

## **Scharfes Handwerk – René Schoemakers‘ malerische Inszenierungen**

Malerei wird in den letzten Jahren auch vom kritischen Kunstdiskurs wieder verstärkt diskutiert. Allerdings steht dieser den sogenannten figurativen Positionen nach wie vor eher misstrauisch gegenüber. Entspricht das „Manufactum auf Leinwand“<sup>1</sup> doch einem bürgerlichen Kunstgeschmack, der malerische Könnerschaft schätzt, Kunst als subjektiven Ausdruck der malenden Persönlichkeit ansieht und der Vorstellung eines einsam im Atelier arbeitenden Künstlers nachhängt. René Schoemakers‘ Tableaus erfüllen durchaus Vorstellungen malerischer Virtuosität. Wenn sich allerdings prominente Positionen zeitgenössischer Malerei gerne des Stilmittels der Unschärfe bedienen, malt René Schoemakers mit realistischer Präzision. Sein Vermögen der malerischen Illusionserzeugung fasziniert, schreckt aber auch ab. Denn, wie Wolfgang Ulrich in seinem Buch über die Unschärfe bemerkt: scharfe, klare Bilder beunruhigen, weil sie zu viel zeigen.<sup>2</sup> Kann man sich angesichts von unscharfen Bildern in vagen Assoziationen ergehen, so erfordern scharfe Bilder gedankliche Anstrengung, da die Zeichen auf den Bildern entschlüsselt werden wollen.

Auf René Schoemakers‘ großformatigen Gemälden sind Figuren und Objekte zu Szenen zusammengestellt. Nicht nur im einzelnen Bild, sondern auch zwischen den Bildern der Werkgruppen sind vielfältige Bezüge sichtbar. Wissenschaftlichen Vorgehensweisen vergleichbar, nimmt der Künstler dabei Kategorisierungen vor. Werden beispielsweise bei „carne levale“ in den großen Formaten Themen verdichtet, sind die kleineren Arbeiten als „Ergänzungen“ oder „Kommentare“ gedacht. Dementsprechend nummeriert der Künstler die Titel der größeren Arbeiten mit I, II, III, IV, VI und bezeichnet die kleineren Bildtafeln mit [A], [B] oder [C 1] (reponie).

In „carne levale I“ ist auf der linken Tafel das Brustbild einer unbekleideten Frau zu sehen, die einen Kranz aus Wein- und Lorbeerblättern in ihrem Haar trägt, in den roh belassene Modellbaufiguren eingeflochten sind. Sie wendet sich mit zugehaltenen Ohren von der Szene auf der rechten Bildtafel ab, die eine von Flutlicht beleuchtete Modellbaulandschaft zeigt, in der unbekleidete Frauen zur Zielscheibe für Soldaten und Jäger werden - das Wild steht friedlich daneben im Gras. Dazwischen ist eine im Stil eines Comics gemalte Sequenz, in der ein junges Mädchen, nachdem sie die Landschaft erblickt, ein Loch in eine Wand schlägt, um aus dem Hohlraum dahinter ein Haus zu holen.

Vergleichbare Kombinationen von gemaltem Akt und Modellbaulandschaft sind auch in zwei weiteren großformatigen Gemälden der Werkgruppe zu finden. Neben dem Modell auf einem Seziertisch, aus dessen Brustkorb, wie die „Operationsanleitung“ im Hintergrund erläutert, ein Häuschen herausoperiert

wurde, sehen wir eben dieses hell erleuchtete Häuschen in einem blutigen Steinbruch aus Tuch, das von Affen, Clowns und einem Satyr umzingelt wird. Und in „carne levale III“ schließlich sitzt das als schwarz-weißer Clown geschminkte Modell in schwarzem Wasser, umflogen von Häuschen, daneben schmilzt ein Eisblock mit einem eingefrorenen Modellbauclown.

Die Zweiteilung der Bildtafeln entspricht Schoemakers' Argumentation mit Gegensätzen: Außenwelt und Innenwelt, Akt und Modell, Frau und Mann, Close up und Miniatur, Tod und Leben, heiß und kalt etc. Blickt man auf die Figuren und Objekte, ist es möglich die Sukzession der Bildtafeln als Entwicklung zu lesen: die weibliche Figur, die sich vom wilden Treiben abwendet, liegt auf dem Operationstisch, der Clown, der um das heimelige Haus schleicht wird eingefroren und wieder aufgetaut.

Der Bildtitel gibt einen Hinweis auf den potentiellen Bedeutungsgehalt. Der Karneval, so die heute geläufigste Vermutung, ist die Ableitung vom mittellateinischen carne levare, was „Fleisch wegnehmen“ bedeutet. Daraus wurde carne levale als Bezeichnung für die Fastenzeit, die Fleischwegzeit. Nach dem Karneval kommt die Fastenzeit. Auf die Fleischeslust folgt die Askese, auf den ausschweifenden sinnlichen Genuss die innere Einkehr, die Meditation oder das Denken.

René Schoemakers hat über die Jahre hinweg ein Repertoire an wiederkehrenden Zeichen, eine Ikonografie entwickelt, die an seine direkte Lebensumgebung geknüpft ist. Die Figuren auf den Bildern sind die Mitglieder seiner Familie, seine Frau und seine vier Kinder und er selbst, die Umgebung ist die Landschaft von Schleswig-Holstein, wo er mit seiner Familie seit seinem Studium lebt. Die Bildererfindungen sind an seine Person geknüpft, sie sind allerdings nicht autobiografisch, wenn man darunter versteht, dass man die erlebten Ereignisse des Lebens möglichst wahrheitsgetreu rekonstruiert. Im Gegenteil, René Schoemakers inszeniert seine Protagonisten, allen voran seine Frau, in zum Teil aufwendigen Requisiten: in einer Badewanne mit schwarz gefärbtem Wasser, mit aufgetragenem Theaterblut, mit Licht. Von ihren Posen fertigt der Künstler eine Fotografie an, die dann als Vorlage für seine Malerei dient.

In „carne levale“ korrespondiert diese theatrale Inszenierung in besonderem Maße mit dem Dargestellten. Der gewundene Kranz spielt auf Dionysos an, den Gott des Weines, der Freude, der Fruchtbarkeit und der Ekstase (allerdings ist das Laub mit Lorbeer kombiniert, dass im Gegensatz dazu für Beständigkeit steht). Aus dem Dionysoskult im antiken Griechenland entstand die griechische Tragödie, in der philosophische oder existentielle Fragestellungen wie das Sein oder das Verhältnis von Individuum und Welt verhandelt wurden. Die Protagonisten, die ihre Individualität und Identität als Schauspieler in der Tragödie ablegten um Rollen zu spielen, geraten in einen unauflösbaren Konflikt, der ihre Vernichtung zur Folge hat. Da der Ablauf und die Form der Tragödie festgelegt waren, gab es

verschiedene Nebenszenen, die die Handlung erweiterten oder, wie beispielsweise die Satyrspiele, kommentierten. Einen Satyr findet man in „carne levale II“ neben einem Clown. Durchaus passend, denn Michael Bachtin hat argumentiert, dass der Ursprung des Karnevals in den mythischen Satyrspielen liege. Ebenso wie diese, ist auch der Karneval subversiv. Denn im Lachen wird das Volk von Angst befreit und die Welt mit dem Menschen und die Menschen mit dem Einzelnen harmonisch-utopisch zusammengeführt.<sup>3</sup>

René Schoemakers' gemalte Inszenierungen sind Tragödien des menschlichen Daseins. Aber es ist kein Verzweifeln an der Welt, sondern eine sezierende Distanznahme. Zwar gibt es kein berstendes Lachen, aber es macht sich durchaus ein amüsiertes Augenzwinkern bemerkbar.

In seinen jüngeren Arbeiten wie der Serie „radix“ schließt er den Kunstbetrieb in seine Reflexionen mit ein. „Sorry, aber ich glaube, dass ich ihre Motivwahl nicht an unsere Kunden vermitteln kann...“ steht auf einer Karteikarte, die von Schoemakers zum Kunstwerk deklariert wird, indem sie - mit einem Titel versehen - als Bild im Bild gemalt wurde. Im Unterschied zu der unmöglichen Vermittlung der gemalten Inhalte, wie sie der reale Kunsthändler dem Künstler tatsächlich so handschriftlich mit Bedauern mitteilte, ist die Karteikarte, als konzeptuelle Reflexion der Malerei, allerdings bereits verkauft. Nebenbei erscheint die zitierte Schriftprobe in ganz neuem Licht, wenn man sie auf den Bildinhalt des rechten Bildteils bezieht, einer Kinderzeichnung, die eine gewisse Unmittelbarkeit suggeriert, also auf die Vermittlung durch einen Dritten zunächst ganz verzichten kann. Schoemakers ist sich den Ansprüchen des Kunstbetriebs einerseits und den Anforderungen, die seine Motive an die Betrachter/innen stellt andererseits, bewusst, aber gerade diese kleineren Arbeiten führen vor Augen, warum René Schoemakers am Medium der Malerei festhält.

„Mastertape“ lautet der Titel eines weiteren kleinformatigen Bildes, das jedoch kein Tonband - das Original, aus dem die Kopien hergestellt werden - zeigt, sondern ein herkömmliches Klebeband. Ein Hilfsmittel des Malers, mit dem er sein Bildmaterial immer wieder neu arrangieren und bearbeiten kann. Mögliche zugrundeliegende „Master“ finden sich in „Amok IV“, für das er in „blinder Wut“ Landschaftsansichten niederländischer Provenienz, Dürers „Das große Rasenstück“ (1503) und Caspar David Friedrichs „Frau am Fenster“ (1822) mit seinen Figuren bevölkert, mit Fotografien aus dem Familienalbum und Vorstudien zu eigenen Bildern kombiniert und als serielles Arrangement präsentiert.

Auch wenn in den großen Tableaus solche konkreten Adaptionen schwerer auszumachen sind, so spielen sie auf Caravaggio, auf Rembrandt, auf Jacques-Louis David an. Nicht nur konkrete Bilder kommen in den Sinn, sondern auch die Platzierung der Figuren im Bild oder die Beleuchtung lassen an kunsthistorische Vorbilder denken. Je länger man die Arbeiten betrachtet, desto mehr Referenzen

eröffnen sich, auch jenseits der kunsthistorischen Horizonts – das gemalte tiefe Schwarz, das Schoemakers zunehmend perfektioniert, erinnert mehr an Science-Fiction-Filme, die brillanten homogenen Oberflächen an die Hochglanz-Bildwelten von Zeitschriften.

Schoemakers' Malerei ist in verschiedener Hinsicht durchzogen von Prozessen des Übersetzens, des Kommentierens und des Entlehns. Das Potenzial solch einer Praxis ist Gegenstand zahlreicher kunstkritischer Kontroversen. So schrieb 1981 Thomas Lawson in „Last Exit: Painting“,<sup>4</sup> ein Text, der im Kontext einer hitzigen Debatte über das „Ende der Malerei“ entstand, dass es nach der Konzeptkunst nunmehr verschiedenen Möglichkeiten für Maler gebe.

Einerseits könnten sie einem Pluralismus huldigen, indem sie sich verschiedene Stile aneignen. Allerdings unterlaufe diese Malerei Gefahr, ihre Quellen zu dekontextualisieren, indem sie es versäume, ihnen einen neuen kritischen Rahmen zu geben. Dadurch verfehle sie die Besonderheiten der Geschichte, generalisiere Mythen und werde sentimental. (Lawson bezieht sich hier auf Maler wie Sandro Chia, Francisco Clemente oder Julian Schnabel). Andererseits könne sie ihr Potenzial in die radikalen Manifestationen des Minimalismus und Konzeptualismus investieren. Das heißt, dass sie in den Prozessen des Zitierens und Reproduzierens die kulturellen Repräsentationsstrategien von Kunst offenlege, Fragen nach Originalität und Autorschaft stelle. (Gewährsmaler hier sind Daniel Buren, Sherrie Levine und die Maler der sog. Pictures Generation).

Auch wenn diese Gegenüberstellung mittlerweile differenziert diskutiert wird, letztendlich prägt sie aber noch immer die Diskurse über Malerei und letztendlich auch, welche Malerei überhaupt diskutiert wird. René Schoemakers' malerische Verfahrensweise lässt sich hier nicht einordnen. Es ist nicht sein Ziel mit der Malerei Repräsentationsstrategien zu befragen, vielmehr ist die Malerei für Schoemakers ein Medium, das die verschiedenen Möglichkeiten, etwas bildlich darzustellen, zu integrieren vermag. Gleichzeitig jedoch ist es kein kopfloses Kombinieren in der naiven Sehnsucht nach der großen Erzählung. René Schoemakers ist nicht nur Maler, sondern auch analytischer Philosoph. Der analytische Philosoph will die Zusammenhänge, die grundsätzlichen Konstruktionsprinzipien der Welt modellhaft und kritisch erfassen. Auf einer Bildtafel in „carne levale [A]“ ist ein Reclam-Bändchen aus der Reihe der kommentierten Textausgaben zu sehen. Der Autor dieses gemalten Bändchens ist René Schoemakers selbst, der mit dem Titel „Das Werk“ Aufschluss über seine Arbeit verspricht. Aber es gibt eben in diesem Fall nichts zu lesen, sondern allein zu sehen.

---

<sup>1</sup> Niklas Maak, Manufaktur auf Leinwand. Zum Breiterefolg figurativer Malerei, in: Texte zur Kunst 77, März 2010, S. 58-65.

<sup>2</sup> Wolfgang Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002.

<sup>3</sup> Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1987

<sup>4</sup> Thomas Lawson, Last Exit: Painting, Artforum, October 1981.