

Vorwort

René Schoemakers Bilder und Zeichnungen bestechen auf den sprichwörtlich ersten Blick durch ihre unbedingte Nähe zur Wirklichkeit. Doch sie wehren sich alsbald mit Erfolg gegen jegliche Vereinnahmung. Zu groß erscheint die Fülle möglicher Beobachtungen, obgleich oder besser: gerade weil sie auf ein mit den Augen überprüfbar ‚richtiges‘ Erscheinungsbild festgelegt sind. Nichts bleibt im Ungefähren. Kein Detail wird verzerrt oder malerisch vergrößert. Immerhin läge darin die Möglichkeit, einen emotional gangbaren Weg zu beschreiten, um dauerhafte Nähe zwischen Betrachter und Bild herzustellen. Stattdessen weithin Irritation. Dabei schlägt Schoemakers weite Bögen in diverse Richtungen, beruft sich ebenso auf in ihrem Gehalt verdichtete Kinderzeichnungen wie auf Comics und die Wucht ihrer das Bewusstsein erschließenden bzw. mögliche seelische Prozesse isolierenden Eindeutigkeit. Metaphern werden auf ihre Haltbarkeit hin überprüft und nicht selten in nachhaltig wirkende Abgründe gestürzt. Blockartige Präsentationsformen entwickeln in detail nicht selten überraschende Analogieschlüsse und in gros eine rätselhaft-verwirrende Vielfalt. Intime Nähe zu Kindern wird ebenso zugelassen wie das Ungeschützte, das Rohe und Brutale. Und über alledem breitet sich eine Melancholie aus, die sich nicht nur zwischen der Erfahrung von körperlicher Präsenz und grenzenloser Leere bewegt, sondern die in beständiger Verletzung von Wertmaßstäben und Ordnungsmustern die Achillessehne des Wirklichen zu fassen sucht.

Ausstellungen wie die sie begleitenden Bücher sind in Zeiten, in den öffentliche Museen unter den Bedingungen des knappen Geldes leiden, in der Regel nicht ohne hochmögendes Sponsoring zu realisieren. Ich danke daher der Galerie cubus-m aus Berlin sowie Voss&Fine Art Insuranceservices aus Berlin gleichermaßen für ihre ideelle wie ihre finanzielle Unterstützung. Allen, die zum Gelingen unseres Projektes beigetragen haben, fühle ich mich verbunden. Vor allem aber danke ich René Schoemakers.

Uwe Hauptenthal

Museumsverbund Nordfriesland / Schloss vor Husum

Klappentext

René Schoemakers oft großformatige Bilder bestechen durch ihre fotografisch anmutende Genauigkeit. Mithin bewegen sie sich auf der Schnittstelle zwischen augenbestimmter und technisch gefilterter Realitätserfahrung. Einen konzeptuell begründeten Wiedererkennungswert erreicht der Maler durch die Beschränkung auf wenige Modelle. Gibt auch die eigene Familie im Wesentlichen den Kreis der Bildfiguren vor, so erzeugt Schoemakers doch vielfach irritierende Konstellationen, die nicht selten den Eindruck gemalter Installationen erwecken. Der menschliche Akt wird zum zentralen bildnerischen Medium. Erfahrung von Wirklichkeit erscheint dabei ebenso präsent, wie sie sich einer direkten Vereinnahmung durch den Betrachter entzieht. Banale Bildgegenstände erzeugen nicht selten surreal oder subversiv anmutende Begebenheiten und divergieren mit vorgegebenen

Inhalten. Eine Balance, die letztendlich nur im Zustand der Melancholie erträglich ist.

René Schoemakers wurde 1972 in Kleve am Niederrhein geboren. Von 1992 bis 1998 studierte er Malerei bei Peter Nagel an der Muthesius-Hochschule in Kiel sowie Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Schoemakers erhielt mehrere Kunstpreise und lebt in Kiel.

Ein Rat an Hephaistos: „Den Hammer aus der Hand legen und auf zu neuen Ufern!“ Anmerkungen zur Malerei René Schoemakers

René Schoemakers' großformatiges Diptychon „hephaiste! take up stehoscope and walk! (I)“ aus dem Jahre 2009 (Abb. ...) zeigt in der linken Hälfte eine nackte junge Frau, die mit konzentriertem Blick den Betrachter fixiert. Sie liegt mit seitlich angezogenen Beinen in einer roten Flüssigkeit. Deren Kontur beschreibt eine unregelmäßige Fläche, da die weiße Wandung des offensichtlich aus Plastik bestehenden Behältnisses wie in einer bewegten Erdformation zu den Seiten hin ansteigt. Neben ihr schwimmen zwei ebenfalls weiße, nur mit farbigen Badehosen bekleidete Kasperle-Figuren. – Wiederum in Draufsicht gibt die rechte Bildtafel in der Mitte die, offensichtlich aus roter Plastikmasse bestehende Figur eines Lamms wieder, das jedoch zu den Rändern hin seine Form verliert und in einer fleckartig unförmigen Masse auf weißer, von Linien durchzogener Grundfläche verläuft. Kleine Spielzeugmännchen sind mit dieser Masse beschäftigt, indem sie diese mit Arbeitsgeräten bewegen. Zweifelsohne ist Schoemakers Bildauffassung durch apodiktisch formulierte Klarheit bestimmt. Diese gründet in einer fotografischen Vorlage, die er nach der Kombination und kompositorischen Weiterverarbeitung der digitalen Bilder im Anschluss auf die jeweilige Bildfläche überträgt. Die Physiognomie der weiblichen Figur wie diejenige der sie umgebenden Puppen wird auf diese Weise ohne Verzeichnung und mit zahllosen individuellen Merkmalen wiedergegeben. Fototechnische Besonderheiten, etwa die Reflexion des Blitzlichtes auf der Oberfläche der roten Flüssigkeit, auf den Plastikpuppen oder auf der porösen Masse des Schafes, erscheinen in der malerischer Reproduktion. Folglich reflektieren Schoemakers Bilder nicht unmittelbar gesehene, sondern die durch die Fotolinse reproduzierte Wirklichkeit.

Eine Apparatur mutiert zur Gelenkstelle zwischen augenbestimmten und technisch gefilterten Gegebenheiten. Dabei unterläuft sie die Vorgabe einer sinnlich begründeten Relation zwischen dem Körper und der ihn umgebenden Welt. Denn, so Maurice Merleau-Ponty, „wenn ich [...] an das Sein ihrer verborgenen Seiten [d.h. an das der Gegenstände, U.H.] wie auch an das einer sie alle umfassenden, mit ihnen koexistierenden Welt glaube, so darum, weil mein Leib, der mir stets gegenwärtig, gleichwohl aber durch vielfache objektive Bezüge mit ihrem Milieu verbunden ist, sie in Koexistenz mit sich erhält und alles mit dem Pulsschlag seiner Dauer durchdringt.“ⁱ

Eben dieser Pulsschlag ‚gefriert‘ durch die Betätigung des fotografischen Auslösers, indem es die Zeit für den Bruchteil einer Sekunde anhält, potentielle Bewegung von vorn herein ausschließt und auf diese Weise jede Differenz zum Realen überbrückt. Das Geheimnis des technisch erzeugten und verbreiteten Bildes liegt indes so Jean Baudrillard, „in seinem Zusammenstoß mit dem Realen, in seinem Kurzschluß mit dem Realen und letztlich in der Implosion von Bild und Realem – es existiert folglich für uns eine definitive Ununterscheidbarkeit zwischen dem Bild und dem Realen [...]“ⁱⁱ In diesem Sinne greift Schoemakers zwar auf eine längst zum Allgemeingut gewordene eidetische Maßstäblichkeit zurück,ⁱⁱⁱ wenngleich er diese im Medium der Malerei nicht nur kommentiert, sondern sie im autonom erklärten Kontext abermals nutzbar macht. Dazu bedarf es zunächst einer bildnerischen Kernsubstanz, die er aus der fotografischen Vorlage destilliert. Von bildtragendem Interesse mag in diesem Zusammenhang ebenso die Aggressivität des Mediums sein wie dessen voyeuristische Beziehung zur Realität, die Aufwertung des äußeren Scheins, ein dislozierend-facettenhaftes Sehen, das sich in intensiver Betrachtung an bestimmten Details festmacht oder aber, ganz allgemein, der jeder Fotografie inhärente Anspruch der Wiedergabe des schönen Scheins^{iv}. Mit anderen Worten: Jegliche Zusammenstellung von Bildelementen ist durch den fotografischen Zwischenschritt legitimiert, wenn sie nicht gar rundweg dazu herausgefordert werden.

Die demonstrativ vorgetragene Kombination eines liegenden Frauenaktes in roter Flüssigkeit mit diversen, banal anmutenden Spielzeugelementen respektive die unmittelbare Konfrontation unterschiedlicher Materialien und Konsistenzen erscheint in der fotografischen Zusammenstellung durchaus angemessen und beinahe ‚natürlich‘, zumal solche Konstellationen aus der Collagetechnik oder dem Surrealismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts zum Allgemeingut geworden sind, sie uns tagtäglich in der Werbung begegnen, und aus einer funktionierenden kapitalistisch ökonomisierten Welt kaum wegzudenken sind.

Wie aber gestaltet sich das Verhältnis zwischen der fotografischen Vorlage und dem noch immer gemalten Bild?

Auffallend, dass Schoemakers in seiner Motivik eine strenge, geradezu puristisch-konzeptuelle Auswahl trifft. So konzentriert er sich bis auf wenige Ausnahmen auf die immer gleiche Personengruppe, auf die eigene Frau, auf das eigene Konterfei und auf die gemeinsamen Kinder, deren Entwicklung das Erscheinungsbild seiner Bilder naturgemäß weit mehr wandelt als etwa das der Erwachsenen. Folglich bildet die bildnerische Präsenz dieser Personengruppe das eigentliche figurale Rückgrat seiner Malerei.

Bis auf das Design der bildnerisch genutzten Comicfiguren oder die Wiedergabe einiger Landschaften, die jedoch als Teil einer Bildinstallation allenfalls eingeschränkter Zitatcharakter aufweisen, schließt Schoemakers indes, aufgrund des Performance-Charakters seiner Bildideen, die Historizität der Fotografie a priori aus. Schoemakers eliminiert die Momente des Zufälligen oder Beiläufigen ebenso wie die sich auf Nebengleisen in das Bild einschleichenden konkreten Zeitbezüge, in dem er die das Werk strukturierende Protagonistin als Aktfigur wiedergibt.^v Aus diesem - überzeitlichen - Grunde bleibt ihr Zeichenwert im Wesentlichen konstant. Das aber macht es für den Betrachter letztendlich unmöglich, ein besonderes Detail auszusondern, um an diesem einen persönlich begründeten Dialog aufzubauen.^{vi} Im Gegenzug fügen sich Schoemakers Bilder noch immer dem Diktum einer den fotografischen Schein absorbierenden Malerei.

Körperliche Nähe wie das demonstrativ zur Schau gestellte Objekt, - eine emaillierte, rostigfleckige Schüssel, der Ausschnitt einer Spüle mit Küchenschwamm oder ein einfaches weißes Laken (Abb. ...), sie alle reklamieren fotografisch sichergestellte, emotionslos, weil distanziert wiedergegebene optische Richtigkeit, wobei Schoemakers in Bildinstallationen wie „hephaeste! take up thy stethoscope an walk! (III) (Abb. ...) den visuellen Unterschied zwischen den real im Raum platzierten Brettern und dem gemalten Akt deutlich minimiert, wenngleich er diesen auch nicht gänzlich zu beseitigen vermag^{vii}. In diesem Sinne bestimmen auch in der zweiten Fassung der erwähnten Bildserie (Abb. ...) unterschiedliche Materialien die kompositorische Ausgangslage, doch verbindet Schoemakers gerade auf dieser – realen – Basis unterschiedliche Sinnschichten: Das schematisierte und in medizinische Sektionen unterteilte Modell eines menschlichen Schädels aus Pappe, das provisorisch mit einem Seil und Klebstreifen über der Zeichnung eines weiblichen Aktes in klassischer Haltung fixiert wurde, konfrontiert der Maler in einem Diptychon nicht nur mit dem frontalsichtig wiedergegebenen daher fast maskenhaft wirkenden Kopf seines Modells, sondern streicht beide Bilder mit bereitem Pinselstrich und erkennbar großer Geste aus. Zwar erklärt er somit den illusionistischen Wahrheitsgehalt der Bildanlage für hinfällig, doch stärkt er im Gegenzug deren Wirkungspotential. Das Abbildliche erlangt größere Präsenz, in dem er es nicht nur optisch an die Oberfläche zieht, sondern das Augenmerk auf die physiognomischen Details und deren Erklärung lenkt. Die Bildtradition der über die Renaissance bis in die Antike zurückreichenden Vanitas-Darstellung erfährt in Schoemakers Diptychon vor dem Hintergrund einer fotorealistisch erzeugten, zugleich bildimmanent hergeleiteten, zugleich ungesteuerten und zeitlich entgrenzten Nähe zum Bildgegenstand eine gleichermaßen nüchtern vorgetragene wie bestürzende Fortschreibung. Beinahe

wie von selbst drängt sich dem Betrachter die Relation zwischen dem intensiven Blick der jungen Frau, ihrem roten Mund und den leeren Augenhöhlen des Schädels respektive dessen geöffneten Mund mit dem eingezeichneten Gebiss auf, wobei der beiden Bildteilen aufgedrückte Gestus des Ausstreichens als ein spontan ausgeführter Akt emotionalisierter Entlastung sein kann. Diese in konzentrierender Nahsichtigkeit angelegte Vanitas-Erfahrung als Synonym menschlicher Vergänglichkeit führt schließlich zu einer traumorientierten, Konventionen sprengenden, letztendlich enttabuisierenden Bildsprache, die mitunter eine nicht wenig erschreckende Bildsprache zulässt. Verwiesen sei an dieser Stelle nur auf die Bildkompositionen „carne levale I und II“ (Abb. S. ...), die nicht nur eine blutende Schnittwunde im Thorax einer weiblichen Aktfigur vor Augen führen, sondern diese auch noch mit der Wiedergabe von freilich an diesem Geschehen gänzlich unbeteiligten Kindern verbinden, wodurch die Gesamtanlage auf eine nicht-illustrative Metaebene gehoben wird. Es sind dies konfliktträchtige Bildkonzeptionen, die unabdingbar einen Ausgleich einfordern. In diesem Zusammenhang sei zunächst auf eine melancholische Grundhaltung verwiesen, die das künstlerische Schaffen Schoemakers leitmotivisch durchzieht. Nicht nur, dass er sich selbst als Melancholiker wiedergibt (Abb. S. ...). Auch das zentrale Modell wird häufig in melancholischer Gestik oder aber mit entsprechendem Gesichtsausdruck inszeniert. Beispielhaft sei hier auf die Bilder „Hiob II“ aus dem Jahre 2004 sowie auf das Diptychon „reponie II“ verwiesen (Abb. S.). Während das erste Bild einen gestus melancholicus zeigt und darüber hinaus ikonografisch geradezu als klassisches Motiv der Melancholie gilt, besticht das zweite durch eine ins Leere blickende liegende Figur, der eine flache, scheinbar belanglos anmutende Landschaft mit weidenden Kühen als Resonanzraum des seelisch begründeten Empfindsamens wie der Einsamkeit gegenübergestellt wird. Zuvorderst aber erscheint die körperliche Nacktheit in dieser durch einen fotografischen Zwischenschritt erzeugten Konstellation als ungeschützt gleichwohl in seinem individuellen Erscheinungsbild fest gefasster Ausdruck menschlicher Befindlichkeit. Im Umkehrschluss verbürgt hingegen die grüne Flüssigkeit, die den Körper der Sinnenden in Schoemakers Bild „Hiob II“ umspielt, eine diffus anmutende Vorstellung von Natur oder besser: allgemein von Welt, die sich, im Sinne der Romantik, mit dem nackten Körper verbindet und dabei exemplarisch eine neue, selbstreflexive, vor allem aber identitätsstiftende Silhouette erzeugt. In seiner breit angelegte Studie über die Melancholie umriss László F. Földényi die geistesgeschichtlichen Konsequenzen, die sich aus der romantischen Haltung ergaben: „Wenn nämlich Fichte, die Romantiker, Kierkegaard oder selbst Heidegger die Möglichkeit für wichtiger halten als die Wirklichkeit, dann handelt es sich dabei nicht um eine politische Reaktion, um Fieberträume oder gar um Schizophrenie, sondern um jene in die Melancholie eingebettete Erkenntnis, daß der Mensch nicht dazu geboren sei, die Welt zu akzeptieren, sondern um *seine eigene* zu erschaffen, weshalb die gegebenen und die geschaffenen Dinge für ihn eine untrennbare Einheit bilden.“^{viii}

Romantisch erfahrener Stille und der in die Tiefen des eigenen Ichs versunkener Melancholie hält Schoemakers unumwunden die sich in stereotypen Spielfiguren aus Plastik, in bunten, das Wirkliche kleinteilig nachstellenden Legosteinen oder in komplett nachgebauten landschaftlichen Miniaturen eine eigengesetzlich vorgeführte, wenngleich ebenso vordergründige wie banal anmutende, plakative Lebenswelt entgegen. Ihr haftet etwas gänzlich Irreales an, indem sie eine beachtliche Eigendynamik entfaltet, in der es zu phantasieüberhitzten, surrealen oder subversiven Begebenheiten kommen kann. Eine konfliktträchtige Gegenwelt als Teil einer Wirklichkeit. In den Bildern zwar durch Kinder unterschiedlichen Alters vermittelt, doch längstens in bildnerischer Eigenständigkeit verfangen.

Das Symbol der Vanitas, der menschliche Schädel, wird mit Legosteinen ‚nachgebaut‘ und das Thema der Sintflut mutiert zu einer nachtdunklen Installation, in der bewaffnete Soldaten auf Pfosten um

eine halbnackte Meerjungfrau sitzen, die ihrerseits in einer festumrissenen dunkelblauen „Wasserform“ schwimmt (Abb. S. ...). Die künstlerische Gestaltung reduziert sich in der „hephaiste“-Serie auf eine stupide, teils maschinell ausgeführte Arbeit um ein zerfließendes Plastik-Schaf (Abb. S. ...). Einen den Betrachter erschreckenden Ausdruck entwickeln hingegen die Diptychen „carne levale IV und V“ (Abb. S. ...). Sie zeigen die weibliche Figur in clownesker Körperbemalung neben einer in einen Eisblock eingefrorenen bzw. neben einer zwischen Bleistiftstummeln, die wie eine Sperranlage in die Höhe ragen, und einer Straßenlaterne in milchig weißer Brühe versinkenden Clownfigur. Keine Frage: Schoemakers sucht die übertrieben starke Szene respektive diese drängt sich ihm auf. Dabei hält sie zwar auf Distanz zum Betrachter und erzielt im gleichen Atemzug eine den Betrachter vereinnahmende Wirkung, aus der es keine Fluchtwege gibt. Vermittels des fotografischen Zwischenschritts scheint indes eine auf Zukunft ausgerichtete zeitliche Bewegung von vorn herein ausgeschlossen zu sein. Ein strukturelles Faktum mithin, das, wie die beiden Seiten einer Medaille, einen nach außen gerichteten Zug zum Pathetischen vorhält und zugleich mit Melancholie als einer sensitiven Möglichkeit zur existenziellen Durchdringung der Wirklichkeit behaftet ist. In diesem Dualismus aber gründet indes eine rezeptive Motorik, die den Schritt aus der Konventionalität gewohnter Erkenntnisse wie von selbst vollzieht, um sich das hohe Gut perzeptiver Offenheit zu sichern. Umberto Eco vermag in diesem Zusammenhang die sprichwörtliche Tür zu öffnen, indem er an die Stelle des traditionellen Dualismus von Wesen und Erscheinung „eine Polarität von endlich und unendlich, derart, dass das Unendliche mitten im Endlichen angesetzt wird. Dieser Typus von ‚Offenheit‘ liegt jedem Wahrnehmungsakt zugrunde und kennzeichnet jeden Augenblick unserer Erkenntniserfahrung [...]“^{ix}

Offenheit bezeichnet mit Blick auf die Bildwelten René Schoemakers eine Zielmarke, die auf der Basis potenziertes bildnerischer Festlegung die Vorstellung des Welthaltigen freisetzt. - Hephaistos, der griechische Gott der Schmiede und Handwerker, der Erbauer prächtiger Paläste für die Götter, möge daher seine Werkstatt verlassen und zu neuen Ufern aufbrechen.

ⁱ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974, S. 117

ⁱⁱ Jean Baudrillard, *Jenseits von Wahr und Falsch, oder Die Hinterlist des Bildes*. In: *Bildwelten – Denkbilder*, hrsg. von H. M. Bachmayer u.a. (*Texte zur Kunst*, Bd. 2), S. 266 f. – hier zit. nach Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München 1989, S. 22

ⁱⁱⁱ Vgl. dazu vor allem auch Susan Sontag, *Der Heroismus des Sehens*. In: dies., *Über Fotografie*, Frankfurt/M. 1987, S. 86: „Statt ganz einfach die Wirklichkeit wiederzugeben, ist das Foto zum Maßstab der Art und Weise geworden, in der uns die Dinge erscheinen, und hat damit dem Begriff der Wirklichkeit als solchem – und das heißt zugleich dem Begriff des Realismus – einen neuen Inhalt gegeben.“

^{iv} Vgl. dazu vor allem die Analyse der fotografischen Ästhetik von Susan Sontag, ebenda. S. 13 ff

^v Siegfried Kracauer analysierte die Historizität der Fotografie in einem Text aus dem Jahre 1927 und prägte in diesem Zusammenhang die Formel: „Das Leben ist aus ihr [der alten Fotografie, U.H.] gewichen, dessen Raumercheinung die bloße räumliche Konfiguration überdeckt. Umgekehrt wie die Fotografien verhalten sich die Gedächtnisbilder, die sich zu dem Monogramm des erinnerten Lebens vergrößern. Die Fotografie ist der aus dem Monogramm herabgesunkene Bodensatz, und von Jahr zu Jahr verringert sich ihr Zeichenwert. Der Wahrheitsgehalt des Originals bleibt in seiner Geschichte zurück; die Fotografie faßt den Restbestand, den die Geschichte abgeschlossen hat.“ – Siegfried Kracauer, *Die Fotografie (1927)*, hier zit. Nach Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen (Hrsg.), *Theorie der Fotografie*, Bd. 2, München 2006, S. 106

^{vi} Roland Barthes nennt dieses Moment in seinem Essay „Die helle Kammer“ das „punctum“: „Ich spüre, daß bereits seine bloße Anwesenheit [diejenige des Details, U.H.] meine Betrachtung verändert, daß es eine neue Photographie ist, die

ich betrachte, eine, die in meinen Augen durch einen höheren Wert hervorsteht. Dieses ‚Detail‘ ist das *punctum* (das, was mich besticht).“ – Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/: 1989, S. 52

vii Die fotografische Wiedergabe der Installation hebt sui generis diesen Unterschied wiederum faktisch auf.

viii László F. Földényi, *Melancholie*, Berlin 2004, S. 229

ix Umberto Eco, *Die Poetik des offenen Kunstwerks*. In: ders., *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1985, S. 51