ (Werkzeug), die morgen um 19 Uhr im Textilmuseum eröffnet wird.

Der 25jährige Kieler Muthesius-Schüler aus Kleve am Niederrhein eröffnet damit eine Trilogie gegenständlicher Malerei im Kulturamt. Drei junge Künstler haben dort in den kommenden Monaten Gelegenheit, Formen des Naturalismus und seiner Abstrahierung zu zeigen. Nach Schoemakers werden die Koreanerin Heryun Kim und die in Kiel lebende Künstlerin Franziska Stubenrausch Bilder im Textilmuseum ausstellen.

Nichts an Schoemakers' auf Leinwand gemalten Bildern ist so, wie es auf den ersten Blick scheint. „Niemand zeigt die Dinge ihr wahres Gesicht; einfach -darum, weil sie keines haben“, sagt Schoemakers. Der Künstler nutzt seine Genauigkeit deshalb auch nicht, um dem Naturalismus – jener nach naturgetreuer Darstellung strebenden Kunst – zu huldigen, sondern einzig als technisches Vehikel. „Meine Bilder sind Metaphern, die bis ins Bodenlose führen“, sagt er und belegt es.

Die Frau wird zur Sache

Fünfmal portraitierte Schoemakers sich selbst, elfmal seine Frau Tatjana, die er letztes Jahr heiratete. Auf den vier Bildern „Milde Gaben“ sind beide zu sehen. Das linke Bild zeigt die schwangere Frau in Erwartung ihrer Tochter Hannah. Dieses Bild ist denen mit zwei Stilleben und dem Künstler entrückt. „Die eigene Frau wird für den Maler zum Modell, und als Modell wird sie zur Sache. So wird eine künstliche Isolation herbeigeführt“, erklärt der Künstler.

Überhaupt finden sich in Schoemakers' Bildern viele versteckte Hinweise. In „Milde Gaben“ sind dies kaum sichtbare Trauben und Vögel, die den antiken Wettstreit der Maler um die beste Abbildung darstellen. Und zu Bildern seiner Frau in der Badewanne, Quietsche-Entchen und kämpfenden Soldaten titelt der Künstler sinnfällig: „Wollt ihr die totale Metapher?“ Aber für welche Perspektive auch immer: René Schoemakers Ausstellung „Organon“, die bis zum 15. März läuft, lohnt sich. (stv)

Kieler Nachrichten, 16.02.1998

Grelle Nähe, klinisch inszeniert

Zur neuen Ausstellung von Rene Schoemakers im Textilmuseum

Von Horst Görnig

Der Kunststudent Rene Schoemakers, geboren 1972, Schüler des Kieler Professors Peter Nagel an der Muthesius-Hochschule, geht sehr nah heran an die Sichtbarkeit der Dinge. Er sucht die grelle Nähe. In helles Licht getaucht, lediglich mit unterschwellig farbigen Schatten, konfrontiert er uns direkt mit dem Bildgegenstand. Er ist sich selbst der Nächste: viele Selbstbildnisse und die seiner Frau. Nacktheit wird verknüpft mit manierierten Posen in verschlüsselten Körper- und Handhaltungen. Die Ich-Konfrontation ist nicht frei von Anspruch.

Kulturamtsleiter Dr. Martin Sadek erwähnte in seiner Eröffnungsrede am Freitag im Textilmuseum den Bedeutungswandel der klassischen Disziplin Tafelmalerei. Malerei und gerade die der Gegenständlichkeit verschworenen Richtung sei in der Defensive und werde von modernen Strömungen wie Konzeptkunst und Videoinstallationen verdrängt. Dagegen verwahren sich Lehrer und Student vehement.

Der virtuose Malstil des Rene Schoemakers, das heißt dieses Malvorgangs, beeindruckt durch die direkte Präsenz des Dargestellten. Man kommt den Personen, ihren Gegenständen und Accessoires gerade unheimlich nahe. Zum Beispiel den lebensgroß in der Badewanne in roter Flüssigkeit Liegenden, den Händen und den Akten. Das nur Visuelle provoziert das Materialgerechte, den Geruch, die Atmosphäre.

Zwingt das Tafelbild zum längeren Hinsehen?

Der seit 160 Jahren bestehende Konflikt von Malerei und Fotografie stellt sicher Fragen. Was macht der Maler. anders als das, was die Fotografie auch könnte? Erhöht der arbeitsintensive, zeitlich langwierige Malprozeß auch die Intensität der Wirkung? Zwingt das gemalte Tafelbild auch zum längeren Hinsehen? Haben diese Bilder die Ausstrahlung, diesen Kraftakt zu beanspruchen?

Der Wunsch des Malers ist es, im naturalistischen Abbild das Sinnbild zu erreichen. Die quasi-realistische Genauigkeit in der Wiedergabe sei kein Selbstzweck, es sei nur Handwerk. Er bilde genau ab, um Dinge zu erklären, die man nicht sieht", sagt Schoemakers. Was erfährt man über den Künstler im Selbstbildnis, in seinem Gesicht, seinen Posen, seinem Blick? Wo sind seine Bilder „Metaphern, die ins Bodenlose führen" ?

Die dreidimensionalen Zutaten, winzige Figuren auf und vor den Bildern, könnten den Betrachter vermuten lassen, daß Rene Schoemakers der Wirkung seiner Malerei allein doch nicht ganz traut. Sie sollen ganz offenbar versuchen, den Interpretationsspielraum der reinen Malerei zu erweitern.

So ist auch die Non-finito-Gruppe der liegenden, stehenden und hängenden Portraitreihe zu verstehen, die auf realen Obstkisten lagernd darauf warten, in einer endgültigen Entscheidung ihren Platz an der Wand oder im Kopf des Betrachters zu finden.

Rene Schoemakers, der seine erste Einzelausstellung in Neumünster hat, macht in der vierwöchigen Ausstellung den Anfang einer Reihe von drei jungen Künstlern, die drei Gemeinsamkeiten haben: Jugend, Malerei und Gegenständlichkeit.