# Ausgabe 106 / Heft 13 / 2. Quartal 2014

# KUNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER GEGENWARTSKUNST



## RENÉ SCHOEMAKERS

UWE HAUPENTHAL





CARNE LEVALE I, 2011 Acryl auf Leinwand 130 x 460 cm

CARNE LEVALE IV, 2012 Acryl auf Leinwand 170 x 260 cm











5 CARNE LEVALE II, 2012 Acryl auf Leinwand 310 x 130 cm









•

Cover
HEPHAISTE! TAKE UPTHY STETHOSCOPE AND WALK! (III), 2012
)Acryl auf Leinwand, Brandmalerei auf Holz
Maße variabel
Privatsammlung, Leichlingen

GEGENFEUER, 2014 Acryl auf Leinwand 2-teilig, 30 x40 cm, 30 x 30 cm

> 2 FLEISCH II, 1999 Acryl auf Leinwand 3-teilig, je 150 x 100 cm Privatbesitz,Hamburg







#### RENÉ SCHOEMAKERS



René Schoemakers in seinem Atelier

"Kunst ist Produkt eines selbstbewussten Individuums, das wahrzunehmen Iohnende Beschäftigung für jedes andere seiner selbst bewusste Individuum ist."

### Was bedeutet das alles, die Welt und wir darin?

UWE HAUPENTHAL René Schoemakers' (\*1972) großes Triptychon carne levale I (Abb. 3) aus dem Jahre 2011 zeigt im linken Tableau vor neutralem Hintergrund eine in strenger Frontalität wiedergegebene nackte Frau, die sich mit beiden Händen die Ohren zuhält, während sie mit schreckhaftem Blick ein unbestimmtes, sich rechts von ihr ereignendes Geschehen beobachtet. In den Haaren trägt sie ein Geflecht aus rotem Weinlaub, Lorbeerblättern und eingeflochtenen weißen Spielzeugfiguren. Den schmalen Mittelteil der dreiteiligen Bildanlage bestimmt hingegen ein linear auf weißem Papiergrund angelegter Comicstrip, in dem ein kleines Mädchen konzentriert mit geschlossenen Augen an einer Wand lauscht, mit einem Hammer ein Loch schlägt, fragend hindurchblickt, eines von mehreren kleinen, stereotyp-einfachen Spielzeughäusern herauszieht und dieses Fundstück selbstversunken betrachtet. Ein thematischer Ruhepol inmitten einer aus den Fugen geratenen Ordnung. Der in den Comic eingefügte Schriftzug "Unweit davon ..." kommentiert das Geschehen, stellt aber auch den inhaltlichen Bezug nach links wie nach rechts her und übernimmt so die Funktion einer konzeptuellen Gelenkstelle. Im rechten Bildfeld ist eine bühnenartig aus vorgefertigten Modellbauteilen gestellte Landschaft mit mehreren, teils nackten Figuren auf einem inselartigen Sandprospekt beim Sonnenbaden zu sehen. Da der Himmel gleichmäßig bewölkt ist, wird die Sonne durch zwei Lampen ersetzt. Die Insel wiederum ist von Grasland umgeben, aus dem zwei Tannen und mehrere Baumstümpfe herausragen und in dem Rotwild weidet. Soldaten mit Gewehren im Anschlag nähern sich den Sonnenbadenden, bedrohen diese oder scheinen gar zu schließen.

h, directory, charles of the condense of the c

Eine gleichermaßen gespenstisch wie banal anmutende Szene, deren surreale Dimension sich vordergründig auf eine stringent vorgetragene Erzählform beruft, diese jedoch mit einem ebenso abstrusen wie brutal vorgetragenen Tabubruch verbindet. Gleichwohl kommt es aufgrund der teils plakativen Bildmotive wie der zwar bedeutungsvollen, aber abbreviaturartig-irritierenden Wiedergabe zu einer inhaltlich begründeten Durchdringung differierender Wirklichkeitsebenen. Verkürzt ausgedrückt: Eine Frau erschrickt über ein mörderisches Geschehen, oder aber sie gibt zumindest vor, darüber zu erschaudern. Dazwischen ein kleines Mädchen, das neugierig Spielzeug entdeckt und sich dessen Vorhandensein vergegenwärtigt. Mit einiger Berechtigung lässt

sich zudem von einer Mischung aus realistisch-altmeisterlicher Malerei, populärer Zeichnung und einer Art von plastisch gestelltem Theaterdonner reden.

Schoemakers Bildtitel *carne levale*, der zwischen dem mittelalterlichen "carne levare" und dem neuzeitlichen italienischen "carnevale" steht, leistet ein Übriges, indem er die Phonetik des kulturträchtigen Wortes als dem Inbegriff eines jede vorgegebene Ordnung auf satirischclowneske Weise sprengenden gesellschaftlichen Treibens erweitert und sich so eine neue Bildebene erschließt und dennoch die ursprüngliche Bedeutungsebene impliziert. So kann der Bildtitel nicht nur mit "entkleidetem Fleisch" übersetzt werden, was dem Thema der Nacktheit auf direkte Weise entspricht, sondern Schoemakers spielt

Zentrales, stets wiederkehrendes Modell ist seit 27 Jahren die eigene Ehefrau.

"

darüber hinaus im Motiv der Kopfbekränzung seiner linken Bildfigur auf die antiken Saturnalien an, die ihrerseits wiederum in der Genese des Karnevals stehen.¹ Darüber hinaus verweist das Bild auf Michelangelo da Caravaggios (1571–1610) um 1596 entstandenen berühmten Bacchus (Uffizien, Florenz), der durch seinen Hedonismus wie durch seine suggestiv-verführerische Wirklichkeitsnähe besticht.<sup>2</sup> Zwar scheint auch Schoemakers nicht wenig von Caravaggios stilllebenartig geordneten Weinblättern angetan zu sein, wenngleich sie in seinem Bild eine subversive Haltung gegenüber der Wirklichkeit auslösen. Ersetzt er doch die Trauben im Kopfschmuck von Bacchus durch weiße Modellfiguren. Während Caravaggios Bacchus eine kompositorisch gleichermaßen in sich ruhende wie ausgewogene figurale Anlage zeigt und er die Körperlichkeit des jungen Mannes eben gerade innerhalb dieser Kanonik offeriert, interessiert Schoemakers der filmartig inszenierte, demonstrativ vorgetragene Moment eines Bewegungsablaufes. Das setzt die Nutzung des Fotoapparates zwingend voraus, eröffnet ihm aber auch die Möglichkeit einer differenzierend-realistischen Erfahrung von Körperlichkeit. Letztendlich vermag sich diese kaum gegen die veristische Nähe in der Wiedergabe von Detailbeobachtungen zu wehren. Die große weibliche Figur erzeugt den Eindruck einer klaren, in den Details beinahe spiegelbildlich angelegten und daher leicht einsehbaren Bildstruktur, während das Geschehen in der rechten Bildhälfte einmal mehr die illusionistisch gebrochene Vorstellung einer vermittels Spielfiguren arrangierten Künstlichkeit inszeniert, wobei jedoch allenthalben begrifflich-reale Eindeutigkeit, wenn auch auf der Ebene des Banalen, intendiert wird. Selbst der Comic in der Mitte des Triptychons unternimmt in den offenbar von Kinderhand mit Buntstift überzeichneten Flächen einen entscheidenden Schritt in die Wirklichkeit.

Lengus Chluss Chluss hour

Erkennbar bestimmen digital hergestellte Fotografien die eidetische Ausgangslage. Konzeptuell wie in der malerischen Umsetzung nutzt Schoemakers die strukturelle Härte und Aggressivität des Fotos und schließt auf diese Weise jeden Versuch einer emotionalen Vereinnahmung des Bildgegenstandes durch den Betrachter aus. Vorgegebene Distanz wird im Medium der Malerei neuerlich bewertet und in ein neues Gefüge überführt, das seine fotografischen Anleihen mit dem Ausdruck welthaltiger Realität gleichsetzt. So hat, wie Susan Sontag betonte, die "Fotografie [...] eine chronisch voyeuristische Beziehung zur Welt geschaffen, die die Bedeutung aller Ereignisse einebnet"3. Schoemakers nutzt die fotografische Eliminierung subjektiv begründeter Wertungen und schafft auf der Basis malerisch- bzw. grafisch-handwerklicher Perfektion eine neutralisierte bildnerische Ausgangslage, die durch die Beschränkung auf wenige, fortgesetzt wiederkehrende Modelle der Gefahr rezeptiver Beliebigkeit begegnet. Sein wichtigstes Modell ist seit 27 Jahren die eigene Ehefrau. Daneben sichern die gemeinsamen Kinder sowie das eigene Konterfei ein streng konzeptuelles Gefüge4, das nicht nur durch die Werkproduktion an identifizierbarer Dichte gewinnt, sondern auch die Balance zwischen emotionaler Nähe und einer medial inszenierten Distanz wahrt. Es entsteht eine bildmedial begründete Tiefe, die jedoch nicht länger in persönlichem Erleben gründet, sondern ein fotografisches Outsourcing erfahren hat. Der Rückgriff auf unspektakuläre Landschaften wie die versatzartige Inszenierung von Historienbildern mittels vorgefertigter Comicfiguren aus Plastik erschließt zudem eine Bildsprache, die nicht länger vorgibt, mehr zu sein als das, was tatsächlich zu sehen ist.

Selbschaft eines

Schoemakers selbst beschreibt in einem Gespräch mit Anders Siech die sich für ihn aus der Relation zwischen Subjekt und dessen bildnerischer Darstellung ergebenden Konsequenzen: "Kunst [ist] Produkt eines selbstbewussten Individuums [...], das wahrzunehmen lohnende Beschäftigung für jedes andere seiner selbst bewusste Individuum ist; es aktualisiert im kontemplativen, aktiven oder auch interaktiven Nachvollzug des

Werkes die privaten Wahrnehmungen und Deutungen eines anderen Subjekts, dessen Profession es ist, seinen idiosynkratischen Weltbezug in der entäußerten Form des Werkes anderen zur Verfügung zu stellen. In dieser Verfügungsgewalt ist dann vieles denkbar: interesseloses Wohlgefallen, ein Spiel mit Zeichen, das existenzielle Betroffensein. Meinetwegen auch Spaß und Heiterkeit. [...] Und so beinhaltet der flachste Kalauer die tiefste Wahrheit: 'Was will uns der Künstler damit sagen?' – ist nichts anderes als die Frage: Was bedeutet das alles, die Welt und wir darin? Dieses Problem haben Künstler und Betrachter gemein."

Vorbehaltlos setzt Schoemakers auf die rezeptive Autonomie des Betrachters und postuliert dessen Gleichsetzung mit dem Künstler angesichts gleicher Fragestellung und gleicher Betroffenheit. Notabene vertraut diese Haltung nicht nur auf die prinzipielle Vermittelbarkeit fest umrissener und vor allem benennbarer Inhalte, sondern sie definiert das Bild als deren existenzielle Bühne. Dabei ist es zuvorderst der Rückgriff auf die Fotografie, die Welthaltigkeit behauptet und eine nach allen Seiten hin belastbare Vermittlungssituation schafft. Denn, so Susan Sontag, "wichtiger als die Wahrnehmung des Gegenstands ist bei der Fotografie allemal seine Identifizierung, was bei einem Gemälde nicht notwendig so ist"6. Die Bindung an die Wirklichkeit erscheint gerade durch die Betonung einer rezeptiv begründeten Personalisierung elementar und unauflöslich.

Da René Schoemakers die künstlerische Bildsetzung jedoch nicht im fotografischen Medium belässt, sondern in diesem eine Vorstufe zu malerischer Verstetigung sieht, entsteht notgedrungen eine Konfliktsituation zwischen transzendentaler Realitätserfahrung und deren zumindest nicht ausgeschlossener, weil darüber hinausgehender transzendenter Verortung. Eine Dichotomie, die nicht nur den strukturell begründbaren Rückgriff auf die Fotografie rechtfertigt, weil sie den Eindruck des Unabdingbaren freisetzt, sondern die das künstlerische Schaffen von Schoemakers schlichtweg in Atem hält, und zwar auf eine das Rationale übersteigende Weise. Die Figuren in den Bildern haben trotz ihres hohen Wiedererkennungswertes im eigentlichen Sinne keinen individuell begründeten Porträtcharakter. Augenfällig sind sie stattdessen in einen bestimmten Kontext eingebunden, oder aber sie erzeugen diesen durch Gestik, Mimik und vor allem durch das individuelle körperliche Erscheinungsbild. Figuren dienen der Verbildlichung bestimmter Motive und Themen und verhelfen ihnen vermittels ihrer fotografisch-konzeptuellen Ausrichtung zu besonderer Eindringlichkeit. Im gleichen Atemzug wenden sie sich jedoch entschieden gegen das formbezogene Paradigma der klassischen Moderne und ersetzen es durch die festumrissene und benennbare Präsenz des Abbildlichen, wobei die stete Wiederkehr der eigenen Frau als Modell womöglich narrativen Anwandlungen leichter wiedersteht und dennoch die Aufmerksamkeit des Betrachters zu binden vermag.

Es ist die fotografische Malerei als solche, die das sprichwörtliche Feld bereitet, die jenseits des vorgefundenen Erscheinungsbildes und möglicher Inhalte eine bildnerische Setzung garantiert. Auch stilllebenartig präsentierte Objekte wie etwa eine selbst in ihren Rostflecken täuschend echt gemalte emaillierte Schüssel, zwei brennende Kerzen, ein Teller mit Messer, Gabel und einem säuberlich abgenagten Knochen oder zerlesene Reclam-Heftchen mit dem eigenen Namen, die Spüle in der Küche mit dem obligatorisch gelben Schwamm und viele andere Motive (Abb. 14, 15) können in unterschiedlicher Intensität und mit Blick auf den autonom wertenden Betrachter eine den Figuren vergleichbare, existenzdefinierende Funktion beanspruchen. Landschaften, zumindest den realen, tatsächlich so gesehenen, nicht aber den im Modellbau konstruierten, künstlichen, fällt eher die Aufgabe eines dramaturgischen oder emotional begründbaren Resonanzraums zu, zumal sie in der Regel wenig Eigenleben entfalten (Abb. 20). Tiere kolportieren in besonderem Maße die Vorstellung von Künstlichkeit, da sie fast immer in Form von Spielzeugfiguren motivische Verwendung finden (Abb. 21).

Ancensité des

Worauf es ankommt, ist eine bildnerisch überzeugende, phänotypisch begründete Offenheit gegenüber der Wirklichkeit, wobei das Bild keineswegs eine erklärende Verpflichtung eingeht, sondern vielmehr für deren Wahrnehmung respektive für ein daraus hervorgehendes Erlebnis einsteht, indem es sie schlichtweg freisetzt. Schoemakers: "Meines Erachtens zeichnet Kunst nicht aus, dass sie Idiosynkrasien untersucht, sondern dass sie Idiosynkrasien produziert. Der Künstler hat sich nicht um das andere zu kümmern, sondern um das Eigene. Nur da, wenn überhaupt, kann er kompetent sein. Er kann nur sein Bild der Welt projizieren."

Die Forderung nach dem Eigenen verbindet der Figurenmaler Schoemakers mit seiner Familie und mit seiner Person. Folglich ist auch das Selbstbildnis keineswegs Ausdruck psychologisch begründeter Selbsterfahrung bzw. einer Selbstvergewisserung, sondern es bleibt in einen allgemeinen bildnerischen Diskurs eingebunden. Schoemakers: "Ich muss mich nicht mit entlegenen Gegenständen befassen, um Distanz herzustellen. Ich kann einen distanzierenden Umgang mit mir selbst pflegen, einen reflektierten Umgang. Dazu gehört dann aber auch die Erkenntnis, dass man der ist, der man ist. Und dieses distanzierte, reflektierte Prozessieren mit sich selbst kann man ins Bild setzen."8

Geradezu programmatisch erscheint in diesem Zusammenhang das grafisch angelegte Selbstporträt in der Bilderfolge *carne levale [C1-4]* (Abb. 13, 14), in der er sich als kauernder Akt mit angezogenen Beinen auf die Türe eines Küchenschrankes projiziert und als Kunstfigur aus deutlich entrückter, letztendlich beliebig anmutender Perspektive offensichtlich über das Vorhandensein einer auf neutralem weißen Grund stehenden rostigen Emailleschüssel nachdenkt. Gerade sie ist es jedoch, die als scheinbar belangloser Gegenstand Welthaltigkeit offeriert und dabei einen phänomenologisch differenzierten, bildnerischen Vorwand liefert, in dem die Form und ihr zeitlich bedingter Zerfallsprozess eine rezeptive Sensibilität freisetzen, die den Betrachter in die Reserve des Nachgeordneten katapultiert.

In Schoemakers Bildern entsteht nicht nur ein weiter, wenn auch von außen wahrgenommener Kosmos verifizierbarer Figuren, sondern auch die idiosynkratisch gesteigerte Erfahrung realer Existenz. Deren unmittelbarster Ausdruck findet sich im menschlichen Akt, im eigenen und vor allem in den Bildern von seiner Frau, wohingegen die eigenen Kinder höchst selten und allenfalls als Halbakt wiedergegeben werden.9 Trotz veristischer Wiedergabe des Körpers geht von Schoemakers Aktbildern kaum eine sexuell begründbare Ausstrahlung aus, zumal aufreizende Posen von vornherein vermieden werden. Die Aura des Sinnlichen beschränkt sich stattdessen auf die in den Bildern fortgesetzt wiederkehrende Wiedergabe von Wirklichkeit. Eine Installation wie hephaiste! III (Abb. Cover) besticht zwar in ihrem Leinwandbild durch die wunderbare, geradezu klassisch anmutende Intensität des körperlichen Ausdrucks, der jedoch durch den szenischen Charakter der figuralen Anlage, durch die Art der Bodenpräsentation wie auch in der Konstellation mit einer Reihe von in einfache Bretter gebrannten Zeichnungen eine gänzlich veränderte, weil illusionistisch gebrochene Determination erfährt. Das

# In Schoemakers' Bildern entsteht die idiosynkratisch gesteigerte Erfahrung realer Existenz.

Abbildliche wird de facto zu einem am Boden abgestellten, beliebig variierbaren Objekt und als Bildträger in veränderter Wahrnehmung dem realen Betrachterraum zugeschlagen. Als solches führt es ein prinzipielles Eigenleben und vermag dem realen Umfeld seine eigene Struktur aufzudrücken.<sup>10</sup>

Verbindliche Gattungsgrenzen erscheinen obsolet. Schoemakers malt täuschend echt die Montage eines mit medizinischen Fachausdrücken versehenen Pappschädels an einer Wand mit Seil und Klebeband (Abb. 18). Er kombiniert den weiblichen Akt mit Kinderzeichnungen aus



Und die andere Hälfte der Gedanken schriemmt im Meer.



6, 7 WELTINVENTUR, RESTE, 2008 Kugelschreiber auf Papier Papierformat 40 x 30 cm aus der Serie von 50 Zeichnungen



8 WELTINVENTUR, RESTE, 2007 Kugelschreiber auf Papier Papierformat 40 x 30 cm aus der Seirie von 50 Zeichnungen

9 POSTAURATISCHE ENTLASTUNGSSTÖRUNG, 2013 Installationsansichten der radix-Serie Saarländisches Künstlerhaus, Saarbrücken

10, 11 POSTAURATISCHE ENTLASTUNGSSTÖRUNG, 2013 Installationsansichten der radix-Serie Galerie cubus-m, Berlin







П

seinem familiären Umfeld und nutzt deren unmittelbar vorgetragenen bildnerischen Impetus (Abb. 13). Er nutzt das Medium des Comic in Bildern und vor allem in seinen Zeichnungen (Abb. 8). In diesen Blättern kommt es nicht nur zu einer Überlappung verschiedener Ebenen, sondern auch, mit Blick auf seine Lesbarkeit, zu einem semiotischen Pragmatismus, der, wie Stephan Packard in seiner Abhandlung über den Comic bemerkt, "jede ultimative Referenz der Zeichenketten [eliminiert]", da "in diesem Entwurf an einer Grenze von Innen- und Außenwelt kein [...] Abschluss oder Zielpunkt mehr [zu] finden [ist]"<sup>11</sup>.

Die in diesen Blättern postulierte Nähe zur Wirklichkeit behauptet zwar prinzipielle Abbildlichkeit und besteht folglich auch auf deren Lesbarkeit durch den Betrachter. Gleichwohl verliert sie gerade in dieser Nähe die angenommene Eindeutigkeit, was Schoemakers nicht zuletzt in Bildtiteln wie Wahrheit ist nur die fehlerhafte Übersetzung einer Lüge unmissverständlich zum Ausdruck bringt.

Einfache Zeichen werden in temporären Ausstellungen mittels Folien unmittelbar auf die Wand gebracht. Bilder der radix-Serie aus dem Jahre 2013 etwa finden sich neben einer Gruppe von stilisierten Figuren (Abb. 9, 10, 11, 20). Diese tragen in räumlicher Staffelung jeweils eine weitere Figur auf dem Rücken, während eine andere Figur kopfüber auf eine horizontale, raumgreifende Linie projiziert wurde, deren Vorhandensein wiederum auf das landschaftliche Mittelstück einer dreiteiligen Arbeit zurückzuführen ist. Eine Drolerie, die bei näherem Hinsehen eine, wenn auch nur lose, formale Relation zu den Gemälden herstellt, der Wand respektive dem Raum aber als übergeordneter Einheit eine feste und verbindliche

Kommentare sprengen die vorgegebenen bildnerischen Systeme und sorgen für die von Schoemakers geforderte Distanz gegenüber den Bildern.

Struktur vermittelt. Lässt die Art und Weise der Konfrontation den Betrachter auch zunächst etwas ratlos zurück, so ergibt sich bei einer angenommenen Drehung um 180 Grad mit Blick auf die schematisierten Figuren eine gewisse Sinnhaftigkeit. Danach wird eine figural ausdeutbare Metamorphose in Gang gesetzt, da sich etwa die Stengel des Wurzelwerks ebenfalls gegeneinander stützen. Die große Horizontlinie hingegen deutet darüber hinaus nicht nur die Oberfläche des Bodens an, aus dem heraus die Pflanzen wachsen, sondern sie abstrahiert die begriffliche Vorstellung von Erdreich und Äther, die das Wachstum überhaupt erst ermöglichen. Darüber hinaus werden aber auch die gegenüberlie-

genden melancholischen Figuren durch die große Horizontlinie und gegenüber dem realen, schier unbegrenzten Raum faktisch geerdet.



In kryptischem Vortrag interpretiert Schoemakers seine Bilder und trägt eine mögliche und vor allem zeitlich befristete, inszenatorisch begründete Variation vor, die in ihrem Kern auf gänzlich unorthodoxe Weise die Relation zwischen fotografisch-gemalter Wirklichkeit und den durch abstrakte Begrifflichkeit vermittelten Inhalten unmittelbar sichtbar und erfahrbar macht. In diesen Ausstellungsinszenierungen kommentiert er die Hängung seiner Bilder. So überschrieb er die Bilder der hephaiste-Serie in altdeutscher Schrift auf der Ausstellung Nord Art im schleswig-holsteinischen Büdelsdorf mit dem semantisch unkorrekten, fragmentierten und daher rätselhaften Kommentar "als alles trotzdem", während er die zweite Fassung des Themas, die in einem mit einem großen X ausgestrichenen Diptychon den Kopf einer Frau mit einem aus Pappe gefertigten Schädel zeigt, den ironischen Satz "riss oder stirb" anfügte (Abb. 18, 20). An gleicher Stelle kombinierte er verschiedene Werkgruppen wiederum mit einem scheinbar verbindenden Kommentar ("haschen nach wind"), einer zu diesem Zweck vergrößerten Zeichnung, schablonenhaften Schiffchen und einer am Boden stehen Installation. Surreal anmutende Kommentare sprengen ihrerseits die vorgegebenen bildnerischen Systeme und sorgen noch einmal für die von Schoemakers geforderte Distanz gegenüber den Bildern, gegenüber deren Aussage und, gleichsam als logische Folge, gegenüber der Wirklichkeit schlechthin. Es tut sich eine ebenso ernüchternde wie katharsische Leere auf, die jede von außen angetragene Maßstäblichkeit leugnet, so dass niemand mit Bestimmtheit sagen kann, wie groß die Distanz tatsächlich ist. Ironische, bissige oder rätselhafte Persiflierungen können indes ihre Wirkung entfalten, wenn sie die Ziele eindeutig und in ihren Grenzen klar umreißen. In möglichen Installationen mutieren sie jedoch zu neuerlich verwertbarem Material, entfalten eine eigene Dynamik und saugen doch wiederum auch ein Stück Wirklichkeit auf, so als entstände in ihnen eine Art Unterdruck, den es auszugleichen gilt. Unverhohlen setzt Schoemakers in seinen Installationen auf eine begrifflich angereicherte Dynamik. Sie aber untergräbt mögliche Grenzziehungen und wird ihrerseits zum Ferment in einer Gärung zwischen Bild und Wirklichkeit.

Ontologische Erfahrung respektive deren künstlerische Bewältigung ruht auf verschiedenen Säulen. Die mehrteilige Bildkonzeption wird zur Regel, wobei Schoemakers in der Wahl seiner Themen eine antipodische Disposition bevorzugt. Dem weiblichen Akt oder den Kinderbildern stehen demonstrativ vorgetragene, künstlich-surreale Inszenierungen entgegen. Sie unterminieren eingestreute allegorische oder symbolische Bezüge, deren begrifflicher Anspruch einer existenziellen Definition von vornherein in Frage gestellt wird. Wenn der Maler dennoch auf eine entsprechende Motivik zurückgreift, was durch die Bilderserie fleisch II (das lächeln der tragischen Magd) aus dem Jahre 1999 (Abb. 2) oder die beiden verschleierten Frauenbilder in dem 2010 entstandenen Diptychon hephaiste (IV) eindrücklich belegen, dient dies zuerst der Eröffnung einer Gegenfront. So symbolisiert die Calla Tod sowie Trauer<sup>12</sup>, und die Schleier verweisen auf religiöses Leben, wenn nicht gar auf Maria. Gleichwohl wird diese Bedeutungsebene von der physischen Präsenz der ansonsten nackten weiblichen Figur weitgehend absorbiert, so dass etwa die Blume zu einem Accessoire abgewertet wird und die angestammte ikonografische Bedeutung verpufft. Bezeichnend in diesem Zusammenhang, dass die Calla in diesem Diptychon die gleiche aggressiv-gelbe Farbe besitzt wie die Kasperle-Figuren im rechten Bildfeld und die ansonsten leere Leinwand in der Mitte. Die gelbe Farbe scheint eine infizierende Wirkung auszuüben.

To charles and the second

Dabei greift Schoemakers nach unterschiedlichen Seiten hin aus, ohne sich jedoch für eine Seite zu entscheiden. Daraus resultiert ein nicht eben geringes Konfliktpotential, dessen Parameter durch das Symbolisch-Bedeutende wie durch das Banale gebildet werden. Der Betrachter gerät unter enorme innere Anspannung, eben weil er sich, um in Schoemakers' Diktion zu bleiben, einem idiosykratischen Potenzial gegenüber sieht. Für ihn selbst wie für den Betrachter gilt indes der das Bild überschreibende nüchterne Satz: Man muß nur wollen. Eine Provokation, die weder ihre Dimensionen preisgeben will noch einen Fluchtweg kennt, in der sich selbst die in ihrer Nacktheit weithin ungeschützte weibliche Figur dem Betrachter entzieht, da die sinnlich begründete Relation zwischen ihrem Körper und der ihn umgebenden Welt über die zwischengeschaltete Fotografie bzw. durch die Art der realistischen Malerei wenn nicht gänzlich aufgelöst, so doch hinterfragt und in letzter Konsequenz erschüttert wird.

Eine nackte Frau liegt in einer Wanne mit roter Flüssigkeit, ist wiederum von zwei Puppen umgeben, blickt den Betrachter unmittelbar an und bindet ihn so in ihre Situation ein (Abb. 21). Ihr gegenüber ein zerfließendes Plastikschaf, dessen amorphes Material von Spielzeugfiguren mit allerlei Gerätschaften abtransportiert wird. Körperlichkeit wird durch die irritierend rote Flüssigkeit in ihren Konturen verändert und ohne erkennbare Gegenwehr in einen größeren Kontext eingebunden. Die Existenz des Tieres löst sich sogar auf. Eine nüchtern vorgetragene Bestandsaufnahme, die sich jeglicher Empathie entzieht, vor allem aber den angestammten Kontext zwischen Figur und Objekt bzw. ihrer Umgebung in Frage stellt. Die von Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) als essentiell beschriebene Relation zwischen Körper und Gegenstand hat somit ihre ontologische Verbindlichkeit verloren. "Der Leib", so Merleau-Ponty, "ist also nicht lediglich einer unter anderen äußeren Gegenständen, der allein dadurch sich auszeichnete, stets da zu sein. Seine Ständigkeit ist eine absolute, die jederlei relativer Ständigkeit der eigentlichen stets der Abwesenheit fähigen Gegenstände erst den Grund gibt. Gegenwart und Abwesenheit äußerer Gegenstände sind nur Variationen innerhalb eines dem Vermögen meines Leibes zugeeigneten primordialen Gegenwartsfeldes und Wahrnehmungsbereiches."13 Eben diese Verbindung kehrt Schoemakers um, wenn er das eigene meditierende Konterfei gegenüber der Existenz einer einfachen Schüssel demonstrativ auf deren Ebene projiziert. Nunmehr ist es deren täuschend echt wiedergegebene Korrosion, die einen überlegenen, weder beeinflussbaren noch zu kontrollierenden, sondern lediglich zu beobachtenden Zerfallsprozess freisetzt. Die Erfahrung des rostigen Todes nimmt ihren Anfang in einem beliebigen Objekt, und sie bedingt eine ungeschützt vorgetragene, reizüberflutete Ausnahmesituation.

Die Schüssel büßt einen möglichen allegorischen Vermittlungsanspruch ein, das heißt, sie entzieht sich von jeglicher rhetorisch begründeten Stellvertreterfunktion, indem sie nicht länger, nach Hans Georg Gadamers Definition, "statt des eigentlich Gemeinten [...] ein Anderes, Handgreifliches [...] sagt, aber so, daß dieses dennoch jenes anderes verstehen lässt"14. Erst recht schließt Schoemakers eine symbolisch-metaphysische Bezugnahme aus und konzentriert sich im Gegenzug auf die nüchtern wahrnehmbare Präsenz des Gegenstandes. Dieser hinterlässt jedoch gerade in seiner isolierten Wiedergabe einen sinnlich ausgreifenden Eindruck. Demnach ist es die Art der realistisch-perfektionierten Malerei, die nicht nur den Anspruch einer objektbezogenen Installation formuliert, sondern sich selbstbewusst deren prinzipiell gleichwertiger Konkurrenz stellt. Statt begrifflich-exemplarischer Überhöhung rekurriert Schoemakers auf das idiosynkratisch-unverstellte Erleben von Wirklichkeit, wobei er jegliche metaphysische Rettungsanker ausspart. So wird der menschliche Schädel, die Allegorie der menschlichen Endlichkeit bzw. des

Todes schlechthin, zu einem medizinisch-schematisierten Demonstrationsobjekt oder gar zu einem aus farbigen Legosteinen nachgebauten, plastischen Gebilde degradiert (Abb. 18 und 12).

Insgesamt bedingt diese Art ontologisch nüchterner Bestandsaufnahme den Zustand schockartig gesteigerter Wachheit. Ohne einen steuernden existenziellen Kompass kann sich jedoch auch in einen Tabubruch entladen, wie etwa in dem Diptychon carne levale II (Abb. 3), das eine zwar genähte, jedoch noch immer blutende Wunde in Gegenwart eines kleinen Mädchens zeigt, oder aber sie sucht sich ein Ventil im Zustand der Melancholie, so in den Bildern carne levale IV und V (Abb. 4), wobei Schoemakers den Gesichtsausdruck seines Modells noch einmal mit einer clownesk-farbigen Überzeichnung gesteigert hat. Der Zustand der Melancholie bezeichnet nicht etwa eine in landläufigem Sinne als krankhaft erachtete Abwehrhaltung gegenüber einer schlagartig in gleißendhellem Licht wahrgenommenen existenziellen Situation. sondern sie erschließt vielmehr die Möglichkeit einer gemäßen Reaktion auf eine als nicht fassbar, womöglich als übermächtig erlebte Erfahrung. "Deshalb ist," so László F. Földényi in seiner umfassen Studie über die Melancholie, "was von außen als Mangel erscheint (gemeint ist damit, daß die menschliche Existenz begrenzt und nicht allmächtig ist), von innen her als Vollendung zu verstehen; was mit den Augen Gottes gesehen Hinfälligkeit ist, ist nach menschlichem Maße innere Kraft, Fähigkeit."15

Unabdingbar und weithin ungefiltert entsteht Nähe zur gesehenen bzw. zur erlebten Wirklichkeit wie zur philosophisch gedachten Wahrheit. Einmal mehr erhält der Mensch seine angestammten individuellen Rechte zurück. Das Rüstzeug für eine beschwerliche Reise in entgrenzten Dimensionen.



#### **UWE HAUPENTHAL**

geb. 1956. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie in Frankfurt/M. und Bonn. 1986 Promotion über das "Plastische Menschenbild bei Wilhelm Loth". Seit 1991 Leiter des Richard-Haizmann-Museums in Niebüll. Seit 2011 zugleich Geschäftsführer des Museumsverbundes Nordfriesland in Husum. Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts sowie der Gegenwart.

#### **ANMERKUNGEN**

- Vgl. dazu auch Antje Krause-Wahl, Scharfes Handwerk René Schoemakers' malerische Inszenierungen. In: Ausstellungskatalog René Schoemakers. vor dem öffnen gut verschließen, Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken 2013, o. Sa.
- Vgl. dazu u.a. Félix Wittig und M.L. Patrizi, Michelangelo da Caravaggio, New York 2012 Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf Schoemakers frühes, mehrteiliges Bild "milde gaben" aus dem Jahre 1997, in dem der Künstler ebenfalls ein Gebinde von Efeu und blauen Blumen auf dem Kopf trägt. – Vgl. dazu Abb. 2 in Ausstellungskatalog René Schoemakers. sechsundneuzignulleins, Galerie am Großneumarkt Margret Kruse o. J.
- 3 Susan Sontag, In Platos Höhle. In: diesselbe, Über Fotografie, Frankfurt/M. 1987, S. 17
- Wenige Porträts von Freunden heben diese Disposition keineswegs auf. - Vgl. dazu das "hochzeitsdiptychon" von 2001, das den Schriftsteller Arne Rautenberg und seine Frau zeigt - Abb. 12 in Ausstellungskatalog René Schoemakers. sechsundneunzignulleins, Galerie am Großmarkt Margret Kruse Hamburg o. J.
- Anders Siech, ... mehr Ignoranz, weniger Ironie ... Ein Gespräch mit René Schoemakers (Auszug). In: Ausstellungskatalog rené Schoemakers. hochstapelei tiefer gelegt, Galerie am Großmarkt Margret Kruse Hamburg 2002, o. Sa.
- 6 Susan Sontag, Der Heroismus des Sehens. In: dieselbe, Über Fotografie (wie Anm.3), S. 91
- René Schoemakers im Gespräch mit Anders Siech (wie Anmerkung 5)
- Zit. nach ebenda
- Vgl. dazu etwa das 2010 entstandene Diptychon "hephaiste! take up thy stehoscope and walk! (V) - Abb. in Uwe Haupenthal, René Schoemakers. Soweit. Arbeiten 2003-2012, Dresden 2013, S. 34 f.
- 10 Vgl. dazu auch den Ausstellungskatalog sechsundneunzignulleins (wie Anmerkung 4), in dem weitere Installationen wiedergegeben werden.
- II Stephan Packard, Anatomie des Comic, Psychosemiotische medienanalyse, Göttingen 2006, S. 18
- 12 Vgl. zu diesem Bild u.a. auch Uwe Haupenthal, Text der Einladungskarte zur Ausstellung René Schoemakers. "under construction", Galerie am Großneumarkt Margret Kruse, Hamburg
- 13 Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1974, S. 117 und Uwe Haupenthal, "Ein Rat an Hebhaistos: Den Hammer aus der Hand legen und auf zu neue Ufern! Anmerkungen zur Malerei von René Schoemakers. In: Ders., René Schoemakers. Soweit. Arbeiten 2003-2012 Dresden 2013, S. 7 ff.
- 14 Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1990, S. 78
- 15 László F. Földényi, Melancholie, Berlin 2004, S. 11

#### **FOTONACHWEIS**

Alle Abbildungen Peter Lück



12 CARNE LEVALE III, 2012 Acryl auf Leinwand 130 x 130 cm

### **KUNSTLER**

KRITISCHES LEXIKON DER GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt 28 Künstlermonografien auf über 500 Textund Bild-Seiten und kostet im Jahresabonnement einschl. Sammelordner und Schuber  $\in$  148,–, im Ausland  $\in$  158,–, frei Haus. www.kunsthandel-verlag.de

#### Postanschrift für Verlag und Redaktion

Der Kunsthandel Verlag GmbH
Dornhofstraße 100
63263 Neu-Isenburg
Deutschland
Tel. +49 6102 88256-0 / Fax +49 6102 88256-19
Bankkonto: Frankfurter Volksbank e. G.
Konto-Nr. 600 070 6033, BLZ 501 900 00
SWIFT-BIC: FFVBDEFF
IBAN DE73 5019 0000 6000 7060 33

#### Gründungsherausgeber

Dr. Detlef Bluemler Prof. Lothar Romain †

#### Chefredaktion

Heinrich Ackermann

#### Geschäftsführung

Angela Escudero

#### Layout / Produktion

Michael Müller

#### **Abonnement und Leserservice**

Künstler-Aboservice
Dornhofstraße 100
63263 Neu-Isenburg
Tel. +49 6102 88256-0
Fax +49 6102 88256-19
kuenstler@kunsthandel-verlag.de

#### Prepress / Druck

G. Peschke Druck GmbH, München

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© Der Kunsthandel Verlag GmbH, Neu-Isenburg 2014 ISSN 0934-1730

#### RENÉ SCHOEMAKERS

#### **BIOGRAFIE**

- 1972 geboren in Kleve (Niederrhein)
- 1992- Studium der Philosophie an der Christian
- 1998 Albrechts-Universität Kiel Studium der Malerei an der Muthesius-Hochschule Kiel bei Peter Nagel
- 1999 Studienabschluss Philosophie und Bildende Kunst
- 1998 Lucas-Cranach-Preis (Nominierung)
- 1999 Arbeitsstipendium der Günther-Schirm-Stiftung
- 2002 Saar-Ferngas-Förderpreis (Nominierung)
- 2003 Preis der Darmstädter Sezession (Nominie-
- 2008 Künstler in der GeFa, Neumünster
- 2009 Imke Folkerts Preis
- 2010 Wilhelm-Morgner-Preis (Nominierung)
- 2011 Kunstpreis der Rosenheim-Stiftung
- 2011 Lucas-Cranach-Preis
- Lebt und arbeitet in Kiel

#### **AUSSTELLUNGEN**

#### Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2015 sum summ summa: the missing kink, Museumsberg Flensburg\*
- 2014 about aboutness, Kunstraum B, Kiel was bisher geschah, K34-Schlecker, Kiel
- 2013 Soweit. Arbeiten 2003-2012, Schloss vor Husum\* vor dem öffnen gut verschließen, Saarländisches Künstlerhaus, Saarbrücken\* postauratische entlastungsstörung, Galerie cubus-m. Berlin
- 2012 Widergänger, Kunstverein Emmerich das ende der ironiker, Kunstraum B, Kiel hylemorphinismus, Kunstverein Kunst&Co, Flensburg dysfunktionale kognitionen?, Kunstverein Heinsberg carne levale, Galerie Z, Stuttgart buridanesk!, Kunstverein Viernheim
- 2011 hephaiste! (I-XII), Einzelpräsentation/Nord Art, Rendsburg
- 2008 Weltinventur, Reste, Literaturhaus Schleswig-Holstein, Kiel
- 2006 kleinvieh, Kunsthandel Widder, Wien
- 2005 Ego-Biennale, Galerie am Großneumarkt, Hamburg
- 2002 postpaintingprelude, Galerie am Großneumarkt, Hamburg\*
- 2000 under construction, Galerie am Großneumarkt, Hamburg\*
- die liebe ist eine himmelsmacht, Brunswiker Pavillon, Kiel traditionals, Richard-Haizmann-Museum,
- 1998 organon, Textilmuseum, Neumünster

#### Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2014 Kinder, Kinder!, Museumsberg Flensburg Glück!, Galerie Z, Stuttgart, Hostpitalhof, Stuttgart Around You, Ostrale, Zentrum f. Zeitgenössische Kunst, Dresden
- 2013 Last Minute, Galerie Z, Stuttgart
  Metamorfoser, Reventlow-Museum, Pederstrup,
  Dänemark
- 2012 Menschenbilder, Cranach-Stiftung, Wittenberg
- 2011 orient/okzident, Rosenheim-Museum,
  Offenbach
  Lucas-Cranach-Preis, Fränkische Galerie,
  - Kronach
    WeibsBilder, Galerie Z, Stuttgart
- 2010 Wilhelm-Morgner-Preis, Museum Wilhelm-Morgner-Haus, Soest
- 2009 Landesschau, Radhus Galleriet, Oslo Ostholstein-Museum, Eutin
- 2007 Nord Art 07, Carlshütte, Rendsburg Samtidkunst fra Schleswig-Holstein, Galerie Skaarer, Lörenskog, Norwegen Anonyme Zeichner, Blütenweiss, Berlin
- 2006 Landesschau, Museumsberg, Flensburg
- 2005 Zeichnung, Brunswiker Pavillon, Kiel
- 2004 NordKunst. Schleswig-Holsteinische Kunst im 20.
  Jahrhundert, Nordfriesisches Museum Husum
  Kunstmuseum Tondern, Dänemark
  Burgkloster Lübeck
- 2003 Striche gegen das Nichts, Mathildenhöhe, Darmstadt
- 2002 Saar Ferngas Förderpreis Junge Kunst, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
- 2001 Kontraste, Stiftung Landdrostei, Pinneberg klassentreffen IV, Landeskulturzentrum, Salzau
   2000 Landesschau. Kunsthalle zu Kiel
- 2000 Landesschau, Kunsthalle zu Kiel Staatl. Kunstgalerie Danzig/Zoppot, Polen
- 1999 Kunstneren Nord Og Syd, Galleri Den Gyldene Løve, Aabenraa, Dänemark
- 1998 Frauenbilder, Fränkische Galerie, Kronach
- 1997 *Grænselandudstillingen*, Sonderjyllandshallen, Aabenraa

Landesschau, Nordfriesisches Museum, Husum

1990 Salon der Künstler, Städtisches Museum, Kleve

#### **BIBLIOGRAFIE** (Auswahl)

- 2013 Uwe Haupenthal, René Schoemakers. Soweit. Arbeiten 2003–2012, Verlag der Kunst Dresden, Husum Antje Krause Wahl, Scharfes Handwerk. René Schoemakers' malerische inszenierungen, in: vor dem öffnen gut verschließen, Verlag des Saarbeitschen Künstlerbauses Saarbeitschen
  - vor dem öffnen gut verschließen, Verlag des Saarländischen Künstlerhauses, Saarbrücken Sebastian Geisler, René Schoemakers sorgt für Aufruhr im Dürer-Bunker, Die Welt, S. 28, 9.11.2013
- 2010 Anders Siech, René Schoemakers. West-östlicher Bildwahn, in: Orient-Okzident, Kunstpreis der Rosenheim-Stiftung, S. 46-49
- 2006 Anders Siech, René Schoemakers kleinvieh, In: Vernissage. Band 26, 255, S. 40-43
- 2003 Uwe Haupenthal (Hrsg.), Nord-Kunst. Schleswig-Holstein im 20. Jahrhundert, Katalog der Ausstellungen im Nordfriesischen Museum Ludwig-Nissen-Haus, Husum, Sonderjyllands Kunstmuseum, Tondern, Kulturforum Burgkloster zu Lübeck, Neumünster
- 2002 Richard W. Gassen et al. (Hrsg.), Saar Ferngas Förderpreis 2002, Ludwig-Hack-Museum, Ludwigshafen Arne Rautenberg, Fegefeuerprobe aufs Exempel, in: postpaintingprelude, Katalog Hamburg
- 2001 Antje Krause-Wahl, *Vom Fest der Malerei*, In: René Schoemakers. sechsundneunzignulleins. Katalog, Hamburg
- 1997 René Schoemakers, Abriss der Malerei, in: Graenselandudstillingen, Ausstellungskatalog, Aahenraa S 47/43

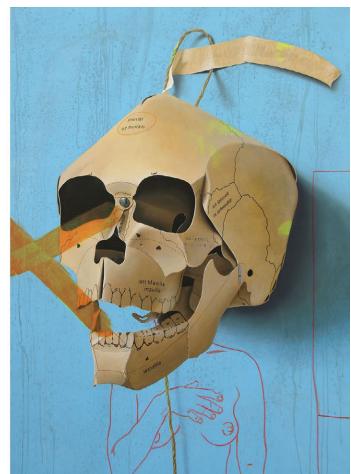
#### ÖFFENTLICHE SAMMLUNGEN (Auswahl)

George Economou Collection, Athen
Museum Angerlehner, Thalheim (Österreich)
Museumsberg, Flensburg
Kunst aus NRW, Aachen
Kunstsammlung des Landes Schleswig-Holstein
Kunstsammlung der Commerzbank AG
Rosenheim-Museum, Offenbach/Main
Sammlung der Sparkassenstiftung Schleswig-Holstein,

Sammlung Dataport

<sup>\*</sup> Katalog







18 HEPHAISTE! TAKE UPTHY STETHOSCOPE AND WALK! (II), 2011 Acryl auf Leinwand 2-teilig, je 200 x 145 cm

> 19 RADIX #12, 2013 Acryl auf Leinwand 36 x 24 cm Privatbesitz, Berlin





I3 CARNE LEVALE [CI] (REPONIE), 2012 Acryl auf Leinwand 40 x 60 cm

I4 CARNE LEVALE [C3] (REPONIE), 2012 Acryl auf Leinwand 60 x 40 cm I5 CARNE LEVALE [A] Acryl auf Leinwand, Folienschnitt 4-teilig, je 40 x 30 cm Privatsammlung, Frankfurt/M

> 16 RADIX #4, 2013 Acryl auf Leinwand 130 x 280 cm

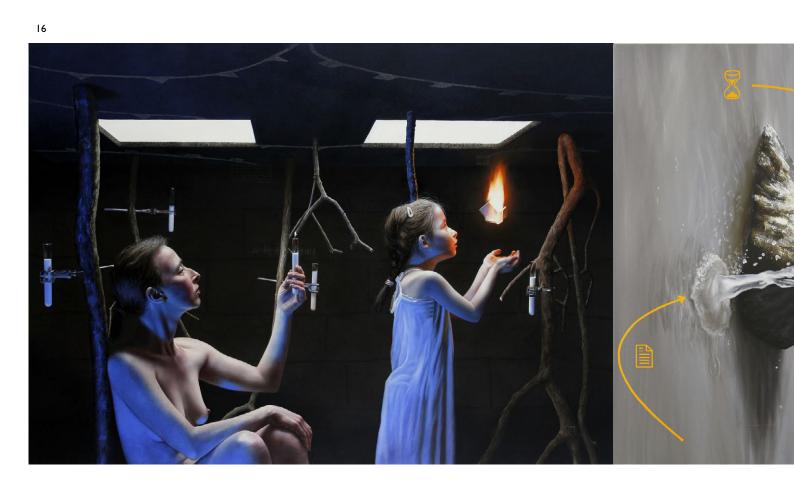








fig. 1



Abb. 1 mastertape



Der Generalverdacht.



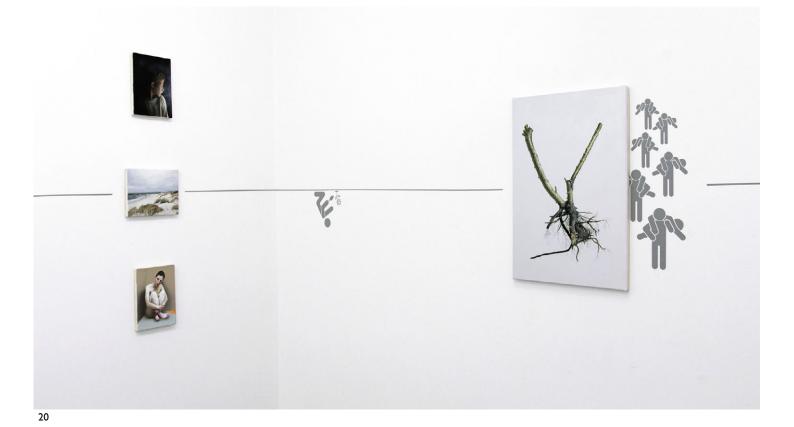
17 ROKOKO, 2003 Acryl auf Leinwand 3-teilig, je 19 x 19 cm The George Economou Collection, Athen











20 Ausstellungsansicht, 2013 Arbeiten der radix-Serie Galerie cubus-m, Berlin

21 Ausstellungsansicht, 2011 Arbeiten der hephaiste!-Serie Ausstellungskabinett Carlshütte, Rendsburg

