

Antje Krause-Wahl

Vom Fest der Malerei

Geschwind laufe ich nach dem Louvre, und erwärme mich an dem Marmor, an dem Apoll von Belvedere, an der mediceischen Venus, oder trete unter die italienischen Tableaus, wo Menschen auf Leinwand gemalt sind (Heinrich von Kleist)

Immer war Eros ein Ironiker. (Thomas Mann)

In der viergeteilten Arbeit *Milde Gaben* geben ein Tisch mit spiegelnder Oberfläche und eine helllockerfarbene Wand als Hintergrund die Szenerie, in der Personen und einzelne Objekte arrangiert sind. Eine unbedeckte schwangere Frau, des Malers Frau, hält das Spiel einer Marionette, an dem allerdings nur ein schwarzer Faden mit zwei Wäscheklammern befestigt ist. Neben zwei Gläsern, in denen sich blau gefärbte Eiswürfel auflösen, liegen Blumenköpfe und 2 Wäscheklammern. Der Künstler selbst erscheint in nachdenklicher Haltung mit verschränkten Händen, zwei Finger vor die Lippen gelegt mit einem Blumenkranz auf dem Haupt, sein T-Shirt bedeckt nur unvollständig das Geschlecht. Mehrere Eiswürfel sind zusammen mit dem Spiel der Marionette zum Stilleben arrangiert. Die Anspielung auf Dionysos oder Bacchus, den Gott der Fruchtbarkeit und des Wachstums, irritiert durch einen Mangel an üppiger Ausstattung oder besondere Farbenpracht, wie in den Darstellungen dieses Sujets in der Geschichte der Kunst. Das Bild erinnert in seinem Aufbau vielmehr an eine Versuchsanordnung. In der klinischen Umgebung dominieren kühle Farbtöne, blau - zugleich Kompositionselement - und weiß und sogar der Blumenkranz ist bei näherer Betrachtung aus Plastik. Auf dieser Bühne des Lebens gibt sich der Künstler als Dionysos aus, er ist, Nietzsche folgend, der apollinische Traumkünstler, dessen Welt die Welt des Scheins (auch der Täuschung), der Vorstellung, der Reflexion und der Individuation ist: "der barbarische Bock ist zum Kulturock avanciert"¹

René Schoemakers Bilder arbeiten sich an dieser Welt ab, sie kreisen immer wieder aufs Neue um das "Spiel" des Lebens, häufig unter Bezugnahme auf die eigene Situation. In jedem Bild sind in unterschiedlicher Konzentration die Fragen und möglichen Antworten der anderen Bilder enthalten, sodass sich die einzelnen Bilder auch untereinander erörtern.

Ein gemeinsames Moment aller Arbeiten ist der analytische Blick auf Personen und Dinge. Er äußert sich in den sorgfältigen Anordnungen, die durch die Wahl einzelner starker Farben als Kompositionselemente betont werden, sowie in der Aus- und Beleuchtung der Menschen und Objekte. Auffällig ist die Isolierung der Personen durch die fehlenden Blickbeziehungen; Beziehungen werden nur über das Arrangement hergestellt. Auch die äußere Fragmentierung der Bilder unterstützt die Isolation der einzelnen Figuren, die "aufgespießt wie Schmetterlinge" - so der Künstler über das *hochzeitsdiptychon* - im Bild erscheinen.

Äußert sich in diesem analytischen Blick die Grundhaltung des Malers gegenüber der Welt, so führen weitere Deutungsversuche auf Widersprüche, die im Medium der Malerei als ein Gegeneinander oder Miteinander einer allegorischen bzw. symbolischen Auffassung von Malerei beschrieben werden. Als die bildhafte Darstellung eines abstrakten Begriffes oder klaren Gedankenganges bedeutet die Allegorie und ist textuell: Das allegorische Bild muss entziffert werden. In ihrer modernen Bedeutung ist sie Ausdruck für den Verlust einer angenommenen Identität von Zeichen und Bezeichnetem, Bild und Abbild, in ihr streiten sich Wort und Bild, das Diskursive und das Visuelle. Unvollständig und fragmentiert ist die Allegorie eine Meditation über die Unmöglichkeit, ein Bild vollständig zu interpretieren.

Das Symbol hingegen existiert nur um seiner selbst willen, es ist Offenbarung, die veranschaulichend auf einen höheren, abstrakten Bereich verweist, ein Sinnbild von eindringlicher Gefühlswirkung, ein geheimnisvolles, undarstellbares und hinter der sinnlichen Erscheinungswelt liegendes Vorstellungsgewand. Das Sym-

bol ist eine Ausdrucksweise, die der Präsenz, der Intuition und der Empfindung Vorrang gibt. Impliziert das Symbol eine Mystik der Interpretation und Feier des Unausprechlichen, so ist die Allegorie manieriert und melancholisch. Hier herrscht nicht das reine Sehen, sondern das wiederkäuende Grübeln.

In René Schoemakers Bildern ist das Grübeln eine übliche Haltung im und vor dem Bild. Der Maler arrangiert Personen und Requisiten zu Szenen, die den Betrachter auffordern, eventuell getroffene Aussagen und Vorbilder zu entziffern. Diese Szenen entziehen sie sich häufig einer kohärenten Interpretation, zu verschiedenen sind die verknüpften Realitätsebenen des Bildes - zu denen sich auch noch die Sprache gesellt. So gesehen ist es nur konsequent, dass auch die Arbeiten an sich in Fragmente zerfallen. Die geradezu leitmotivischen Darstellungen von Körpern hingegen bringen eine zweite Ebene ins Spiel. Diese Darstellungen sind Reflexionen über die Bedeutung des Materials im Bild und sind dies im übertragenen Sinn auch für den Prozess der Bildwerdung; nicht der Bildfindung, die in der fotografischen Grundlage, in der sorgfältig inszenierten Komposition, bereits weitgehend abgeschlossen ist. Sie sind Sinnbild für den Malvorgang. *fleisch* nennt René Schoemakers mehrere Arbeiten, denen thematisch auch *mauser 1* und *director's cut* zugeordnet werden. *mauser 1* beschreibt im Titel die Bildwerdung, die Verwandlung vom Vorstadium der Malerei zur ausgearbeiteten Figur. Im direkten Aufeinanderprallen der verschiedenen Darstellungsmodi springt die Präsenz des gemalten Körpers ins Auge. Der ausgearbeitete Brustausschnitt erhält fast skulpturalen Charakter, der Prozess der Bildwerdung von der flachen Skizze zur plastischen Form erinnert an den Pygmalionmythos, in dem allerdings der Künstler seine Skulptur zum Leben erwecken kann. Aber die Versuche, durch die Darstellung von Materialität der schwankenden Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu entkommen, werden immer wieder durch Sprache zerstört: Wollt ihr die totale Metapher? In dem Moment in dem die Bildwerdung als Metapher, als Verlebendigung von abstrakten Begriffen selbst bezeichnet ist, verliert sich auch schon wieder der symbolische Charakter des Bildes. Ein Anspruch der Malerei wird im Bild formuliert und gleichzeitig unter René Schoemakers analytischem Blick wieder gebrochen.

Auffällig sind die Verweise auf das alte Testament. In der Bibel ist die Vertreibung aus dem Paradies nach dem Biss in den Apfel vom Baum der Erkenntnis der Ausgangspunkt für die Zerfallenheit der Welt, die einhergeht mit einem Erkenntnisverlust, der sich unter anderem in der Nichtidentität von Zeichen und Bezeichnetem niederschlägt. Im alten Testament sind die Protagonisten immer wieder Verlufterfahrungen ausgesetzt (*Hiob*), aber gleichzeitig wird auch die Erlösung angekündigt durch den Leib (Christi) (*ein schiff wird kommen*), in der Messe verkörpert durch die Wandlung (*mauser 1*), als Inkarnation - Wein und Brot als Symbol. Auch die Malerei hat in dieser Geschichte einen besonderen Stellenwert, als Kultobjekt vermag sie im Bild die Erfahrung des Übermächtigen zu übermitteln, daher der Bildersturm durch die wortbezogenen Protestanten. Auch wenn diese Urbilder der Malerei mit im Spiel sind, ist jedoch eine Distanz deutlich spürbar: *aus dem skizzenbuch 1: eine kiste selbst (zufriedenheit)* - der Maler scheint allzu zufrieden mit sich selbst, oder *aus dem skizzenbuch 2: neues aus der manufaktur*, in dem er in der Karikatur des eigenen Abbildes Distanz gewinnt - René Schoemakers Praxis ist immer eine ihrer selbst bewusste und häufig ironische.

exempel (deiktisches dilemma) ist eine Meditation über die Unmöglichkeit der Sprache das Selbst zu erfassen, aber gleichzeitig eine Meditation über das Machen von Bildern. Auf der Leitplanke des Landschaftsstückes ist zu lesen "Ich war hier" - das deiktische Dilemma. Das Pronomen Ich verweist auf den Vorgang der individuellen Rede und bezeichnet den Sprecher, der nur selbst gegenwärtig eindeutig identifiziert werden kann. Hier nun fehlt, da es geschrieben ist, diese Referenz, der Betrachter kann das Ich nicht zuordnen, es "löst" sich aber auch im Prozess des Schreibens vom Schreibenden als gültige Bezeichnung des Selbst.

Wer ist es, der dort schrieb? Neben dem Landschaftsstück ist auf dem zweiteiligen Bild erneut die Frau des Malers zu sehen, die ihr Neugeborenes stillt. Hier wird erstmalig in René Schoemakers Arbeiten eine Beziehung unmittelbar dargestellt: (s)einer Frau mit ihrem Kind. Der Maler beobachtet, er hält fest. In der Geschichte vom Ursprung der Malerei aus dem Geiste der Liebe, der Fabel vom korinthischen Mädchen, der Tochter des Töpfers Butades, hält das Mädchen in Form eines Schattenrisses die Konturen des Geliebten auf der Wand fest, um so ein Erinnerungsbild von ihm zurückzubehalten. Die Liebe ist hier allerdings nicht der inspirierender Faktor, sie arbeitet nicht im Zeichen einer gegebenen Fülle, sondern es ist eine von Trennung und Mangel bedrohte Liebe, eine Erfahrung des Verlustes, die zur Erfindung der Malerei führt. Der Mangel wird durch diese Erfindung zur Macht, eine Macht, die auch als Bemächtigung des abwesenden, sich entziehenden Gegenstandes zu verstehen ist. Diese Macht ist die Fähigkeit den Verlust anzuerkennen, die Differenz zu bejahen als Arbeit am Bild in seiner Aktualität als (milde) Gabe(n). Indem das Mädchen zum Stift greift und die Ränder des Schattens nachzeichnet, wendet sie sich von dem noch anwesenden Geliebten ab und ihren Blick dem eigenen Kunstwerk zu.² Im 18. Jh. wird der Geliebte häufig schlafend dargestellt, also schon abwesend. Auch in *exempel* erscheint die Geliebte abwesend, setzt sie sich nicht über einen Blick in Beziehung zum Maler/Betrachter. Überdies geht dem malerischen Bild die Fotografie als Abbild voraus. Was wir im Kunstwerk sehen, ist nicht der bloße Anblick eines Modells, sondern die Erfahrung des Malers. Diese beschränkt sich nicht auf die Bearbeitung visueller Eindrücke, sondern gewinnt Gestalt in der Arbeit am Bilde.

Schon ist man geneigt sich zurückzulehnen und dieses letzte Bild auf sich wirken zu lassen, da fällt das *fazit* ins Auge - ein Apfel (Sündenfall?) und ein mit Kirschsaff gefüllter Eierbecher - kein Weinglas! -, im Hintergrund ein Schriftzug: "dies ist eine Fingerübung". Ist dieses Bild eine Anspielung auf René Magrittes Dekonstruktion der Repräsentation in *c'est ne pas une pipe*, so bezieht sich der Aussagesatz "das ist eine Fingerübung" nicht auf das dargestellte Objekt in seiner Verstrickung von Zeichen zu Bezeichnetem, sondern auf die Tätigkeit des Malers. Die Fingerübung als Erlernen der Fertigkeit und Technik und das notwendige Aufwärmen für das Hauptwerk. Gleichzeitig ist es aber *Fazit*, am Ende des Kataloges stehend als Rückblick und Kommentar. Bisher ist das Ziel noch nicht erreicht, das Hauptwerk noch nicht gemalt, der Maler ist und bleibt bei der Arbeit.

¹ Peter Sloterdijk, "Philologie der Existenz, Dramaturgie der Kräfte", in Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Frankfurt/M 1986, S. 216. ² zur Fabel und deren Auslegung vgl. Michael Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, S.22 f.