

Dr. Uwe Hauptenthal

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 Unverkramptheit 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 illusionistisches 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 Objekthaft-Andere. Beeindruckend beispielsweise auch die Reihung von hochformatigen Bildern be-

sagter weiblicher Person in immer anderen Blickwinkeln ihres Kopfes und ihres Oberkörpers, die Schoemakers' in Obstkisten am Boden plziert. 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 verbinden 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 frei-

lich dann nur zum Teil gelingt und von kurzer Dauer ist. Das Wirkliche bedingt in den Bildern Schoemakers' zugleich ein prinzipiell un gelenktes, 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 unser - sinnliches - 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 ?