

Genius Loki

2020 - 2026

Übersicht/Arbeitsstand

September 2025

Anders Siech

ZWECK-FREI ABER NICHT ZIEL-LOS

Gespräch über Genius Loki, Malerei und Kunst aus
dem Geist des Spielens mit René Schoemakers

Rainer Dornbusch

Flagschiffe, Beiboote und Helikopter.

Zum Konstruktionsprinzip der Werkserie Genius
Loki und zu Genius Loki (Three SweetPieces)

*Zu den Werkabbildungen finden sich durchgehend
Anmerkungen von Rainer Dornbusch sowie Einblicke in den
Arbeitsprozess und Auszüge aus dem digitalen Skizzenbuch*





Zur Einordnung: Maßstäbliche Übersicht aller fertiggestellten Arbeiten der Serie, Stand Mai 2025

Anders Siech

ZWECK-FREI, ABER NICHT SINN-LOS

Ein Gespräch über das Entstehen von Kunst aus dem Geist des Spielens

AS: ich würde gerne über den aktuellen Stand im Prozess der Fortsetzung – oder Fertigstellung? – der Serie „Genius Loki“ sprechen. Dabei würde mich auch interessieren, wie Sie Ihre Arbeit in die aktuelle Kunstszene einordnen. Vielleicht auch mit einem genaueren Blick auf den Aspekt „Malerei“.

RS: Das sind jetzt ja schon mehrere Fragen, die jeweils nicht leicht kurz und bündig zu beantworten sind. Vielleicht fange ich mit der einfachsten Frage an. Obwohl die eigentlich auch nicht so leicht zu beantworten ist, das wäre die Frage nach dem aktuellen Arbeitsstand.

Die ersten Ideen zur Serie kommen im Frühjahr 2020 ... lange her... Zu dem Zeitpunkt war die gesamte Logistik zur Beendung der großen, zum Teil auch retrospektiven Einzelausstellung im Museum Angerlehner abgeschlossen, die Bilder zurück im Lager oder bei den verschiedenen Leihgebern. Parallel liefen aber auch schon die Vorarbeiten zur noch größeren Einzelausstellung im Museum in Dortmund, Katalog, Logistik, Arbeiten für den öffentlichen Raum. Alles viel kleinteilige Arbeit, aber viel am Schreibtisch, weniger an der Staffelei. Bis dahin hatte ich ungefähr zwei Jahre recht intensiv an Bildern gearbeitet, die von vielen im weitesten Sinne als „politisch“ gelesen wurden. Das war weniger meine Intention, sondern ergab sich eher schrittweise, nach dem eine Arbeit die andere ergab. Mich hat zuerst die Absurdität der Selbstdarstellung von primär rechten Ideologien und Ideologen fasziniert. Das war einfach visuell interessant, die Symbole, die Phantasieuniformen, die merkwürdigen Selbststilisierungen. Als Maler war tatsächlich der Augenreiz der Auslöser, also die Idee, wie man das im Bild eine Umdrehung weitertreiben kann. Ich agitiere ja nicht. Ich ironisiere eher, übertreibe. Das

liefert dann auch keine vermeintlich eindeutigen Positionierungen, sondern öffnet einen Raum, der mehrdeutig bleibt.

AS: Gut, das war also der Stand 2020, vor „Genius Loki“. Wie ging es dann weiter?

RS: Wie gesagt, es gab allerhand Schreibtischarbeit. Aber man arbeitet ja immer auch an neuen Ideen, auch wenn die Organisation von zwei so umfangreichen Ausstellungen einen in eine Art Verwaltungsmodus zwingt. Ich habe ja keine Mitarbeiter, die das für mich erledigen.

Deswegen war die erste Bewegung, irgendwie wegzukommen von der Wahrnehmung als „politischer Künstler“. Nicht, dass mich das bei den entsprechenden Arbeiten gestört hat oder stört, aber das Etikett als Ganzes passt weder zu meinem Selbstverständnis noch zu meinem gesamten bisherigen Werk. Ich habe um die 430 bemalte Leinwände im Werkverzeichnis. Davon würde ich höchstens zehn Prozent als mehr oder weniger „politisch“ kennzeichnen.

Zu dem besagten Zeitpunkt fand ich eine alte Notiz aus dem Jahr 1999, in einem alten Kalender mit Kurzbeschreibungen und Skizzen von Bildideen. Dort sind die Stichworte „Anacharsis Cloots, Schloss Gnadenenthal“ und „Beuys“ enthalten. Die grobe Bildidee konnte ich auch rekonstruieren. Das wurde dann aber schnell von der Idee überlagert, insgesamt gedanklich zurück an den Niederrhein, in meine Jugendzeit zu gehen. Einfach diesen geistigen Raum nochmal aus der jetzigen Perspektive zu vermessen. Und da bleibt die Bezugsfigur Beuys nicht aus, der in Kleve ja überpräsent war. Gleichzeitig war da ein stark katholisches Umfeld, die Erfahrung, nach der obligatorischen Beichte die aufgebrummt Gebete knieend zu absolvieren und gleichzeitig dann die Innenausstattung einer gotischen Dorfkirche vor Augen zu haben mit all den Schnitzfiguren an den Wänden, dem Hochaltar, den Kirchenfenstern. Man hält das zwar einerseits für normal, aber eine gewisse innere Distanz war da immer, ein Interesse an der Form, materiell wie immateriell, dieser Narrative. Von da aus bin ich dann weiter gegangen.

AS: Wie muss man sich das vorstellen? Wie kommen am Ende die Bilder zustande, also nicht in Bezug auf den Malprozess, das wäre eine weitere Frage. Sondern in Bezug auf Bildideen, Motive und so weiter.

RS: Das ist immer ein komplexer Prozess. Am Anfang stehen immer genuin visuelle Impulse, also innere Bilder, die sich als Bildeinfall irgendwie aufdrängen. Das gehört ja zur Profession des bildenden Künstlers dazu, dass man immer introspektiv aufmerksam ist, ebenso wie bei äußeren Eindrücken. So „funktioniert“ man wohl als Maler, man wendet immer den Blick nach Innen und Außen. Dort tummeln sich dann die Dinge, die einen beschäftigen. Am Ende kann man oft nicht sagen, was der erste Impuls war. In der ersten Phase bewege ich diese Bilder rein in der Vorstellung und irgendwann in diesem Prozess klärt sich auch, worum es sich handelt, man ist also der erste Interpret dieser Bildvorstellungen. Hier trennt sich dann die Spreu vom Weizen, jedenfalls bei mir schon recht früh. Denn wenn ein Bild nicht mehr als visuell irgendwie ansprechend ist, verliere ich das Interesse. Wenn mir aber ein interpretativer Zugang gelingt, kann ich damit weiterarbeiten. Dann klären sich die Dinge, dann ergibt sich eine Richtung. Wenn ich also bemerke, dass sich Beuys, Kleve und gotische Schnitzkunst als Marker im Nachdenken über die Bildideen halten, gehe ich dem nach. Oft schließt sich dann eine lange Phase des Sammelns an. Bilder, Texte, Materialien landen dann in einem Ordner am Rechner, so wächst ein Materialfundus, der im Laufe der Zeit immer wieder durchforstet wird. Dabei ergeben sich immer neue Ideen und Verbindungen. In der Regel immer auf der Bildebene, worauf dann wieder der interpretative Zugriff erfolgt, also die Frage, welche Idee sich hier materialisiert. Das sind oft längere Prozesse des Aussortierens, Umstellens, Verwerfens. Das heißt nicht, dass ich alles verstehen muss, was sich aufdrängt. Aber es einen Zugang geben. Parallel fange ich an, Bilder konkret vorzubereiten, Materialien zu besorgen, Fotoserien anzufertigen. All das wird wieder zu neuem Material. So eine Bildserie wird dann zu einem gefräßigen Monster, das alle Gedanken und Bilder verschlingt. Deshalb werden die Arbeiten oft sehr vielschichtig. Wobei am Ende immer das Bild als visueller Reiz funktionieren muss. Ideenmalerei wäre das Letzte, was mich

interessieren würde. Da war schon immer meine Devise „Eine gute Idee rettet kein schlechtes Bild“. Das wäre nur gut gemeint, aber nicht gut. Auch nicht gut gemacht.

AS: Gehört in diesen Prozess auch das digitale Skizzenbuch, das ich einsehen konnte?

RS: Ja. Wenn sich die Dinge zu klareren Bildideen formieren, lege ich ein solches Dokument digital an. Das hat den Vorteil, dass ich in dieses digitale Skizzenbuch hineinzeichnen kann, aber auch Texte und Bilder kopieren kann. Im Laufe der Zeit werden dann einzelne Entwürfe konkreter, andere Seiten haben eher den Charakter von Sammlungen von Teilideen, Teilmotiven. Genauso, wie ich die gesamte Materialsammlung immer wieder durchgehe, überarbeite und erweitere ich durchgängig auch das Skizzenbuch. Oft gehe ich dann auch ältere dieser Sammlungen durch und suche nach Anknüpfungspunkten und verwertbaren Materialien.

AS: Sie sprechen immer von visuellen Einfällen, auf der anderen Seite klingt Ihr Vorgehen aber danach, dass Sie inhaltlich entscheiden, was am Ende zum Bild wird. Das löst sich für mich noch nicht ganz auf.

RS: Das ist auch schwierig zu beschreiben. Wie gesagt, entscheidend ist das, was sichtbar ist. Das Bild oder das Bildensemble, also das fertige konkrete Werk muss mich formal ästhetisch überzeugen. Aber egal, was man sieht, alles hat ja auch eine semantische Ebene, insbesondere, wenn man figurativ arbeitet. Und diese Ebene kann ich nicht außer Acht lassen. Mich überzeugt nicht sonderlich, wenn ein Künstler dabei verharret, dass seine Bildfindungen ihm irgendwie eingegeben wurden und er nur das Medium, das Werkzeug dieser unerklärlichen Bildvorstellungen ist. Das sind ja keine Botschaften aus anderen Welten. Was mir durch den Kopf geht und oft in Form von Bildern auftaucht, hat ja einen Bezug zu dem, was mir begegnet, worüber ich mir Gedanken mache. Insofern sind diese Bilder auch Reflexionen von Umwelt und Welt. Das löst sich aber niemals vollständig in verbalisierbare, linear-argumentativ darstellbare Vorstellungen auf. Das ist im sprachlichen

Bereich ja ähnlich. Ein Gedicht ist niemals identisch mit seiner Interpretation, so differenziert und eloquent diese auch sein mag. Niemand würde sagen, dass die Lektüre eines Gedichtbands durch die Lektüre der Interpretationen dieses Bands ersetzt werden kann, übersetzt werden kann. Eine Interpretation ist eine Reaktion auf ein Werk, nicht seine vollständige Übersetzung in ein anderes Medium. Das würde ja in letzter Konsequenz Kunst jeglicher Art überflüssig machen. Deshalb die Doppelrolle im Prozess als Produzent und Interpret. Ich fände es merkwürdig, etwas zu produzieren, wo ich nicht überzeugt bin, dass es auf irgendeine Weise zugänglich ist. Nicht vollständig, nicht eindeutig, aber es sollte schon so sein, dass zumindest ich eine grobe Interpretation finde. Da bin ich auch in einer tatsächlich schizophrenen Spaltung, die wichtig ist. Es ist ein Prozess, wo die Rollen getrennt sind. Würde ich das vermischen, würde ich versuchen Ideen zu malen. Das wäre dann ein Äquivalent zum sozialistischen Realismus oder jeder Art Ideenmalerei als Illustration einer vorgängigen Idee. Das ist bei mir nicht so. Ich erkenne als Interpret etwas in den Bildern. Diese Erkenntnis beeinflusst dann den weiteren Prozess. Aber es gibt kein Ziel, das den Prozess von Anfang an steuern würde. Letztlich entspricht das ja jedem kreativen Prozess. Wenn ich zeichne, mache ich einen Strich. Mit einer Vorstellung, was ich machen will. Dann muss ich aber gleich mit dem zweiten Strich auf den ersten reagieren, der im Grunde nie so aussieht, wie meine erste Vorstellung. In diesem Sinne hat das entstehend Sichtbare immer recht. Und ich schalte in diesem Prozess eben immer auch Phasen einer semantisierenden Betrachtung ein, die dann eben auch den Verlauf beeinflussen. Aber entscheidend ist immer das Sichtbare. Besser kann ich das im Augenblick auch nicht beschreiben. Hier greift eben vieles implizit und routiniert ineinander, insofern muss man eine Beschreibung erfinden. Die kann aber nicht mit einer Beobachtung des Prozesses von außen in Einklang gebracht werden.

AS: Von dem Wechselspiel der Perspektiven kann man sich schon eine Vorstellung machen.

RS: Mir geht es darum, klarzumachen, dass es nicht ein Prozess ist, den viele vielleicht auf die eine oder andere Seite schieben wollen. Entweder der Künstler hat eine Idee und die wird umgesetzt. Oder der Künstler überlässt sich willenlos den Befehlen „höherer Wesen“ als Werkzeug. Mir behagt die romantisierend-geniale Variante ebenso wenig, wie die Vorstellung einer mechanischen Umsetzung einer vorgefassten Idee, die dann im Einzelfall auch noch mit einem kurzen Text ohne Verlust auch gut zu vermitteln wäre.

AS: Wie sieht dann auf der anderen Seite der Arbeitsprozess praktisch aus, also vereinfacht gefragt: Was passiert auf der Staffelei?

RS: Bevor es an die Staffelei, ans Malen geht, stehen noch einige Schritte davor an. Wenn sich eine Bildidee entwickelt, kommt es an einem bestimmten Punkt dazu, diese vorbereitend auch anschaulich zu fixieren. Das bedeutet einerseits, dass Dinge, die im Bild erscheinen sollen, vorbereitet werden müssen. Ganz oft werden Teile gebaut, wobei mir wichtig ist, dass sie improvisiert entstehen und auch im Bild improvisiert sichtbar sind. Meine Bilder folgen eher dem Prinzip der Allegorie. Und wesentlich für die Allegorie ist, dass sie eine Konstruktion ist, um etwas auszusagen, was ihr unmittelbar nicht abzulesen ist. Und zum Wesen der Konstruktion gehört, dass sie vergänglich ist, ein Instrument des Vermittelns und Verstehens. Deswegen sind in meinen Bildern oft Gegenstände und Umgebungen „gebastelt“, oft klar erkennbar aus Pappe. Meistens erstelle ich diese Dinge absichtlich weniger perfekt als möglich, damit das Gemachte deutlich sichtbar bleibt.

Darüber hinaus muss dann alles das gemacht werden, was zur Bildkonstruktion beiträgt: Licht setzen, menschliche Modelle platzieren (und ggf. auch noch im Vorfeld „bearbeiten“, z.B. bemalen) usw.

Danach entstehen Fotoserien, die dann gesichtet und am Rechner weiterbearbeitet werden. Selten wird ein Foto als solches zur Vorlage, oft werden Teile von Fotos zum endgültigen Bild kombiniert. Dabei ist immer das zumalende Bild im Hinterkopf.

AS: An der Stelle würde ich gerne kurz einhaken. Wenn der Aufwand bis zum Bild am Rechner so groß ist – warum dann dieses Bild nicht als Foto produzieren?

RS: Weil ich all das nur als Stufen zum gemalten Bild sehe. Die Ästhetik des gemalten Bildes ist eine ganz andere als die des fotografischen Bildes. Das betrifft natürlich zuerst das, was sich der visuellen Wahrnehmung jeweils anbietet. Das gemalte Bild hat andere Farbwerte, Nuancen. Es besitzt, da es nicht alla prima deckend gemalt ist, Tiefe durch die übereinanderliegenden Farbschichten. Ich male nicht so, dass wie beim Foto ein Abbild eines Gegenstands gesehen wird, mein Ziel ist es, den Gegenstand zu größter Präsenz zu verhelfen. Er bleibt wahrnehmbar ein gemalter Gegenstand, ist aber als solcher „präsent“. Bei der Fotografie ist nur das Bild des Gegenstands präsent. Das interessiert mich nicht. Die Malerei geht in ihren Möglichkeiten über die Fotografie hinaus und gleichzeitig erscheint sie in einem Rezeptionskontext, der eine lange Mediengeschichte beinhaltet. Diese Tiefe liefert für mich die Fotografie nicht. Bei der Wahrnehmung der Fotografie beziehe ich mich als Betrachter auch auf die Kausalgeschichte der Abbildung. Es gibt einen Gegenstand, der dieses Bild mit verursacht hat. Das ist in der Malerei anders, auch in der gegenständlichen. Hier gibt es keinen solchen kausalen Zusammenhang. Für mich bedeutet das, dass das Bild freier für sich stehen kann.

AS: Aber es wird doch viele Betrachter geben, die Ihre sehr naturalistische Malerei im Sinne einer fotografischen Abbildung missverstehen werden.

RS: Das kann ich nicht verhindern. Es gehört aber eigentlich nicht viel dazu, den Unterschied zu verstehen. Wie gesagt, als erstes gehört dazu, einfach genau hinzusehen. Mag sein, dass man bei einem flüchtigen Blick einer Reproduktion eines meiner Bilder – gedruckt oder am Bildschirm – für einen Moment denken mag, es handle sich um ein fotografisches Bild. Aber man sieht schnell, dass es sich um Malerei handelt.

AS: Aber wie gehen Sie damit um, dass man Ihre Malerei gelegentlich als foto- oder hyperrealistisch bezeichnet?

RS: Auch da – ich kann es nicht verhindern. Nicht nur das allgemeine Publikum, auch in der Kunstwelt greift man schnell zu Etiketten, um das Gesehene einsortieren oder „abhaken“ zu können. Entgegen gängigen Selbstbeschreibungen lieben gerade die Protagonisten der Kunstwelt es gar nicht so sehr, von etwas irritiert zu werden. Da ist dann Fotorealismus oder Ähnliches schnell und bequem zu Hand.

AS: Aber könnte das nicht eine adäquate Einordnung sein? Ihre Malerei ist schon sehr präzise in der Abbildlichkeit.

RS: Das vielleicht, präzise. Aber man muss doch nur einmal kurz rekapitulieren, was fotorealistische Malerei ist. Es ist der Versuch die Spezifika der Fotografie – meist in vergrößertem Maßstab – malend auf Leinwand zu reproduzieren. Man kann darin durchaus beim frühen Fotorealismus den Versuch erkennen, hier Medienspezifika zu reflektieren und das Ganze findet ja auch nicht zufällig da seinen Anfang, wo die komplette Durchdringung des Alltags durch fotografische Bilder stattfindet, also parallel zur Pop Art, die mit ihren Mitteln darauf reagiert. Nur: der Zug ist abgefahren, der Drops gelutscht. So schlägt ja schon der amerikanische Fotorealismus schnell um in eine gefällige Genremalerei. Da malt einer Autos, der andere Ladenfronten und noch einer Damenunterwäsche. Das findet Sammler, ist aber recht uninteressant, schon vor fünfzig Jahren. Wenn einer heute noch so malt, ist das pures Stehgeigertum. Und man sieht es dann auch an den Sujets, die völlig unverdächtig sind, mehr zu transportieren als einen Jahrmarktsartigen Augenreiz. Es verwundert also auch nicht, dass diese Produktionslinien auf Instagram gut angenommen werden.

Aber all die fotografiespezifischen Merkmale haben mich nie interessiert. Das fängt beim Format an. Meine Bilder sind oft vergleichsweise klein, der Abbildungsmaßstab unterlebensgroß. Das ist wenig spektakulär. Ich

verzichte auf fotografietytische Unschärfen, die Betrachter dann ja auch gleich triggern würden: „Wow! Wie ein Foto!“...

Ich male naturalistisch. Ich will das Dargestellte präsent machen, nicht die Darstellung. Aber schon der Begriff „naturalistisch“ ist ja schwierig in einem Umfeld, wo der kaum von „realistisch“ unterschieden wird. Ganz zu schweigen davon, dass jede halbwegs gelungene Figuration mittlerweile als „altmeisterlich“ bezeichnet wird.

Ich male figurativ, naturalistisch. Wer das „fotorealistisch“ nennt, der kann auch Holbeins Darmstädter Madonna so bezeichnen. Ich denke, da findet man dann den Fehler.

AS: Aber insgesamt kann man doch sagen, dass die Offenheit für figurative Malerei seit einigen Jahren Ihre Arbeit leichter, anschlussfähiger machen dürfte. Spüren Sie da keinen Rückenwind?

RS: Eigentlich nicht. Es ist eine eigentümliche Situation. Auch eine, wo der figurativen Malerei ein bestimmter Platz, eine bestimmte Aufgabe zugewiesen wird. Ein Bezirk, den man nicht verlassen sollte. Malerei steht in diesem Kontext für eine bestimmte Art Authentizität, was bedeutet, dass der Maler möglichst sichtbare Spuren seiner Tätigkeit hinterlässt. So bilden sich eine Reihe von erkennbaren Manierismen aus, die dies sicherstellen. Man stellt Figuren sichtbar vor dem Hintergrund mit einem Farbsaum frei, man lässt, meist inhaltlich und kompositorisch vollkommen unmotiviert, Farbe verdünnt die Leinwand herunterlaufen. Man achtet peinlich darauf, dass immer genügend deutliche Pinselspuren zu sehen sind, man übertreibt und verzerrt Proportionen. All das dient vor allem einen Zweck: Das Bild sagt „Achtung Malerei!“. Das ist dann der Persilschein für figurative Darstellungen. Natürlich korrespondiert das mit förderlichen Storylines für den Kunstmarkt. Die „Neue Leipziger Schule“ ist ein Beispiel hierfür. Da werden bestimmte Mythen über die besondere Malereiausbildung der Leipziger Akademie mit einer Reihe malereischer Positionen verquickt, der westlich dominierte Kunstmarkt bekommt seinen Ost-Exotismus. Auch wenn es richtig

ist, dass viele Kunsthochschulen wenig Wert auf eine handwerkliche Ausbildung legen, so ist das trotzdem keine Leipziger Singularität. Ich war in Kiel an der Kunsthochschule in der Malklasse von Peter Nagel. Die Klasse hieß offiziell „Klasse für gegenstandsbezogene Malerei“ und das zurecht. Und es war so unsexy, wie es klingt. Es gab jede Woche verpflichtende Termine für malerisches und zeichnerisches Naturstudium, Zeichnen im Aktsaal und maltechnische Übungen. Der Professor war immer mindestens 24 Stunden in der Woche in der Klasse. Der flog nicht, wie andernorts, nur für einen Nachmittag im Monat mal ein und war sonst weg. Peter Nagel war ja einer der Vertreter des „Neuen Realismus“ mit der Gruppe Zebra in den 60er und 70er Jahren. Das passte schon alles zusammen. Jeden Sommer fuhr die Klasse gemeinsam zwei Wochen nach Italien, um dort in der Natur zu malen. Aber natürlich beeindruckt das wenig, wenn ich sage „Ich habe in der Klasse für gegenstandsbezogene Malerei in Kiel bei Peter Nagel studiert“. Das ist kein so mächtiges Narrativ wie „bei Arno Rink in Leipzig studiert“. Wobei ja lustigerweise nicht wenige der Studenten in Leipzig westdeutsche „Immigranten“ waren.

AS: Und was bedeutet das für Ihre Malerei?

RS: Dass sie per se erst einmal verdächtig ist. Keine ostentative Handschrift. Ein ungehöriger Zug zur Abgeschlossenheit, Perfektion. Wenig „offene“ Bereiche, wo der Betrachter frei fabulieren könnte. Offensichtliche Wertschätzung von Handwerk.

Das ist nicht das, was figurative Malerei gerade soll oder darf. Wer so malt – ist das nicht nur ein Handwerker? Will der den Betrachter nicht nur dazu bringen, manuelle Fähigkeiten zu bewundern. Und überhaupt: Haben wir dafür nicht die Fotografie? Und dann wird es noch schlimmer: Denn der Betrachter wird das Gefühl nicht los, dass sich der Künstler hier und da etwas gedacht hat bei seinen Bildern. Dass er als Betrachter etwas entdecken, erkennen oder gar entschlüsseln muss. Das ist für viele eine Zumutung. Viel schöner ist es anscheinend, wenn man meint, dass jede Deutung gleichberechtigt treffend ist...

AS: Es gibt einen Text von Christoph Tannert, meine ich, wo er sagt, Sie säßen buchstäblich zwischen allen Stühlen. Ist es das, worauf Sie hier anspielen?

RS: Vielleicht. Ich weiß nicht, ob ich mir das Bild unbedingt zu eigen mache, aber im Prinzip ist da etwas dran. Es gibt die Malereifreunde, denen ist meine Malerei nicht malerisch genug. Es gibt zu viel Widerstand und Eigensinn, zu wenig Einladung einfach nur in Malerei zu schwelgen. Und dann gibt es die Kenner und Bescheidwisser, für die Malerei mit keiner Art von intellektuellem Anspruch zusammengeht. Da ist das Kaufen der Leinwand schon die Kunst ausschließende Ursünde. Und da ich mich also in beide Richtungen „versündige“, könnte Tannert leider nicht ganz Unrecht haben.

AS: Das mit dem Leinwand kaufen als Kardinalfehler ist ein schöner Übergang, um auf einige Inhalte der Genius Loki Serie zu kommen. Das zitiert ja indirekt eine Aussage von Beuys. Liegt er damit aus Ihrer Sicht falsch? Wollen Sie Beuys widerlegen mit Ihrer Serie?

RS: Nein, überhaupt nicht. Beuys hat sich im Gespräch ja deutlich differenzierter ausgedrückt. Der Fehler besteht darin, zu glauben, dass Farbe auf Leinwand automatisch Kunst oder interessante Kunst ergibt. Das ist natürlich nicht der Fall. Das wusste Beuys auch, aber ihm ging es in seiner Argumentation darum, dass auch ein Maler die Entwicklung der Kunst neben der Malerei zur Kenntnis nehmen und in seiner Arbeit reflektieren sollte. Es ging also darum, sich nicht unerlaubt naiv zu stellen.

AS: Welche Rolle spielt also die Figur Joseph Beuys für Ihre Arbeit an der Serie?

RS: Das ist gar nicht so leicht zu sagen. Ich bin ja nicht eines Morgens aufgestanden und habe mir gesagt, dass ich jetzt mal eine Serie zu Beuys. Das habe ich ja zu Beginn unseres Gesprächs angedeutet, so läuft das nicht. Man sieht etwas, es kommt einem ein Gedanke – und dieser Moment hat dann „etwas“. Etwas, das einen dazu bringt, dem nachzugehen. Bei der aktuellen Serie war da meinerseits eine gewisse Ermüdung, sich mit politischen Inhalten auseinanderzusetzen. Aber auch das war ja nicht geplant, sondern

ergab sich. Und Beuys? Der war ja ohnehin immer da. Der saß vor mir in denselben Klassenräumen, sein Bild hing im Treppenhaus der Schule, die Kunstlehrerinnen zum Teil aus der Beuys-Klasse und im Haus Koekkoek hatte Beuys ausgestellt und viel später ich meine erste Ausstellungsbeteiligung in einem Museum, noch als Schüler. Und natürlich war Beuys eine Figur, an der sich immer Diskussionen entzündeten, innerhalb und außerhalb der Kunst.

Aber eigentlich war der Ausgangspunkt die erste Arbeit der Serie die gotischen Schnitzarbeiten, die ich aus den katholischen Kirchen kannte. Und wie so oft, wollte ich mich dem anverwandeln, um zu sehen, was passiert. Also habe ich mich holzbraun geschminkt und mir Hörner aufgeklebt. Keine Ahnung, warum. Die Dinge entstehen aus dem Spiel. Und ich hatte das Bedürfnis, dem eine Landschaft an die Seite zu stellen. Und plötzlich fügt sich dann einiges zusammen. Der Künstler erscheint als Trickster, diese Figur ist eine prominente der nordischen Mythologie, Beuys wird man durchaus auch als verschlagene Trickstergestalt beschreiben dürfen und dann geht der Blick der gemalten Landschaft in die ehemaligen Anlagen des Prinzen Moritz von Nassau und schon steckt man mittendrin in all den Bezügen. Und wenn man drinsteckt, dann ergibt sich von selbst das nächste Werk, die „Adorationskiste“ als Antwort auf die Inspirationskiste von Beuys. Das waren die beiden ersten Arbeiten. Und die fühlten sich ein wenig wie eine Befreiung an, jedenfalls erst einmal unverdächtig, übermäßig politisch zu sein. Es ging um Kunst und um mich als Künstler aus Kleve. Vielleicht war das mit Fünfundzwanzig auch einfach ein guter Zeitpunkt, sich mal rückblickend mit sich selbst zu beschäftigen. Ohne dass es eine Nabelschau wird, das interessiert ja niemanden.

AS: Kunst entsteht also, wenn man einfach herumspielt?

RS: Im Idealfall ja, jedenfalls für mich. Ich bringe mich, meine Frau und meine Kinder in merkwürdige Verkleidungen und Situationen, Versuchsaufbauten und schaue, was passiert. Ob sich das Ganze zu irgendetwas

entwickelt. Manchmal ja – dann hat man Glück. Oft auch nicht, dann macht man anders weiter.

AS: Das klingt jetzt aber wenig geplant. Und steht doch auch in einem gewissen Widerspruch dazu, dass eine Serie wie Genius Loki klare inhaltliche Korrespondenzen hat und sich auch inhaltlich deuten lässt.

RS: Natürlich ist das so. Aber vieles in den Arbeiten ist mindestens mehrdeutig. Und nicht wenig ist mir selbst unklar, aber es fühlt sich „richtig“ an und bleibt deshalb. Und viele werden lange nach sinnvollen Deutungen suchen. Aber das ist ja gerade eine Aufgabe der Kunst. Dass sie solche Suchbewegungen provoziert. Die Gegenwart ist ja schon übervoll mit vermeintlichen Gewissheiten, wo jeder seine Überzeugungen hütet und verteidigt oder gar in Stellung bringt. Da ist nicht viel mit Suchen und Entdecken. Das aber ermöglicht die Kunst. Ein zweckfreies Spiel – ohne sinnlos zu sein. Im Gegenteil. Es ist doch eine Befreiung, ohne Absicherung sich auf die Suche nach etwas zu machen, von dem man nicht weiß, was es sein wird. Und ob es das überhaupt gibt.

AS: Kommen wir noch einmal zurück auf die Serie Genius Loki selbst. Sie entstand, wie Sie eben sagen, aus einem spielerischen Anfang. Wie trägt sich das durch die gesamte Serie, und wie ergeben sich dann inhaltliche Schwerpunkte?

RS: Indem man immer weiterspielt... ernsthaft: Die Entwicklung ist so, wie ich es zu Anfang geschildert habe. Mit den beiden ersten Arbeiten, Klever Skizze I und II, war der Pfad angelegt. Dem folgt man einfach und schaut, was sich entlang des Weges ergibt. Wenn die ersten Arbeiten fertig sind, versuche ich ja auch, mir einen Reim auf das entstandene zu machen. Und dann sehe ich eben, dass ich an den Niederrhein zurückkehre, dass hier überall Beuys lauert und Katholizismus und gotisches Schnitzwerk. Das wird dann mein Spielmaterial. Und dann sammelt sich Bild- und Textmaterial, sammeln sich Bildeinfälle, werden Bildkonstellationen erprobt in Skizzen, kurzen Notizen oder auch am Rechner. Dann macht man basierend auf

diesen Ideen vielleicht fotografische Serien, bastelt dies und das und speist das wieder in den Prozess ein. Deswegen wachsen sich Serien bei mir oft aus. Wobei Genius Loki sich zeitlich so ausgedehnt hat, weil die Planung und Vorbereitung der großen Ausstellung in Dortmund, Corona und nachgeschobene Arbeiten der Serie „München leuchtet“ dazwischenkamen. Allein die Paraphrase auf das Triptychon von Adolf Ziegler hat mit Vorarbeiten und den damit verbundenen Videos fast ein Jahr Arbeit gekostet. Sie dürfen nicht vergessen, ich bin ein Einmannbetrieb.

AS: Jetzt, im Spätsommer 2025 erkenne ich in der aktuellen Arbeit der Serie, wo Sie sehr viele unterschiedliche Bilder verbinden, ein weiteres Grundmotiv der Serie deutlicher. Es geht um die Verbindung Maler und Modell, ein klassisches Thema der Kunstgeschichte. Sehe ich das richtig?

RS: Durchaus. Denn der Beginn meiner Ausstellungstätigkeit Ende der 80er Jahre in Kleve hängt natürlich mit der dort beginnenden Beziehung zu meiner Frau, also meiner späteren und jetzigen Frau zusammen. Und da sie ein Hauptmodell meiner Arbeiten ist, steht dieses klassische Thema als Bezugspunkt unausweichlich im Hintergrund. In der aktuellen Serie gibt es da bildliche Referenzen an diese Anfangszeit. Eine Zeit, wo wir uns gemeinsam auf diese Reise machen, die dann ja bis heute fast schon vier Jahrzehnte dauert.

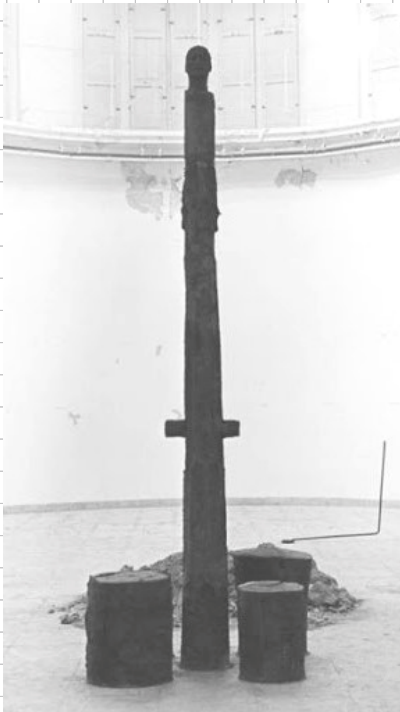
AS: Mir ist dabei aufgefallen, dass es dort Bilder gibt, die etwas untypisch für Sie sind, indem sie anscheinend einen privaten Charakter haben.

RS: Ja, gewissermaßen. Wolfgang Ullrich hat insgesamt bei der Genius Loki Serie den Begriff der Autofiktion ins Spiel gebracht. Den kennt man eigentlich nur aus der Literatur, wo er in den letzten Jahren häufig angebracht wird. Und ich kann diesen Gedanken verstehen, denn in der Serie mischt sich noch einmal deutlicher als sonst das, was man als halbwegs authentisch „biographisch“ und was man als reine Narration bezeichnen könnte. Dem Betrachter obliegt es, zu entscheiden, was was ist. Er verknüpft im wahrsten Sinne des Wortes die Bilder zu einer Geschichte bei der aktuellen Arbeit, die ja wie ein Detective Board strukturiert ist. Und ja, das hat auch Spaß

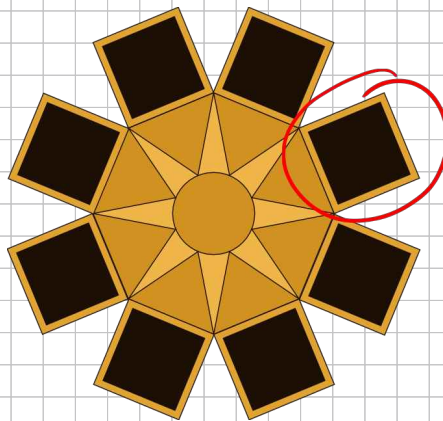
gemacht, diese Maler-Modell-Idee dann in vielen Variationen durchzuspielen. Manches ist authentisch, anderes rein erfunden und konstruiert. Aber letztlich steht dahinter die Erkenntnis, dass auch das vermeintlich Authentische reine Narration ist. Was ja schön ist, das eröffnet die Möglichkeit, die Dinge immer wieder zu verändern, immer neue Geschichten zu erzählen. So verbindet sich diese aktuelle Arbeit, die ja noch bei weitem nicht abgeschlossen ist, mit dem Rest der Serie zu einer großen Erzählung oder Erzählmachine, der sich der Betrachter nähern und bedienen und miterzählen kann.

AS: Ich bin gespannt...

RS: ... und ich nicht weniger, schließlich bin auch noch unterwegs und kenne das Ende der Reise, der Serie noch nicht.



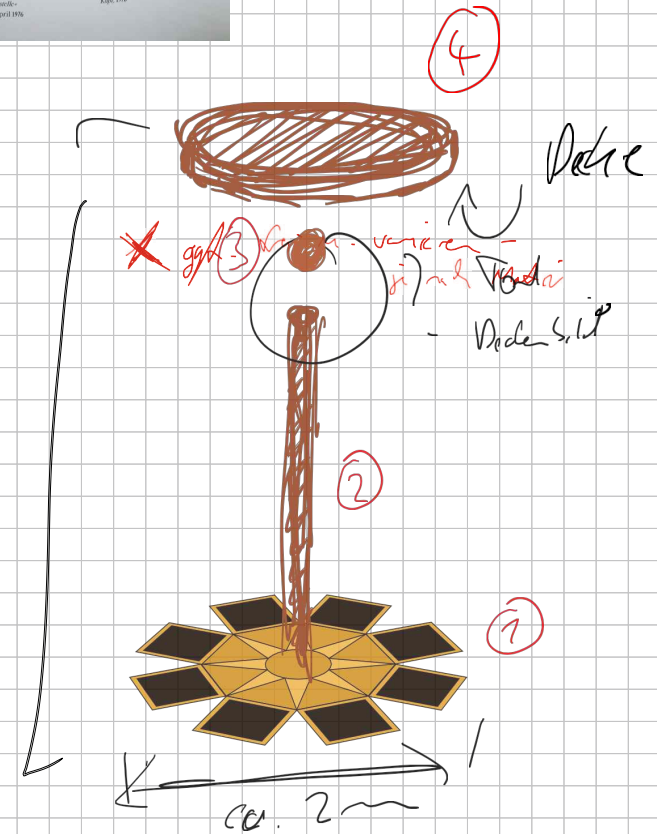
plastische Linie
↓
Verständnis
materiell
↓

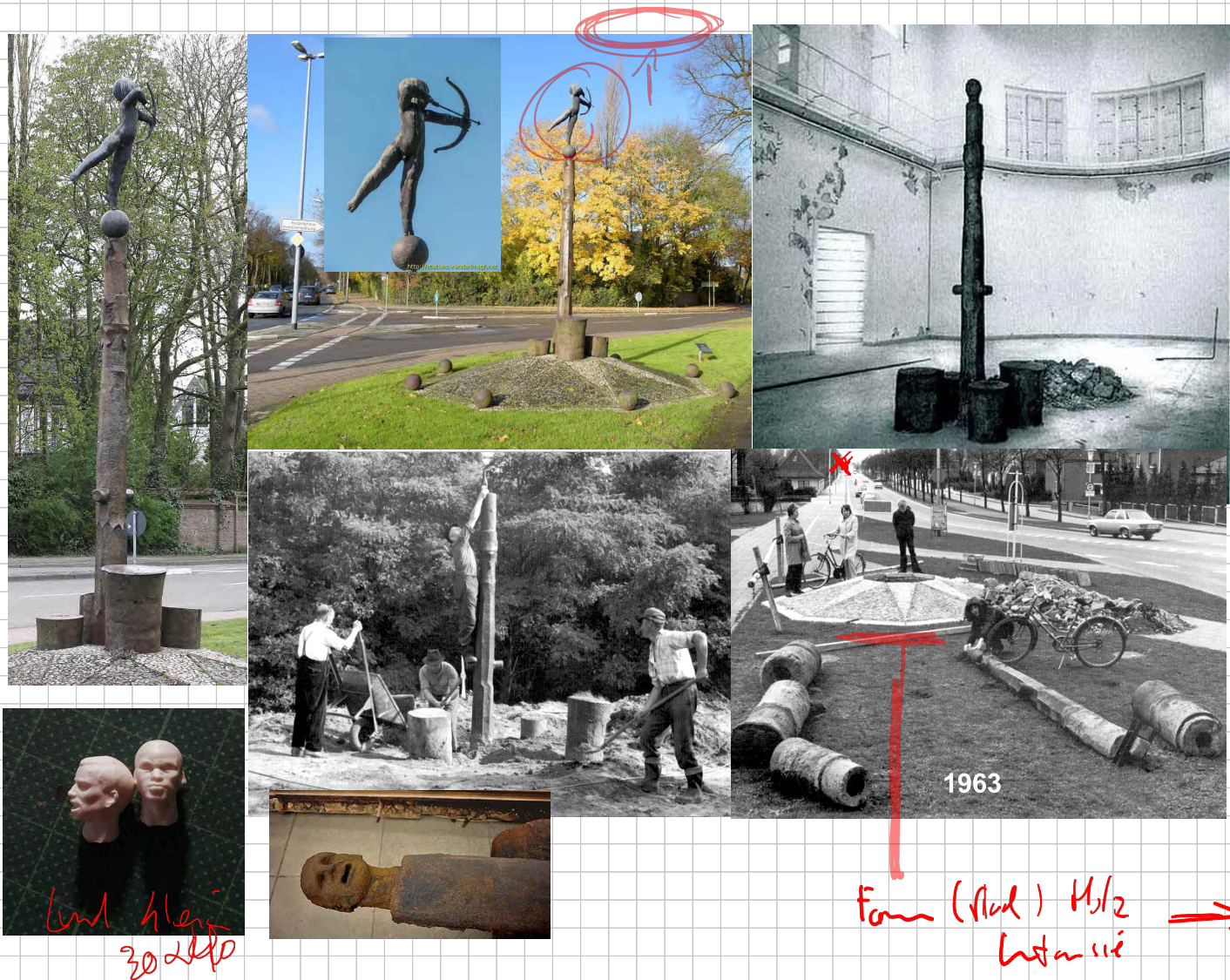


Hochzelle

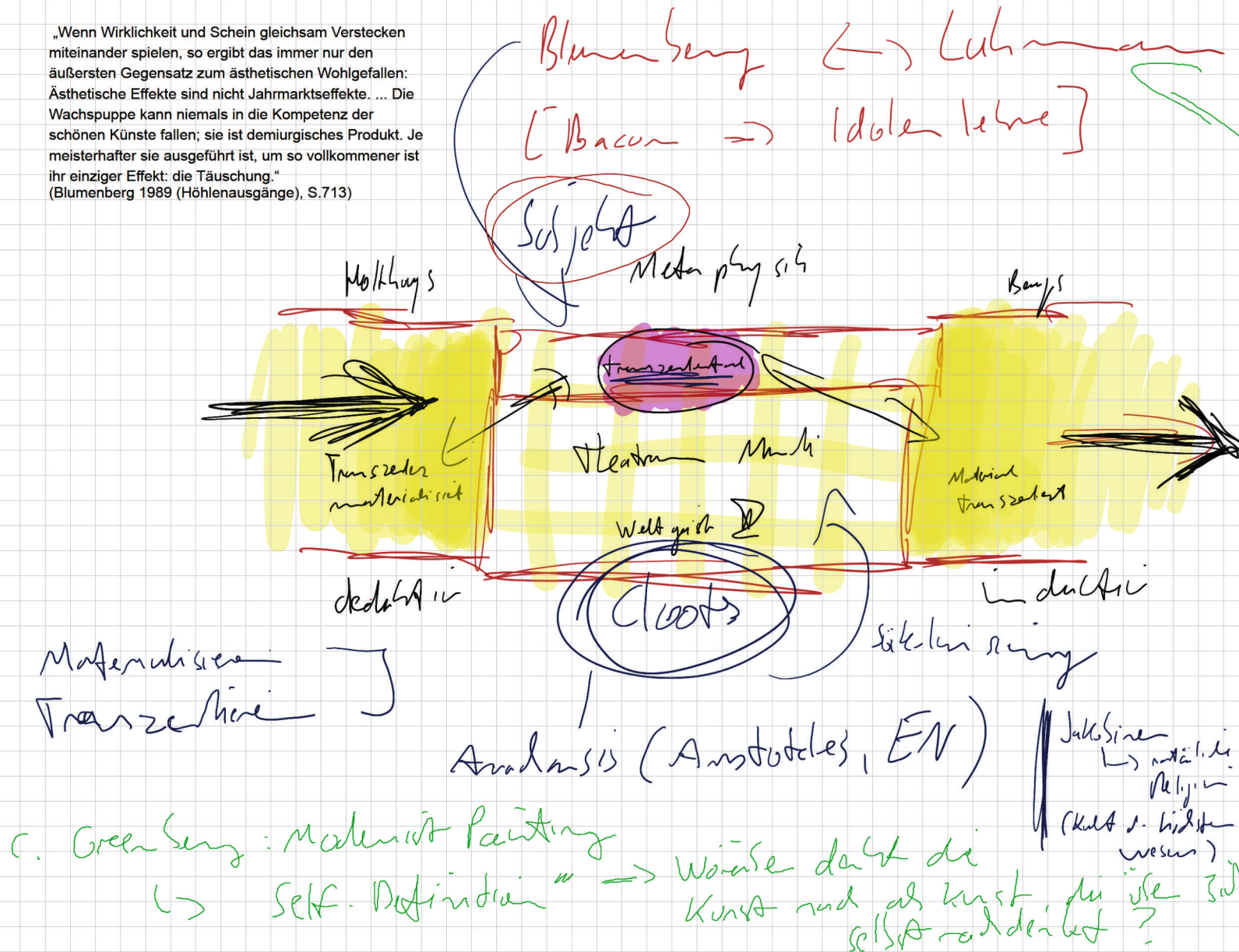
Clas
(Hochzelle)

(Lwd
45x45cm
4/8)



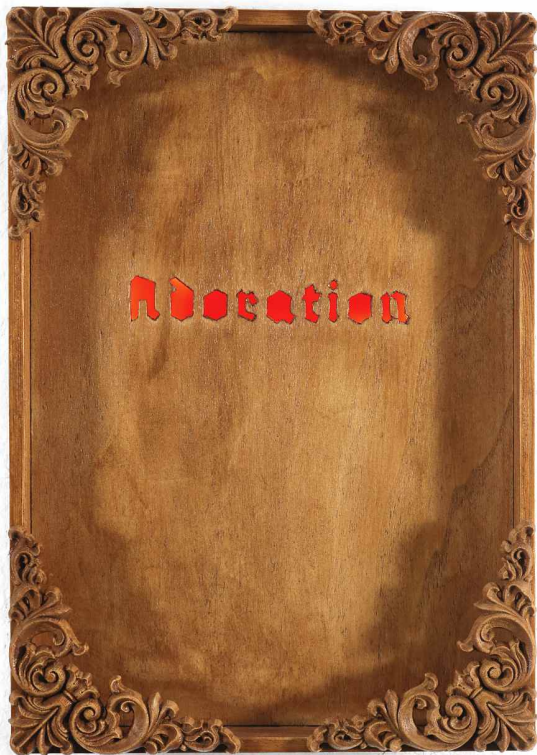


„Wenn Wirklichkeit und Schein gleichsam Verstecken miteinander spielen, so ergibt das immer nur den äußersten Gegensatz zum ästhetischen Wohlgefallen: Ästhetische Effekte sind nicht Jahrmarktseffekte. ... Die Wachspuppe kann niemals in die Kompetenz der schönen Künste fallen; sie ist demiurgisches Produkt. Je meisterhafter sie ausgeführt ist, um so vollkommener ist ihr einziger Effekt: die Täuschung.“
(Blumenberg 1989 (Höhlenausgänge), S.713)



Erste Ideenskizze zur Grundstruktur der Serie, Auflistung und Strukturierung einiger Bezüge.

Die Grundidee ist die Frage der Materialisierung und Entmaterialisierung von Systemen symbolischer Formen im Sinne Cassirers. Wo der mittelalterliche Bildschnitzer den christlichen Mythos im Holz materialisiert, entmaterialisiert Beuys seine Materialien ins Mythische. Beide verweisen auf entgegengesetzte Weise auf einen transzendenten metaphysischen Überbau, auf ein System symbolischer Formen. Unten rechts ist die Frage formuliert „Worüber denkt die Kunst nach als Kunst, die über sich selbst nachdenkt?“



Genius
Loki | Adorationskiste (Klever Skizze 1)

2020
Holz, div. Materialien, Beleuchtung, ca. 36 x 26 x 5 cm



Genius
Loki | Genius Loki (Klever Skizze 2)

2020
Acryl auf Leinwand
2-teilig, je 30 x 40 cm



Genius
Loki | Genius Loki (Klever Skizze 2)

2020
Acryl auf Leinwand
2-teilig, je 30 x 40 cm



Genius | Genius Loki (Klever Skizze 2)
Loki

2020

Acryl auf Leinwand

2-teilig, 30 x 40 cm, Detail



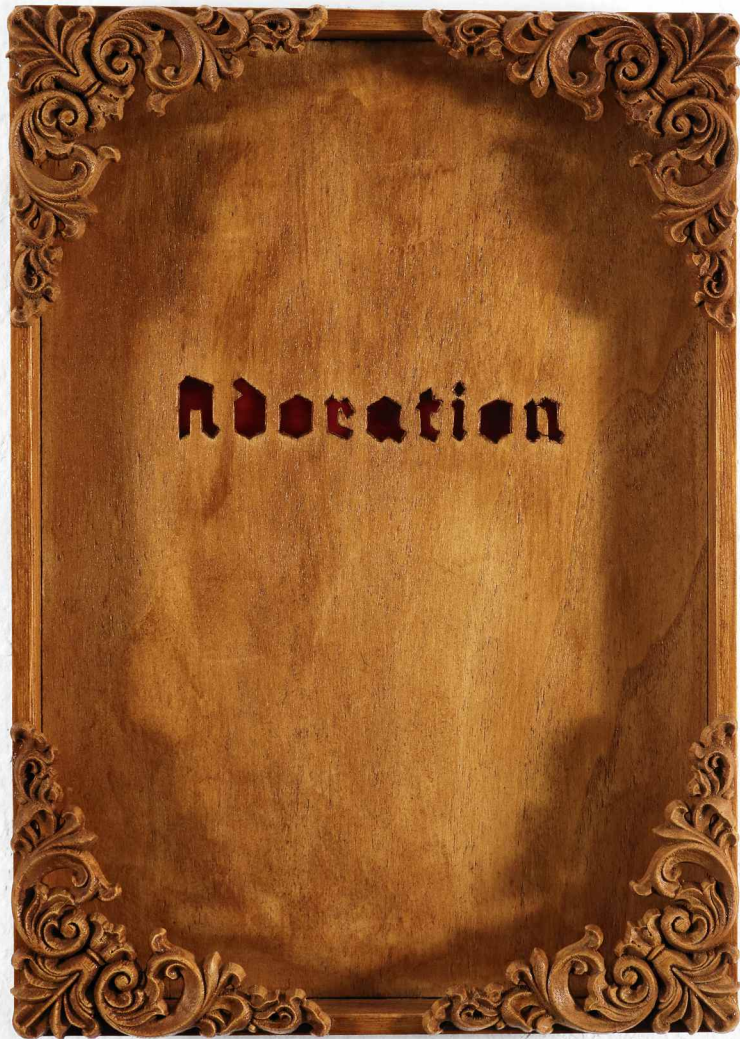
Genius
Loki | Adorationskiste (Klever Skizze 1)

2020
Holz, div. Materialien, Beleuchtung, ca. 36 x 26 x 5 cm



Joseph Beuys: INTUITION
1968
Holzkiste mit Bleistiftzeichnung
30 x 21 x 6 cm

Dem bekannten Beuys-Multiple „Intuition“ stellt Schoemakers die „Adoration“ zur Seite. Die „Adorationskiste“ öffnet ebenfalls einen unbestimmten geistigen Raum. Indem Schoemakers die einfache Holzkiste bei Beuys mit Holzschnitzwerk versieht, spielt er einerseits auf die Erfahrung der mittelalterlichen Schnitzwerke in den Kirchenräumen des Niederrheins an, stellt aber gleichzeitig die Frage, welche (vergleichbaren) geistigen Prozesse die „Adorationskiste“ provoziert. Auf der einen Seite die bewusst schlichte und übersehbare „Intuition“, auf der anderen Seite die auffällige, buchstäblich rot leuchtende „Adoration“. In beiden Fällen handelt es sich jedenfalls um billige Holzkisten.



- ausgeschaltet -



- eingeschaltet -

Genius
Loki | Adorationskiste (Klever Skizze 1)

2020
Holz, div. Materialien, Beleuchtung, ca. 36 x 26 x 5 cm

Dries Holthuys, Schüler
St. Nikolai, Kalkar



VERGIL, AENEAS 2. 199ff.

Etwas Größeres jedoch - und um vieles entsetzlicher - zeigt jetzt Uns Unglücklichen sich und verwirrt die erschrockenen Herzen.

Priester Neptuns durch das Los, ist eben Laokoon tätig.

Einen gewaltigen Stier am Festaltäre zu schlachten.

Siehe, da wälzt von Tenedos sich durch die ruhige Tiefe

- Schaudend erzähl' ich's - ein Paar von Schlangen in

furchtbaren Kreisen. Über der Meerflut Rücken vereint

hersteuernd zur Küste.

Hoch durch die Brandung erhebt sich die Brust, und die

blutigen Mähnen

Ragen empor aus den Wogen, dahinter dann schleppt sich

der andre

Teil durch das Meer, unermesslich den Leib in Windungen

schlingend.

Rauschen ertönt aus der schäumenden Flut; schon sind sie

am Lande, Und mit brennenden Augen, von Blut und Feuer

durchschossen,

Recken aus zischendem Schlund und sie die leckenden,

zitternden Zungen.

Bleich bei der Schau zerstauben wir rings, Sie, sicheren

Schwunges,

Greifen Laokoon an; und die schwächtigen Leiber der

beiden

Söhnlein umringelt zuerst das Gewürm mit veUnd mit

grimmigem Biss zernagt es die Glieder der Armen.

Drauf, da er selbst zum Beistand eilt mit erhobener Waffe,

Fassen sie ihn und schnüren ihn ein mit furchtbaren

Schlingen.

Zweimal umwickeln den Leib, zweimal umringen den Hals

sie

Ihm mit dem Schuppengewind, und es bälzener bemüht

sich der Knoten Gewirr mit den Händen zu trennen;

Geifer und schwärzliches Gift umströmt ihm die heiligen

Binden;

Grässlich ertönt sein Jammergeschrei empor zu den

Sternen.

Gleich dem Gebrüll des Stiers, wenn verwundet er von

dem Altar flieht

Und von dem Nacken das Beil, das schwankend geführte,

sich schüttelt mit sich ihr Nacken und Haupt

hocherschlungener KÄber das Zwillingsgewürm schlüpft

flüchtig hinauf zu des Tempels

Höhen, zu der grimmigen Tritonia Burg, wo unter der Göttin

Füßen es still sich verbirgt und unter dem Rande des

Schildes noten.

Jesaja 11.1-3

1 Doch aus dem Baumstumpf Isaia's wächst ein Reis hervor,
ein junger Trieb aus seinen Wurzeln bringt Frucht. 2 Der
Geist des HERRN ruht auf ihm; der Geist der Weisheit und
der Einsicht, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist
des Erkenntnis und der Furcht des HERRN. 3 Und er hat
sein Wohlgefallen an der Furcht des HERRN.

Androg (E) Ende

VERGIL, AENEAS 2. 199ff.

Noch ein größerer jetzt und noch graunvollere Anblick
Stellt sich den Elenden dar und verwirrt die
erschrockenen Herzen.

Priester, gezogen durch Los, war Laokoon dort dem

Neptunus,

Dem den gewaltigen Stier an dem Festaltäre er weihete.

Siehe von Tenedos her, zwiefach durch stille Gewässer

Nahn (ich erzähl' es mit Graun) unermesslich kreisende

Schlangen,

Über das Meer sich dehnd und eilen zugleich an das

Ufer;

Denen die Brust, in den Wellen emporgebäumt, und die

Mähne

Blutrot aus dem Gewog' aufragt; ihr übriger Leib streift

Hinten die Flut, und sie rollen unendliche Rücken in

Wölbung.

Laut mit Geräusch her schäumt die Flut; jetzt drohn sie

gelandet;

Und, die entflammten Augen mit Blut durchströmet und

Feuer,

Zischen sie beid' und umlecken mit regerer Zunge die

Mäuler.

Alle entflehn vor der Schau blutlos, Doch sicheren

Schwunges

Gehn sie Laokoon an; und zuerst zwei schwächtigen

Söhnlein

Dreht um den Leib ringsher sich das Paar anringelnder

Schlangen.

Schnüret sie ein, und, - o Jammer - zernagt mit dem

Bisse die Glieder.

Drauf ihn selbst, der ein Helfer sich naht und Geschosse

daherträgt,

Fassen sie schnell und knüpfen die gräßlichen

Windungen; und schon

Zweimal mitten umher, zweimal um den Hals die

beschnitten

Rücken geschmiegt, stehn hoch sie mit Haupt und

Nacken gerichtet.

Jener ringt mit den Händen, hinweg die Umknotungen

drängend,

Ganz von Eiter die Bind' und schwärzlichem Gifte

besudelt;

Und graunvolles Geschrei hochauf zu den Sternen

erhebt er:

So wie Gebrüll auftönt, wann blutend der Stier vom Altare

Flieh und die wankende Axt dem verwundeten Nacken

entschüttelt.

Aber sie beid' entrollen zum oberen Tempel, die

Schlangen,

Schlüpfriegen Gangs, und ereilen die Burg der erzürnten

Tritonis,

Wo sie unter die Fuß' und des Schildes Wölbung sich

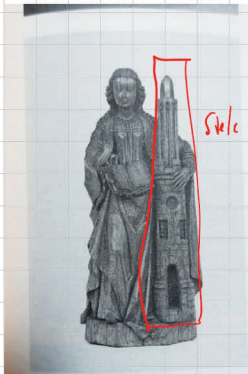
bergen.



Jesse - Laokoon



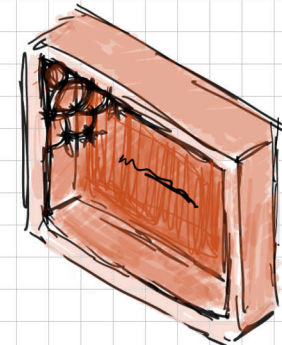
*Neutung d. Affenlinie ist die
Übertragung Rohen /
Sonne*



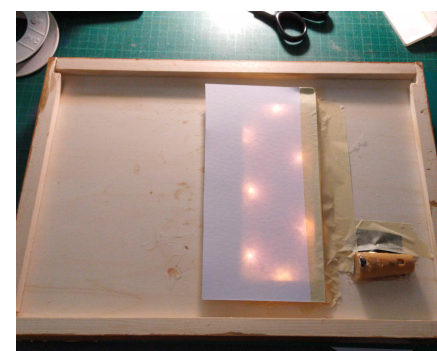
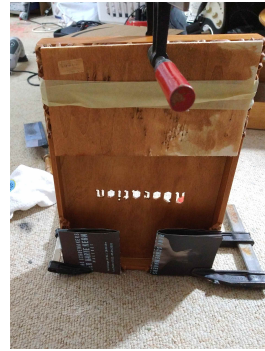
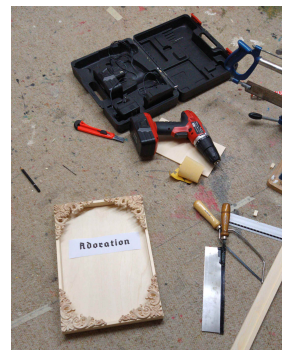
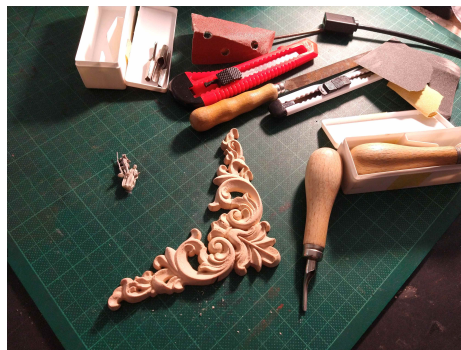
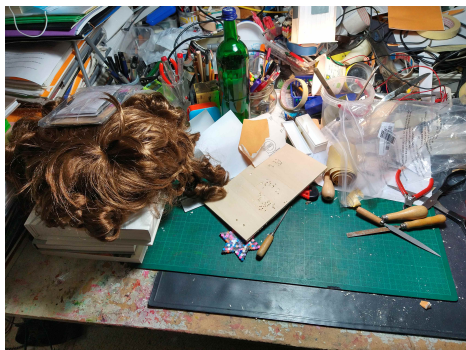
Sule



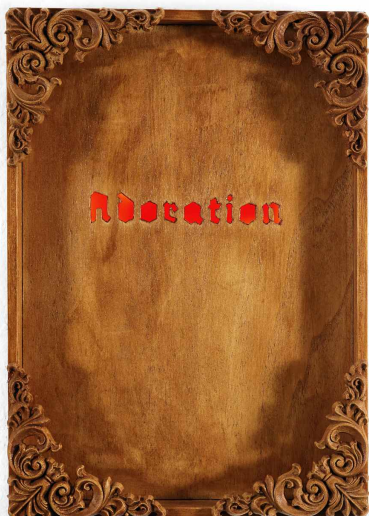
St. N.



*Wunderkiste
+
Maßwerk*



Arbeit an „Adorationskiste“.



Genius
Loki | Adorationskiste (Klever Skizze 1)

2020
Holz, div. Materialien, Beleuchtung, ca. 36 x 26 x 5 cm



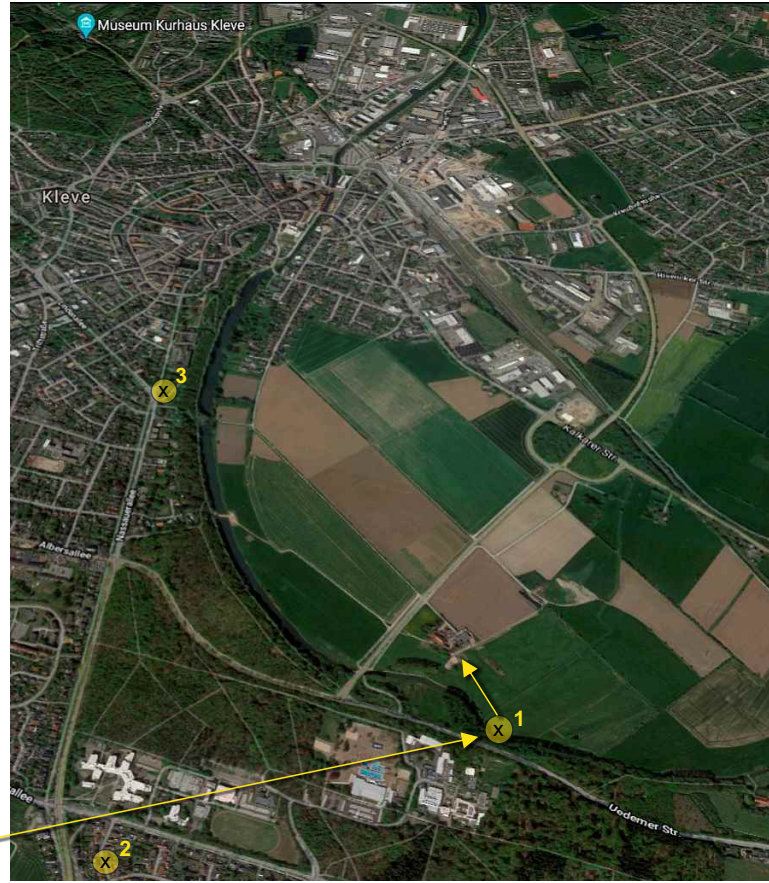
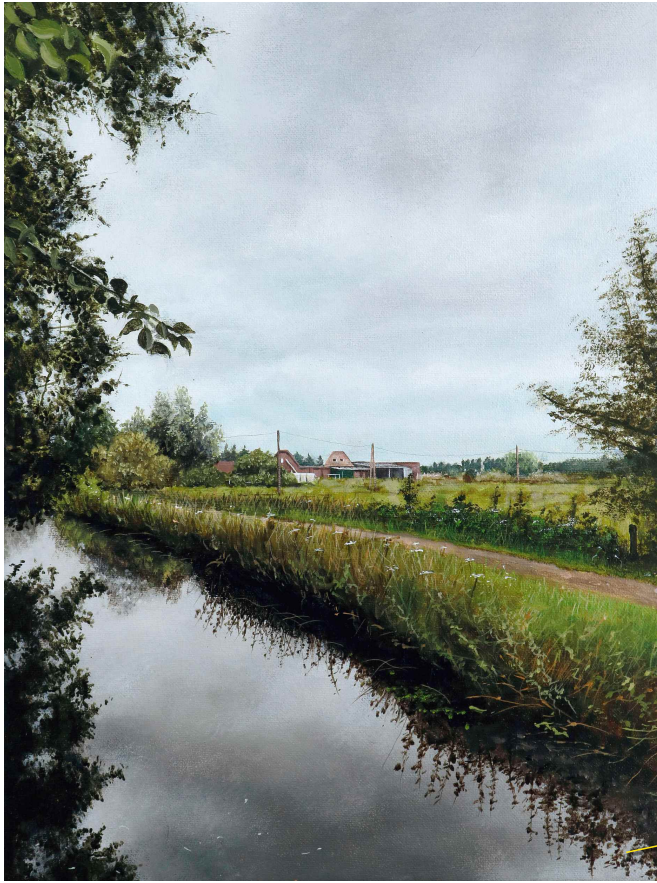
Genius
Loki | Genius Loki (Klever Skizze 2)

2020
Acryl auf Leinwand
2-teilig, je 30 x 40 cm



Genius
Loki | Genius Loki (Klever Skizze 2)

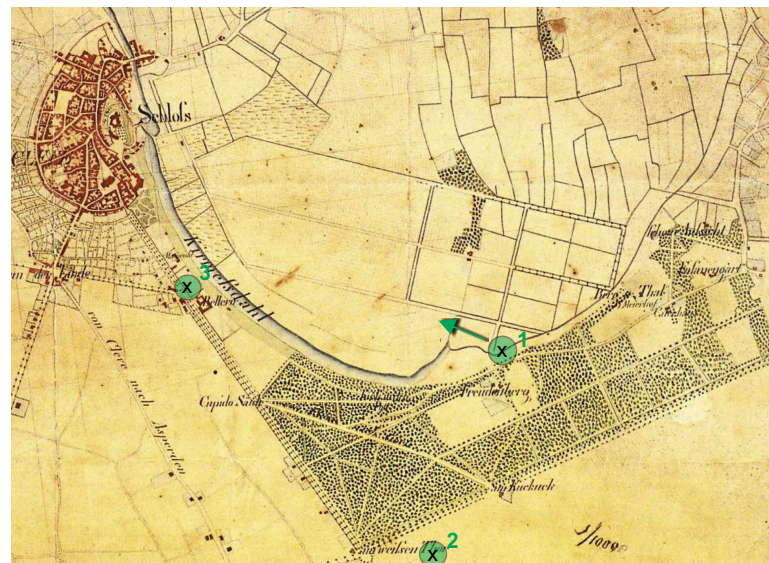
2020
Acryl auf Leinwand
2-teilig, je 30 x 40 cm



Der linke Bildteil von Genius Loki (Klever Skizze 2) zeigt einen Blick in die Landschaft in Richtung „In den Galleien“, einem Teil der barocken Landschaftsgestaltungen („Alter Tierpark“) des Johann Moritz von Nassau, unweit seiner (leeren) Grabanlage. (1)

Schoemakers selbst wohnte (2) in unmittelbarer Nähe dieses Ortes, die Gegend war der Raum, in dem er sich täglich bewegte, ebenso, wie er täglich auf dem Weg zur Schule den „Eisernen Mann“/Cupidosäule (3) passierte, den Beuys für die Installation „Straßenbahnhaltestelle“ abformte.

Im Grunde genommen sind die prägenden Landschaften, Landmarken, Wege und Denkmale für beide Künstler als Kindheitseindrücke gleich.



Genius Loki | Genius Loki (Klever Skizze 2)

2020
Acryl auf Leinwand
2-teilig, je 30 x 40 cm



**Genius
Loki** | Genius Loki (Klever Skizze 2)

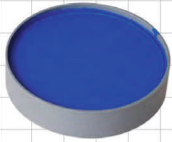
2020
Acryl auf Leinwand
2-teilig, je 30 x 40 cm

Der rechte Bildteil von Genius Loki zeigt Schoemakers im Selbstporträt. Wo der linke Bildteil (Landschaft) den Ort und Ortsgeist vergegenwärtigt, repräsentiert der rechte Teil den künstlerischen Geist als Trickstergestalt, die in der Mythologie als Gestaltwandler, Täuscher, Betrüger, Spieler und Verführer auftreten.

Der Trickster ist ein notorischer Grenzübertreter, Loki die Trickstergestalt der nordischen Mythologie, mit der auch Beuys sich früh beschäftigte.

So steht der Titel der Serie für ein Porträt des Orts- und Künstlergeistes: Genius Loki. Schoemakers konzeptualisiert den Künstler nicht nur als mythischen Spieler. Er ist Mythologien-Spieler, Spieler von Spielen, der weiß, was er tut.

60 ml
301



25ml
505



2x 15ml
504



2 x 60 ml
1040



monochrome Fassung
(--> Riemenschneider ff.)

teilmonochrom + Inkarnate)

+ durchgängig alternierend rot/blau

Dissertation Habenicht 1999
(a. Hochaltar Kalkar)

Grün
Winter Make-up
↳ Glanz + Öl
(→ winter green
Make-up)



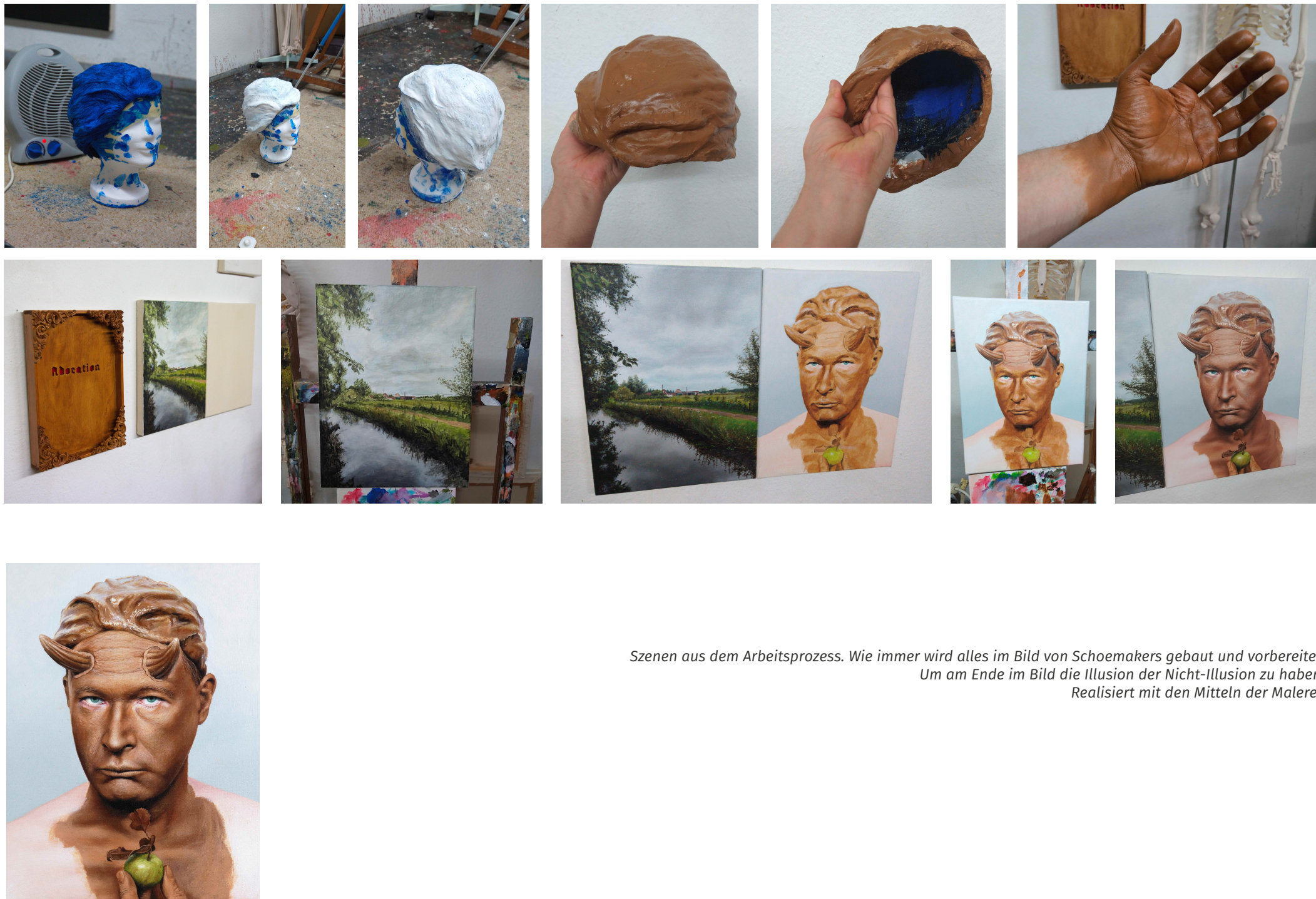
Faltenwürfe => Leinwand /
Baumwolle
!!
eig. färbt / klassisch / Lein?.



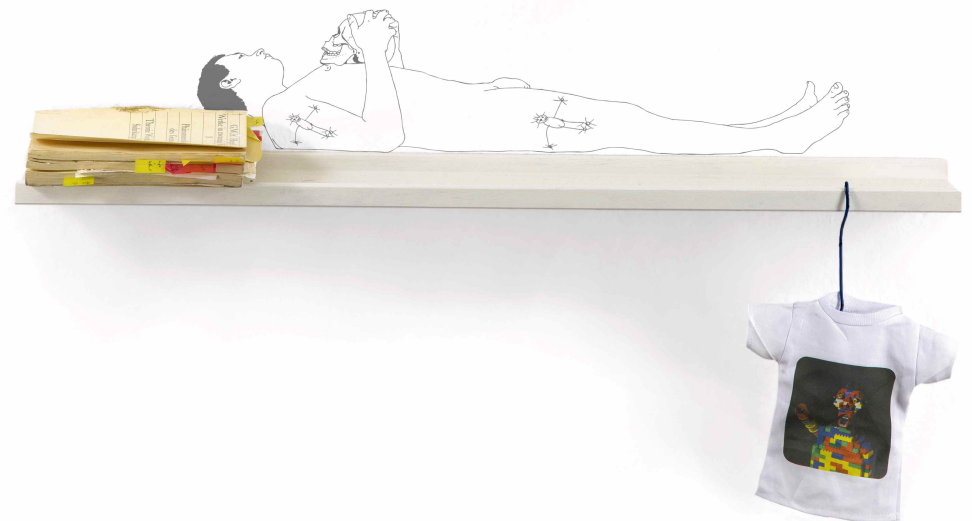
Genius
Loki | Genius Loki (Klever Skizze 2)

2020
Acryl auf Leinwand
2-teilig, je 30 x 40 cm

Neben dem Werk und Wirken von Joseph Beuys, sind ein zentraler Bezugspunkt einiger groß- und kleinformatiger Arbeiten der Serie die prägenden mittelalterlichen Holzplastiken des Klever Landes sein, die das Aufwachsen des Künstlers visuell wie gedanklich mitgeprägt haben. In mimetischer Anverwandlung wird der geistige Raum performativ noch einmal neu durch Schoemakers abgemessen und neu formatiert.



*Szenen aus dem Arbeitsprozess. Wie immer wird alles im Bild von Schoemakers gebaut und vorbereitet.
Um am Ende im Bild die Illusion der Nicht-Illusion zu haben.
Realisiert mit den Mitteln der Malerei.*



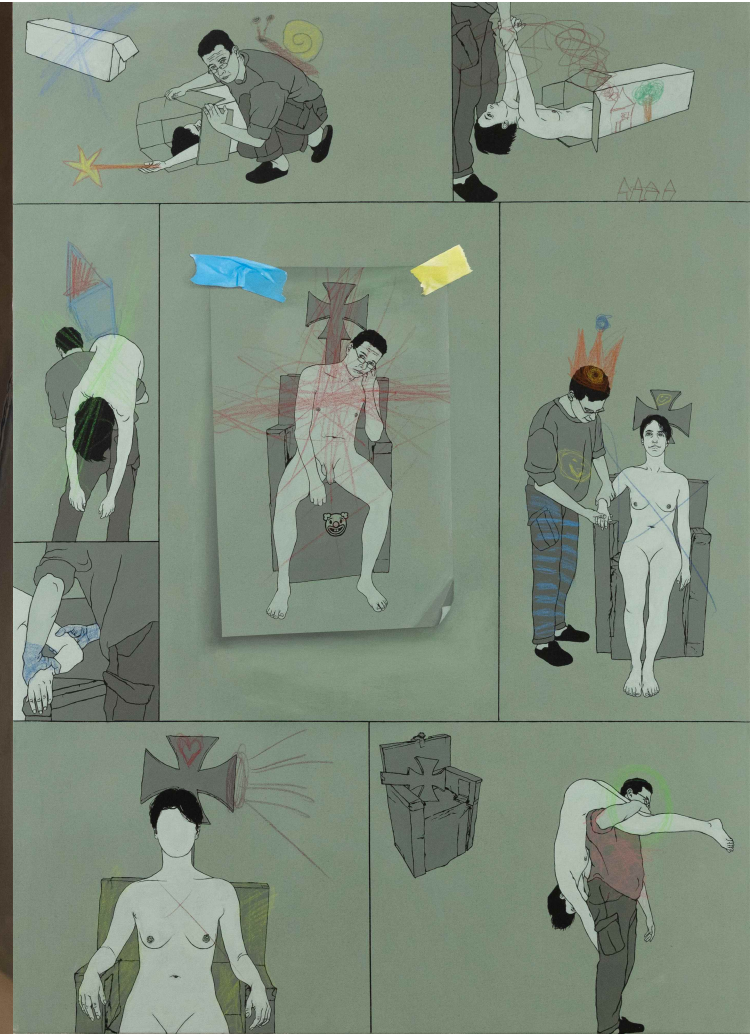
Genius
Loki | co|re work #0 (Supervenience Baby! (You are here:•))

2020
Acryl auf Leinwand, div. Materialien
90 x 80 cm
Privatsammlung Frankfurt/M

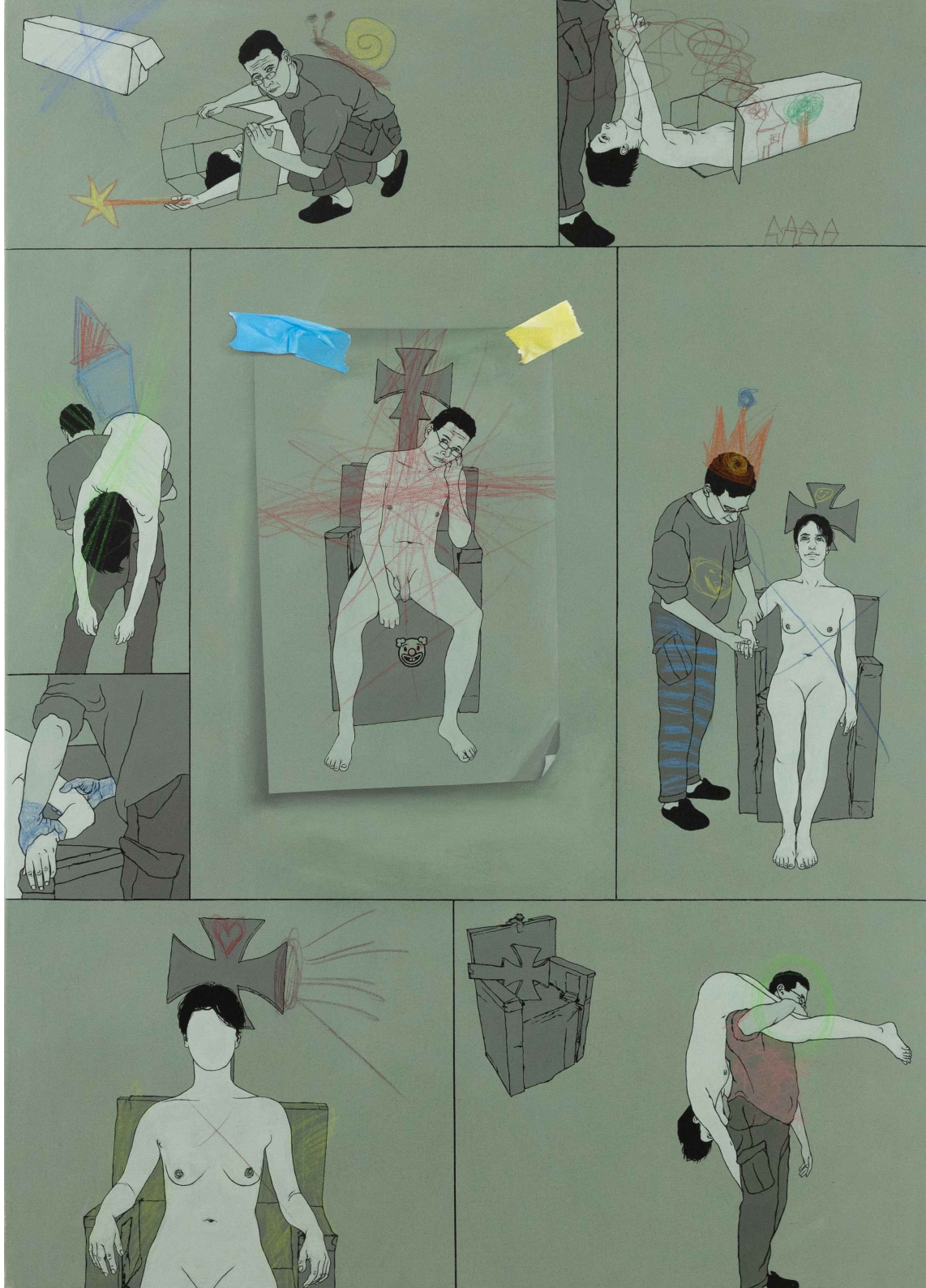


Genius
Loki | co|re work #0 (Supervenience Baby! (You are here:•))

2020
Acryl auf Leinwand, div. Materialien
90 x 80 cm
Privatsammlung Frankfurt/M
Detail

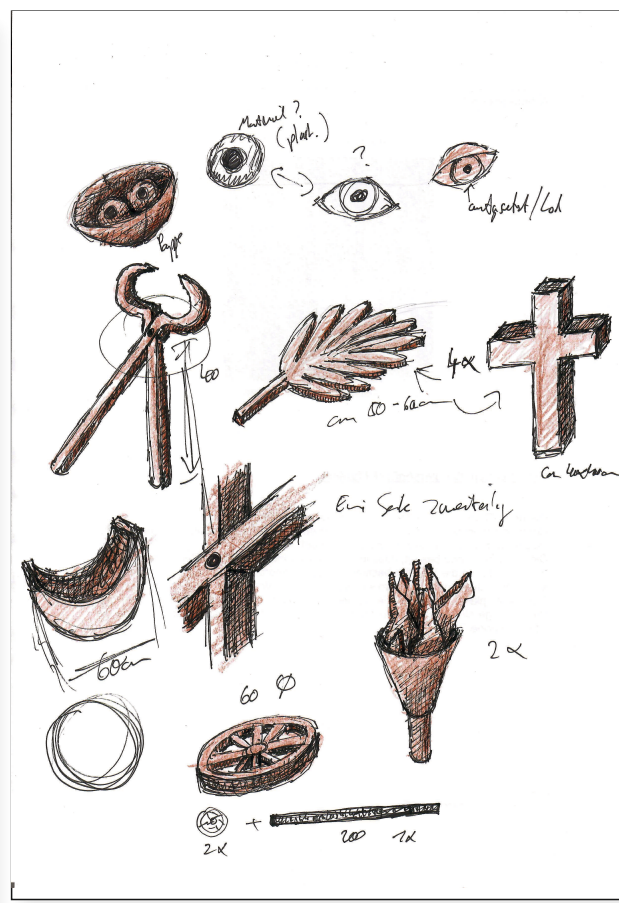
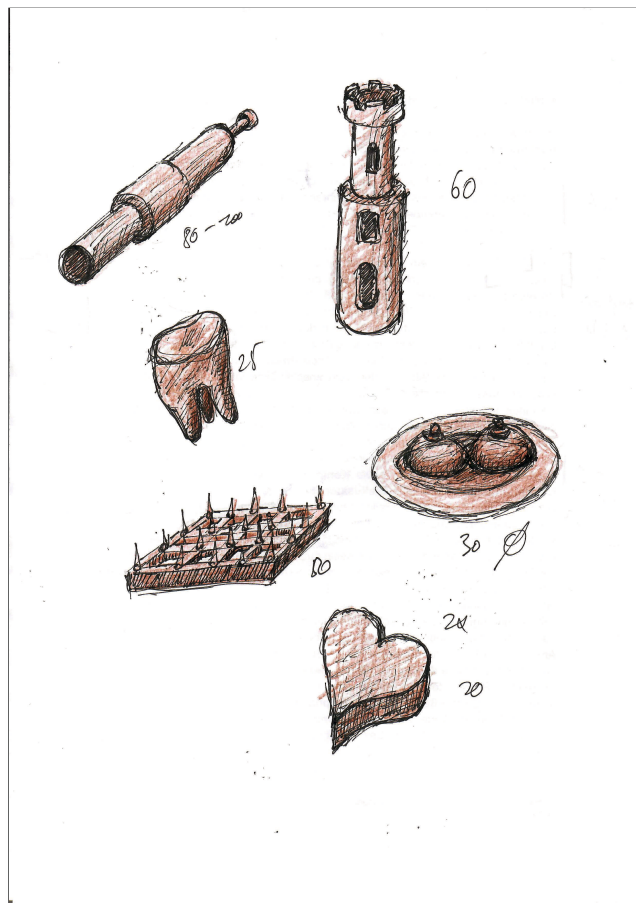






Genius
Loki | Wiegenlidschatten

2021/22
Acryl auf Leinwand
140 x 100 cm, Detail

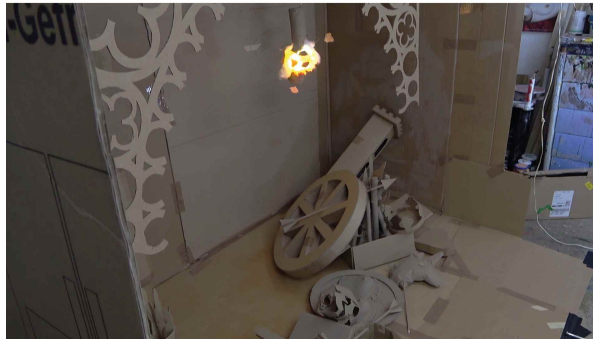
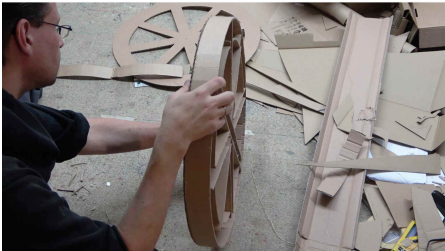
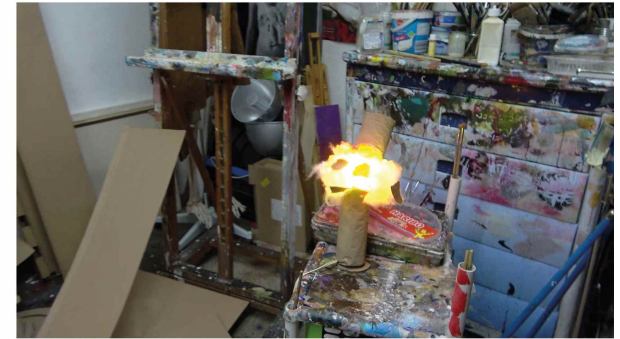
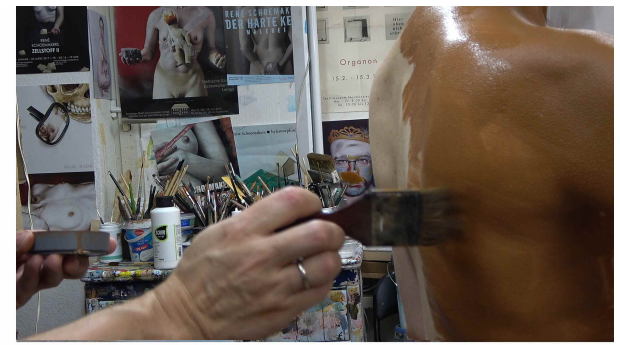
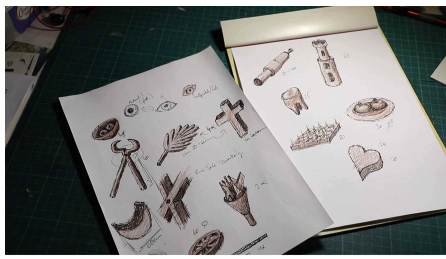
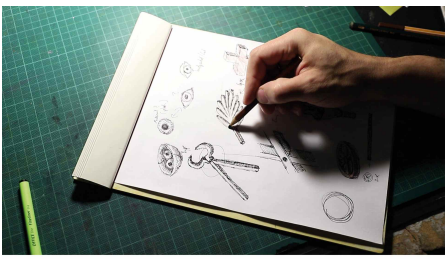


Entwurfsskizzen zu den Attributen

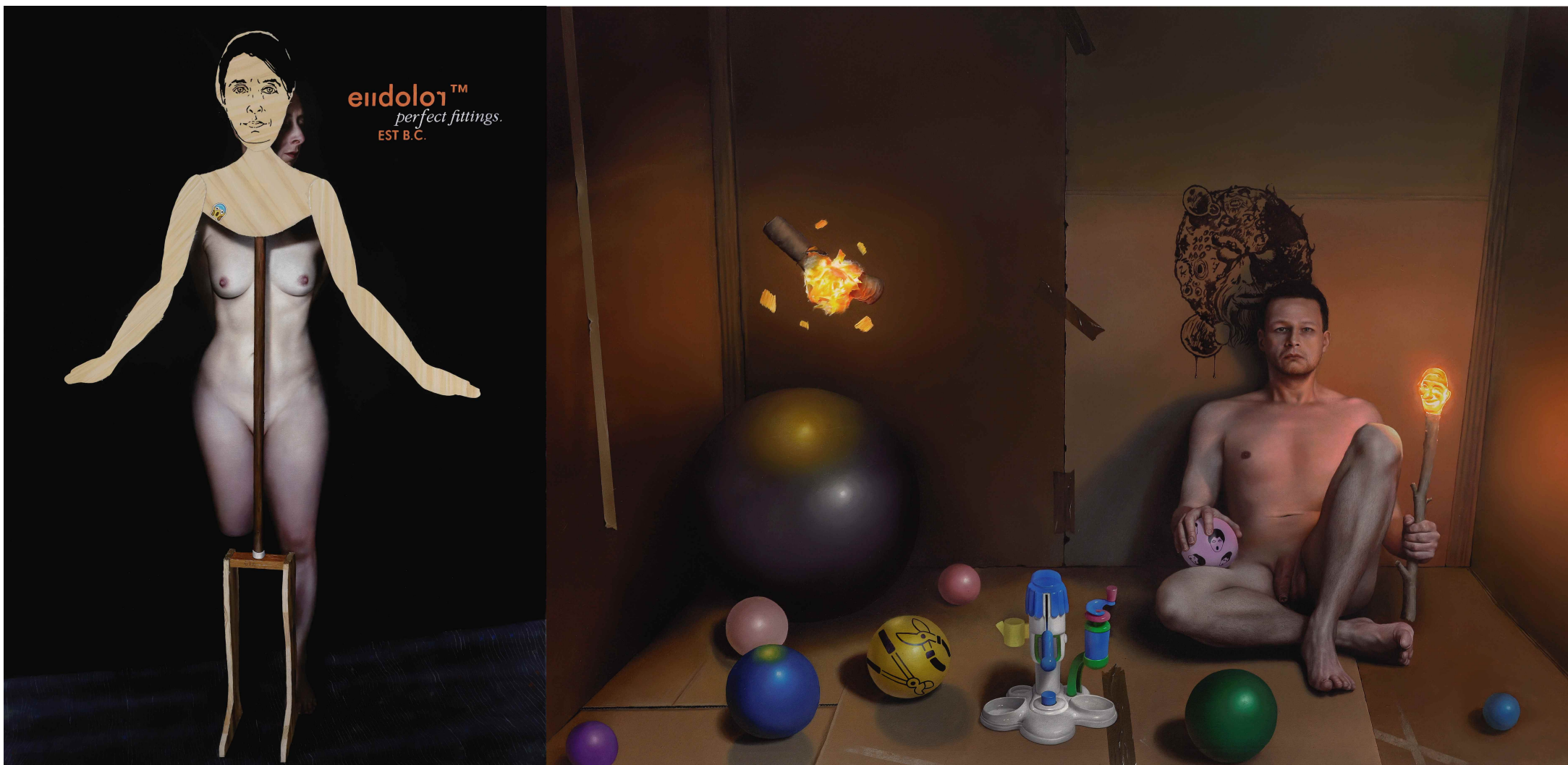
Ausgehend von den Eindrücken der mittelalterlichen Schnitzfiguren legt Schoemakers früh eine Sammlung der Attribute weiblicher Heiligenfiguren an. Vielfach handelt es sich dabei um Symbolisierungen der jeweiligen Folter, der die Frauenfiguren unterworfen wurden, häufig auch Foltermethoden und -instrumenten, die eine spezifisch sexualisierte Komponente enthielten.

Sammlung der angefertigten Attribute für die Werkserie, verwendet u.a. in „Wiegenlidschlag“ und Chimera's Wreck“





Stills aus einem Video (20 min), in dem verschiedene Vorarbeiten zur Werkserie gezeigt werden.



Nähere Informationen zu *Genius Loki (Wiegenlidschlag)* enthält der Katalog der Berliner Einzelausstellung 2023, u.a. auch mit einem ausführlichen Gespräch mit Wolfgang Ullrich.

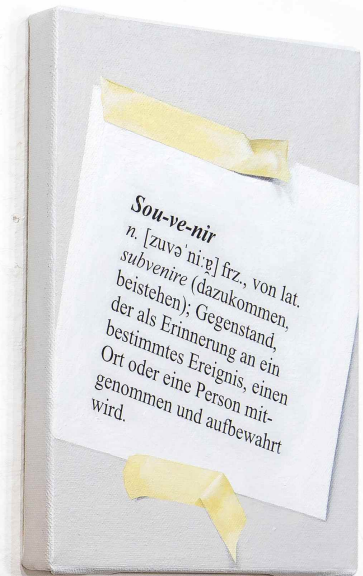
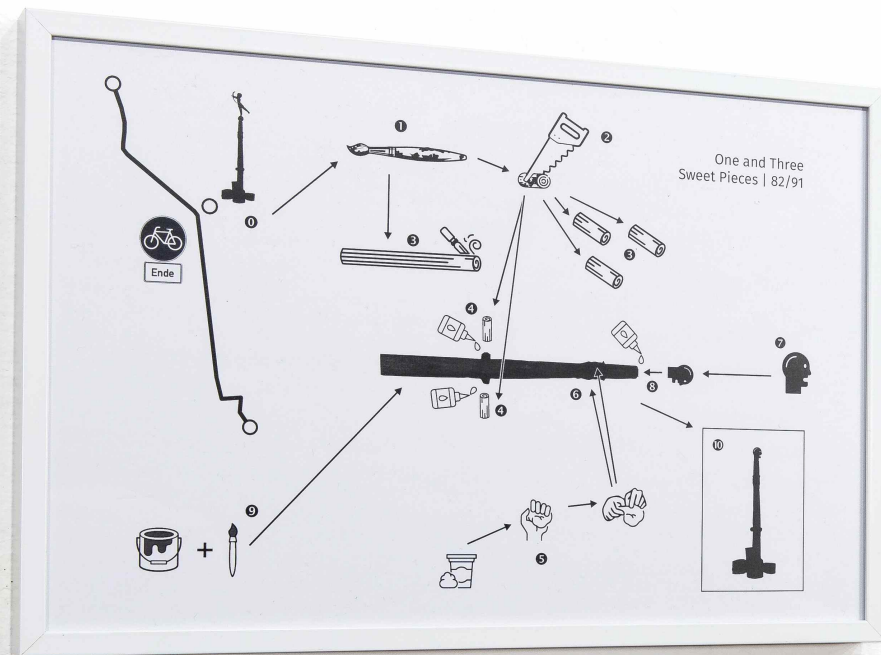




eiidolo1™
perfect fittings.
EST B.C.

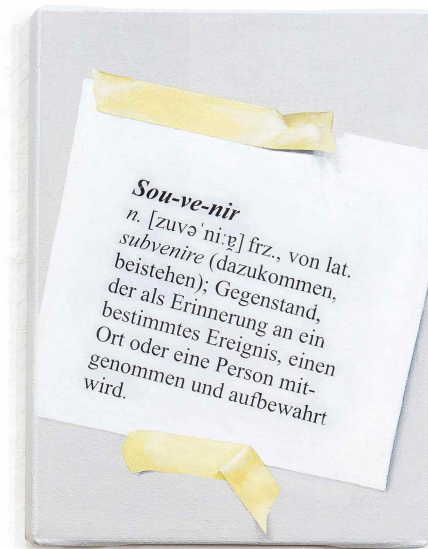
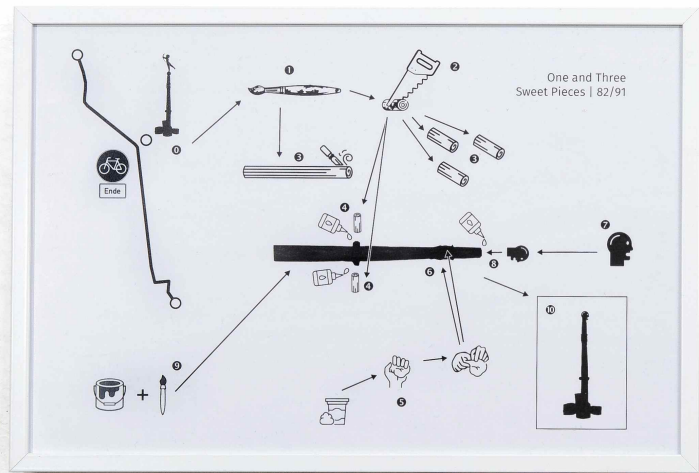
Genius | Wiegenlidschlag
Loki

2022
Acryl auf Leinwand
140 x 100 cm, Detail



Genius | One and Three Sweet Pieces | 82/91
Loki

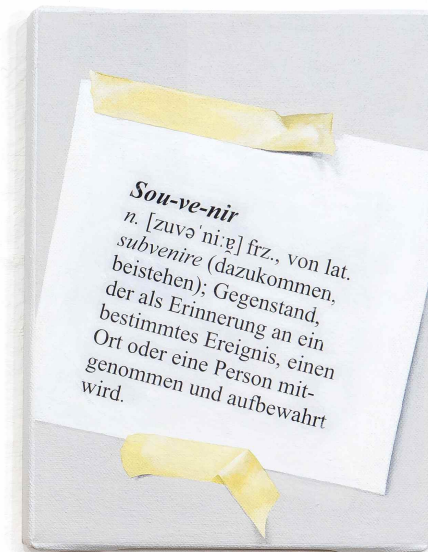
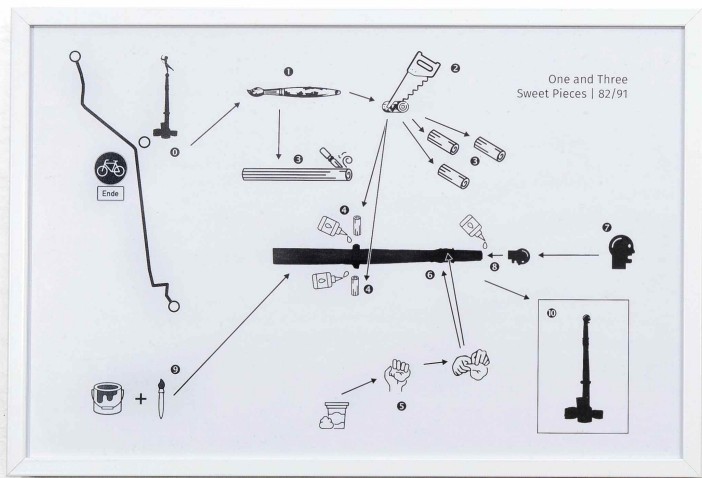
2025
Acryl auf Leinwand, div. Materialien
Laserdruck, gerahmt 21 x 31 cm, Holzbox, 23 x 15 cm,
Leinwand, 24 x 18 cm



Genius | One and Three Sweet Pieces | 82/91
Loki

2025
Acryl auf Leinwand, div. Materialien
Laserdruck, gerahmt 21 x 31 cm, Holzbox, 23 x 15 cm,
Leinwand, 24 x 18 cm

Hängevariante 1



Genius | One and Three Sweet Pieces | 82/91
Loki

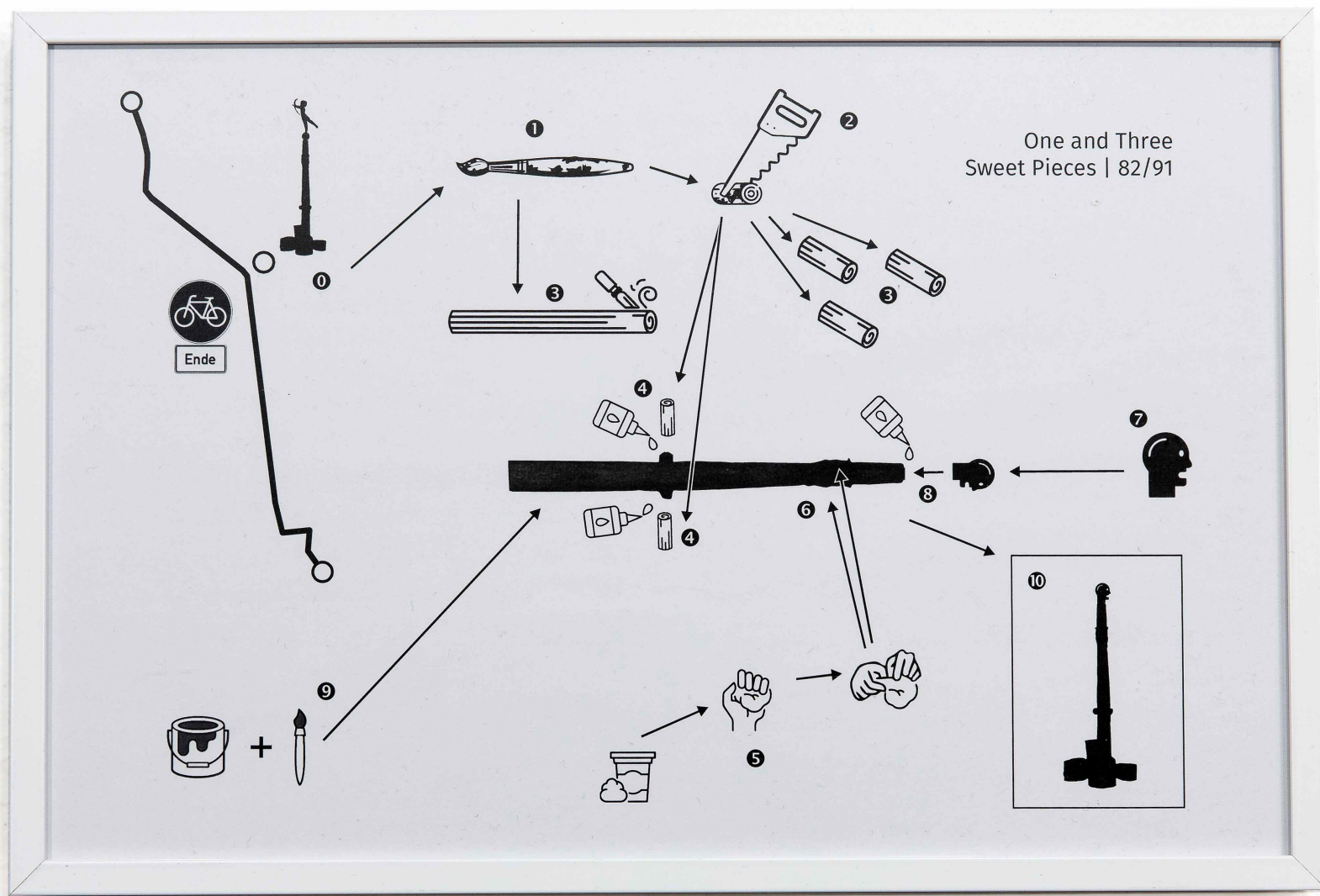
2025
Acryl auf Leinwand, div. Materialien
Laserdruck, gerahmt 21 x 31 cm, Holzbox, 23 x 15 cm,
Leinwand, 24 x 18 cm

Hängevariante 2



Genius
Loki | One and Three Sweet Pieces | 82/91

2025
Detail
Holzbox, 23 x 15 cm, div. Materialien



Rainer Dornbusch

Flagschiffe, Beiboote und Helikopter

In der Beschreibung einzelner Werkgruppen verwendet Schoemakers häufiger die Metapher des maritimen Geleitzugs, dass also die Werke einer Serie sich häufig einteilen ließen in *Flagschiffe* und *Beiboote*.

Als *Flagschiff* bezeichnet er dabei die größeren Arbeiten, die meist allein Malerei auf Leinwand zeigen, während *Beiboote* kleinere Werke sind, die häufig Leinwände mit weiteren Elemente und Materialien kombinieren.

Diese Aufteilung ist, „historisch“ betrachtet, bei Schoemakers keine Besonderheit oder Neuerung. Schon Werknummer GS2, 3-7 („res“) aus dem Jahr 1997 besteht aus fünf Leinwänden, die nicht an der Wand hängen sowie zusätzlich fünf Holzkisten mit fünf Holztafeln, die auf schwarzem Grund fünf weiße Kreidezeichnungen zeigen.

Wenn man alle Werknummern seitdem durchgeht, zeigt sich, dass beinahe ein Drittel aller Arbeiten nicht nur Kombinationen von mehreren Leinwänden sind, sondern dazu auch weitere Elemente und Materialien einbeziehen.

In der Regel bringen die Elemente jenseits der Malerei weitere Ebenen der Repräsentation (bildlich, aber auch sprachlich) ein, die dabei auch Repräsentationen der Malerei auf den Leinwänden reflektieren. Es ergeben sich Kommentare, Meta-Repräsentationen, die letztlich als mögliche Repräsentationen einer Wirklichkeit



René Schoemakers - Genius Loki (One and Three Sweet Pieces | 82/91), 2025

funktionieren sollen, die selbst durch zahlreiche sich überlagernde „Layer“ gekennzeichnet ist, die miteinander interferieren.

Flagschiffe sind gelegentlich auch mit *Helikoptern* bestückt. Sie steigen auf und nehmen das Ganze in den Blick. Dieses Bild könnte man auf einige Arbeiten in



Joseph Kosuth - One and Three Chairs | One and Three Sovels

unterschiedlichen Serien anwenden. Sie sind Meta-Arbeiten, in Bezug auf die Arbeiten der Serien selbst.

Genius Loki (One and Three Sweet Pieces | 82/91) ist ein solcher *Helikopter*. Dazu im Folgenden einige Anmerkungen.

Der Titel weist auf einen zentralen Bezug hin; „One and Three...“ zitiert die als grundlegend für die analytische Konzeptkunst angesehenen Arbeiten von Joseph Kosuth.

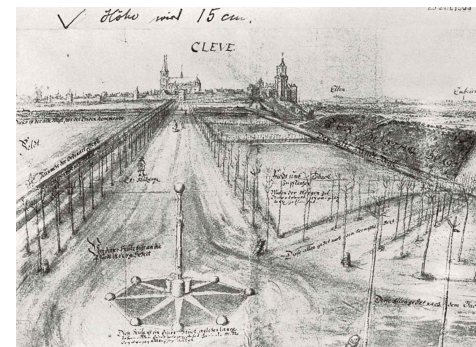


„Cupidosäule“, Zustand 1973 bis heute

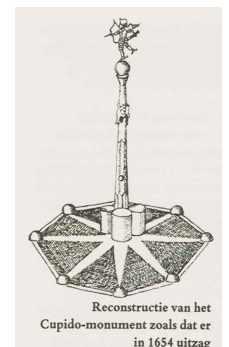
Der Aufbau zitiert die Form der Arbeiten von Kosuth. Der zweite wesentliche Bezugspunkt ist die Arbeit von Joseph Beuys „Straßenbahnhaltestelle“ (1976).

Die Arbeit *Genius Loki (One and Three Sweet Pieces | 82/91)* greift die Rhetorik von Kosuth auf, die letztlich als Illustration von Platon, *Politeia* 595a ff. aufgefasst werden kann. Die Trias von Realgegenstand, 1:1-Abbildung und Lexikondefinition bildet die platonische Unterscheidung ab, sofern man die begriffliche Definition bei Kosuth mit der platonischen *idéa* identifizieren möchte.

Die Arbeiten von Beuys als Bezugspunkt sind ein Kern der Werkserie insgesamt. Die konkrete Arbeit der „Straßenbahnhaltestelle“ hat gleichzeitig einen starken biogra



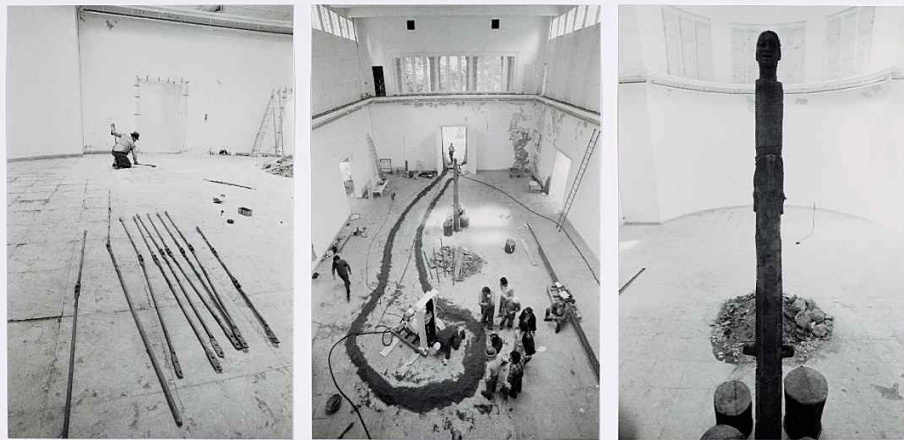
„Cupidosäule“ Zeichnungen Zustand 17. Jh.



phischen Bezug (wie bei Joseph Beuys) zu Schoemakers. Dessen täglicher Schulweg führte von 1982 bis 1991 genauso an dem Vorbild der Arbeit von Beuys vorbei, wie dieser als biographischen Bezug angibt, dass er eben an einer Straßenbahnhaltestelle häufig wartete, wo seinerzeit das Klever Denkmal platziert war.

Die Verschränkung der unterschiedlichen Ebenen lässt sich vielleicht am ehesten „chronologisch“ auflösen.

1. Beuys bezieht sich auf das ursprüngliche „Friedenszeichen“, das Johann Moritz von



„Straßenbahnhaltestelle“, Biennale Venedig, 1976

Nassau 1653 als brandenburgischer Statthalter in Kleve als Reaktion auf den Dreißigjährigen Krieg (bzw. auf das Ende des Achtzigjährigen Krieg der Niederlande, beide enden 1648) errichten lässt. Dieses Denkmal eines „süßen Friedens“ wird, wie andere in Kleve, aus Überresten von Kriegswaffen erstellt.

2. Beuys ersetzt die am Klever Original durch Dieter von Levitzow erneuerte Cupido-Figur (1970) durch die Plastik eines Kopfes mit zum Schrei geöffnetem Mund und

„Straßenbahnhaltestelle“, Hamburger Bahnhof, Berlin --- Nachbildung 1:20 Genius Loki (One and Three...)



bezieht sich dabei einmal mehr auf den in Kleve geborenen Jean Baptiste „Anacharsis“ Cloots, der als Revolutionär und schillernder „Redner des Menschengeschlechts“ in der französischen Revolution bekannt wird, aber auch am Ende auf der Guillotine landet.

Wie verarbeitet nun *Genius Loki (One and Three Sweet Pieces | 82/91)* diese Bezüge? Nicht zuletzt über den Titel. Beuys' Arbeit wird häufig mit dem vollständigen Titel "Straßenbahnhaltestelle / Tramstop / Fermata del Tram, 1961-1976, A Monument to the Future" bezeichnet. Der Bezug der Jahreszahl 1976 ergibt sich nachvollziehbar aus dem Jahr der Erstpräsentation in Venedig. Die Jahreszahl 1961 bezieht sich möglicherweise auf den Beginn von Beuys' Lehrtätigkeit an der Kunstakademie Düsseldorf oder auch auf seine erste museale Einzelausstellung im Klever Museum, in dem Schoemakers exakt 30 Jahre später selbst erstmals an einer musealen Ausstellung beteiligt war. Der Titel *Genius Loki (One and Three Sweet Pieces | 82/91)* nimmt also diesen Bezug auf biographische Jahreszahlen auf, da Schoemakers jene Cupidosäule von 1982-1991 auf dem täglichen Schulweg zum Gymnasium passierte, an dem exakt 50 Jahre zuvor, 1941, Beuys sein Reifezeugnis erhielt. Während Beuys am Denkmal auf die Straßenbahn wartete, endete dort 1982-1991 der Radweg und der Bereich der Innenstadt begann. Biographische Signifikanz auf Augenhöhe, könnte man sagen. Gleichzeitig wird aus „One and Three .x.“ bei Kosuth „One and Three Pieces“ also allgemein „Teile“, was auf die formale Struktur bei Kosuth verweist, während „piece“ gesprochen verwechselbar mit „peace“ auf die Cupidosäule verweist, die als Zeichen eines „süßen Friedens“ (sweet peace) beschrieben wurde. (Der Titel mit „drei süßen Stückchen“ distanziert sich gleichzeitig wortspielerisch von der häufigen Gravitas der Kosuth- und Beuys-Rezeption.)

Womit auf eine Weise der Ton für die biographisch legitimierte Appropriation der



Beuys beim Abformen der Cupidosäule in Kleve für die „Straßenbahnhaltestelle“, 1975

Beuys'schen Appropriation der Cupidosäule durch Schoemakers gesetzt wäre, als eine Art einklammernde Aufhebung, die inhaltlich und formal parallel geführt wird. Hierzu wird die Form der paradigmatischen Arbeiten von Kosuth als Werkzeug benutzt, selbst aber auch gleichzeitig eingeklammert und kommentiert, bis am Ende alle Bezüge miteinander in der Schwebe sind und bleiben müssen, weil sie nur in diesem Zustand emergent sein können. Nur solange die Bälle des Jongleurs in der Schwebe sind, sind sie staunenswert, beiseite gelegt sind sie banal. Im Bild wird

anschaulich mit Bedeutungen jongliert (Insofern ist Kosuth zuzustimmen, wenn er meint, seine Arbeit basiere „auf dem Grundgedanken, dass Künstler mit Bedeutung arbeiten und nicht mit Form und Farbe. Bei der Herstellung von Bedeutung (welche ebenso das Auslöschen oder die Aneignung schon bestehender Bedeutung beinhaltet) hat der Künstler die Freiheit, alles zu verwenden, was schon in der Welt vorhanden ist.“, wobei es sein Geheimnis bleibt, wo der Gegensatz zu finden sein sollte zwischen dem der Arbeit mit Form und Farbe und der Arbeit mit Bedeutungen. Da halte man sich eher an Kant, weniger an Platon „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.“ Auch Kosuths Arbeit kommt nicht ohne eine bewusst eingesetzte Farb- und Formästhetik aus.

Vergleicht man Kosuths Arbeiten nach dem Muster „One and Three ...x“ mit *Genius Loki* (*One and Three Sweet Pieces* | 82/91), dann sind hier drei Einzelelemente zu vergleichen und zuzuordnen.

Wenn man vom (vermeintlichen) Realgegenstand ausgeht, so ist es bei Kosuth z.B. ein einfacher Stuhl. Dieser wird flankiert von einer fotografischen 1:1 Abbildung und einer einfachen Wörterbuchdefinition des Gegenstands.

Bei Schoemakers ist der Realgegenstand selbst doppeldeutig. Es handelt sich um ein verkleinertes Modell eines Realgegenstands (Beuys' „Straßenbahnhaltestelle“), hier verweist die „Definition“ rechts daneben auf den Gegenstand in seiner Funktion und seiner Relation auf einen anderen Gegenstand. Die Definition bezieht sich auf eine Relation bzw. Funktion, nicht auf das, was er „an sich“ sein mag.

Einschub [rant (alert)]

Knapp Sechs Jahrzehnte, nach der Veröffentlichung von Kosuths bekenntnishaftem Manifest „Kunst nach der Philosophie“ (1969), bleibt der Eindruck des Furors, mit dem nachgewiesen werden soll, inwieweit Kunst nichts anderes sei als eine „analytische Proposition“, rätselhaft. Er liefert vielmehr eine Erklärung dafür, warum eine derart verstandene analytische Konzeptkunst vor allem recht langweilig wirkt. Nicht umsonst identifiziert Kosuth „Kunst“ notwendig als „Tautologie“. Und was könnte interessanter sein, als die Kontemplation von Tautologien..?

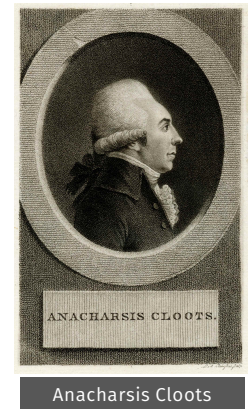
Es heißt bei Kosuth „Kunst existiert in der Tat um ihrer selbst willen. [...] Der einzige Anspruch der Kunst gilt der Kunst. Kunst ist die Definition von Kunst“ Tatsächlich? Welches Argument ließe sich dann aber noch formulieren, weshalb die Produktion und Rezeption von Kunst überhaupt lohnenswert sein soll? Wenn jedes Kunstwerk allein danach strebt, Kunst selbst zu definieren, was soll jemanden dazu bewegen, dieser externalisierten Nabelschau ernsthaft beizuwohnen? Gänzlich absurd wird es, wenn Kosuth weiter vermutet, dass Kunst die Befriedigung ehemals religiöser Bedürfnisse liefern könne. Wenn Nietzsche darüber informiert, dass „Gott tot“ sei, spricht wenig dafür, dass es großes Aufsehen erregen dürfte, wenn unbemerkt auch Kunst im Sinne Kosuths sanft einschlummert.

An „welthaltigen“ Kunstwerken („Realismus“) und ihren „synthetischen“ Urteilen missfällt Kosuth, dass man „aus der Kunst-‘Umlaufbahn‘ in den ‚unendlichen Raum‘ der menschlichen Verfasstheit geschleudert“ wird. Dieses Missvergnügen kann freilich nur der nachvollziehen, der sein Glück allein darin findet, an-und-für-sich im Kunstorbit zu kreisen, unberührt von den Verstricktheiten und Tumulten weit unten auf dem Globus, „unter Menschen.“ [/rant]

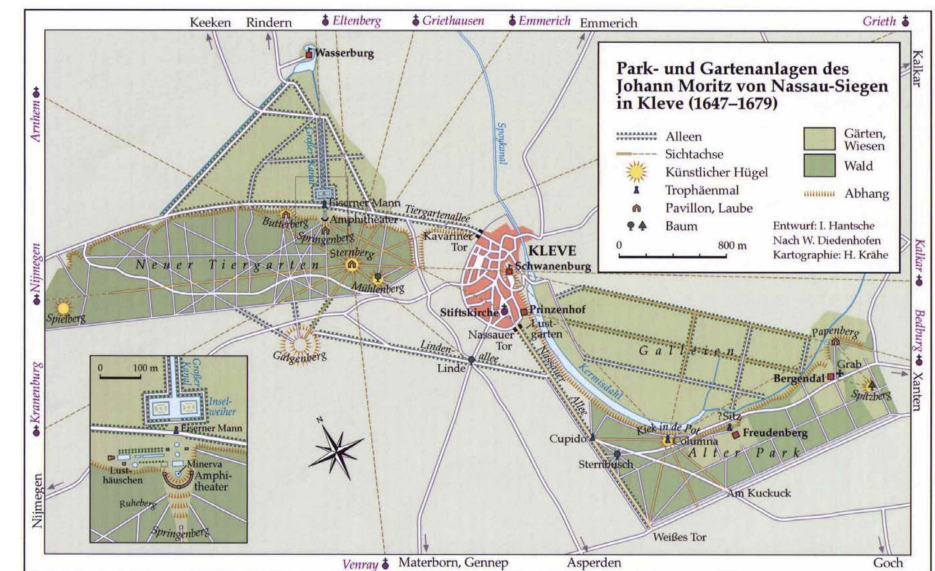
Genius Loki (*One and Three Sweet Pieces* | 82/91) ersetzt das Realmodell durch das Modell des Realmodells, wobei die „Definition“ sich auf die Funktion des Modells des Realmodells bezieht. Dieser ersten Einklammerung gesellt sich die zweite hinzu, indem die bei Kosuth quasi ein An-und-Fürsich-Sein suggerierende Lexikon-definition dadurch eingeklammert wird, dass sie als verrutscht aufgeklebter Zettel präsentiert wird - und das überdies naturalistisch gemalt auf Leinwand. Auf der anderen Seite wird links nicht eine fotografische Abbildung des Modells des Realmodells gezeigt, sondern die Anleitung/Rekonstruktion der Herstellung aus einem alten Pinselstiel (!), Knetmasse und Farbe.

Wo Kosuth auf das „Wesen“ (τὸ τί ἦν εἶναι) zielt (des Stuhls, der Kunst), verlegt *Genius Loki* (*One and Three Sweet Pieces* | 82/91) seinen Gegenstand ganz offensichtlich in den „unendlichen Raum“ menschlicher Verfasstheit“, profaner noch, in die Kontingenz menschlichen Tun und Treibens, in den Bereich der Bastelei.

Wenn man aber annimmt, dass als Mensch zu existieren prinzipiell bedeutet, auf



Anacharsis Cloots



Rekonstruktion der barocken Anlagen in Kleve. Gleichzeitig auch Karte mehrerer Arbeiten der *Genius Loki* Serie. Im Bereich rechts sind u.a. Ansichten von *Genius Loki* (Klever Skizze 2) und *Genius Loki* (co|rework #2; eiddolor™) verortet.

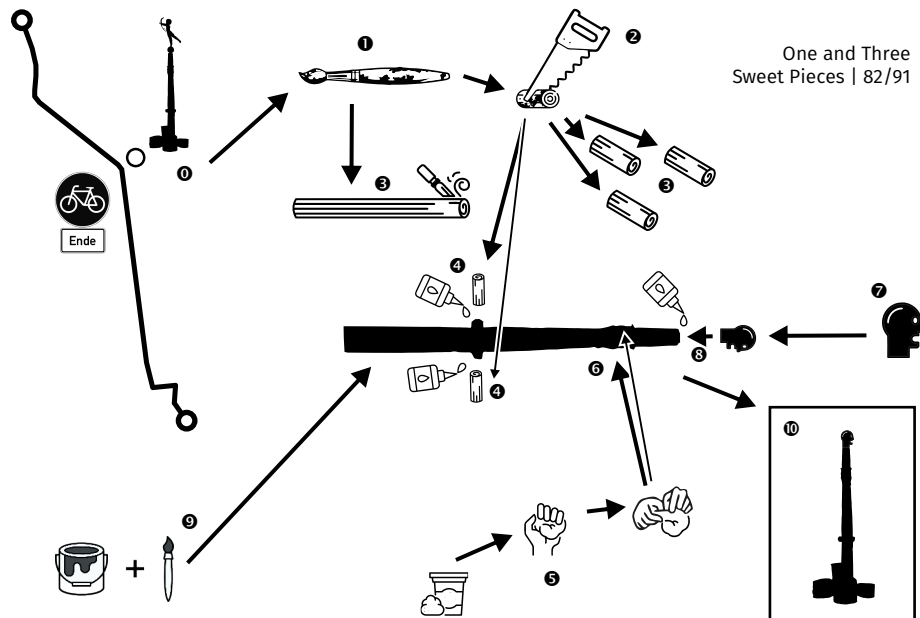
einem Neurath'schem Floß unterwegs zu sein, zielt vielmehr Bastelei auf das Wesen aller Dinge.

So macht *Genius Loki* (*One and Three Sweet Pieces* | 82/91) eine Aussage über die Welt, über Kosuths Werk und über sich selbst, da es eine ähnliche rekursive Struktur hat wie

„One and Three ..x“

Dennoch schwebt es ausdrücklich nicht in der „Kunst-‘Umlaufbahn‘“, sondern hat einen Gegenstand jenseits seiner selbst. Denn es wird ja das Werk von Beuys eingeklammert, das selbst deutliche inhaltliche Aspekte besitzt, die Beuys durch Einklammerung der barocken Cupidosäule entwickelt. So wird das Friedenszeichen mit Liebesengel zum „Monument für die Zukunft“ dadurch, dass der entschiedene Humanist und Universalist Anacharsis Cloots dort nun auf der Spitze eines Kanonenlaufs buchstäblich den Mund auftut. Damit kann Beuys auf den selbsttitulierten „Redner des Menschengeschlechts“ abheben, aber auch auf seinen Todeslaut auf der Guillotine. Ob Schoemakers durch die Verkleinerung auf das handliche Souvenirformat der Idee universalistischer Werte widerspricht, ist nicht abzuleiten. Vielleicht wird durch die mehrfache Einklammerung und Profanisierung auch nur ein wenig die Luft aus den großen Ideen gelassen, um sie in handlicher Größe wieder zu einer „handhabbaren“ Angelegenheit zu machen, zu etwas, das in den Bereich menschlicher Verantwortung fällt, indem sie sich bastelnd durchs Leben schlagen.

Ein Stück weit appropriiert *Genius Loki* (*One and Three Sweet Pieces* | 82/91) bzw. die gesamte Serie *Genius Loki* auch gleichzeitig Beuys „Lebenslauf-Werklauf“-Idee durch eine alternative Erzählung, die eine Erzählung einer anderen Erzählung in sich aufnimmt. Business as usual im „unendlichen Raum“ menschlicher Verfasstheit“. So geht Floßfahrt. Und am Himmel steht der Rekursions-Helikopter.





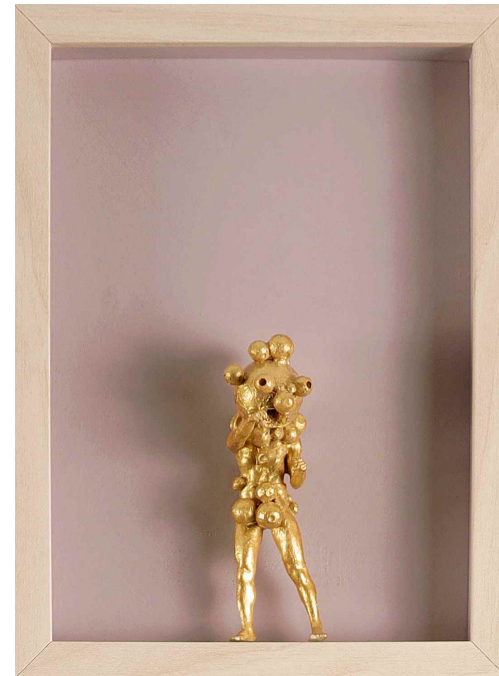
Genius | co|re work #1 (got gipt es nicht)
Loki

2022
Acryl auf Leinwand, div. Materialien
insgesamt 88 x 70 cm



Genius
Loki | co|re work #1 (got gipt es nicht)

2022
Acryl auf Leinwand, div. Materialien
insgesamt 88 x 70 cm



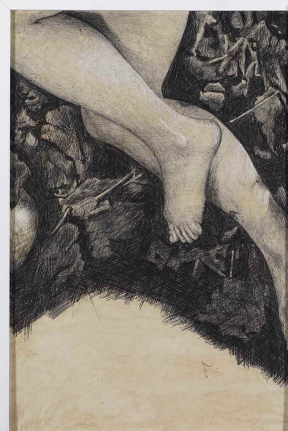
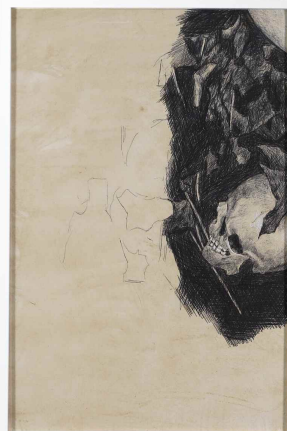
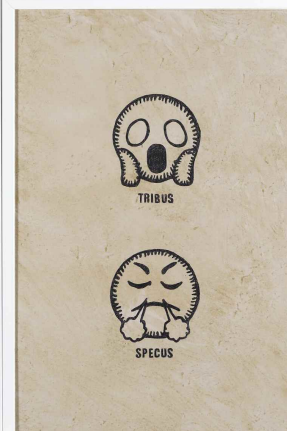
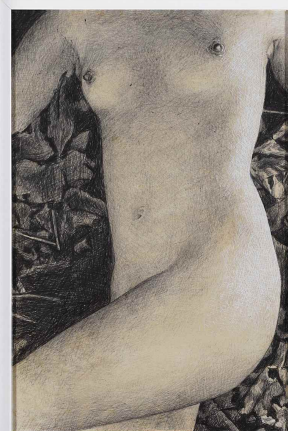
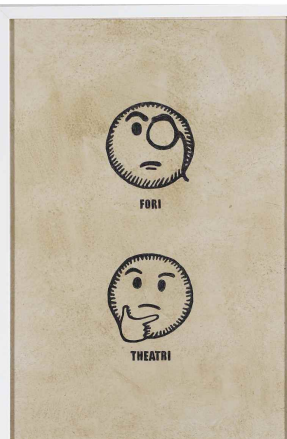
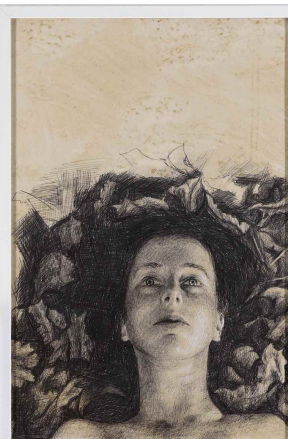
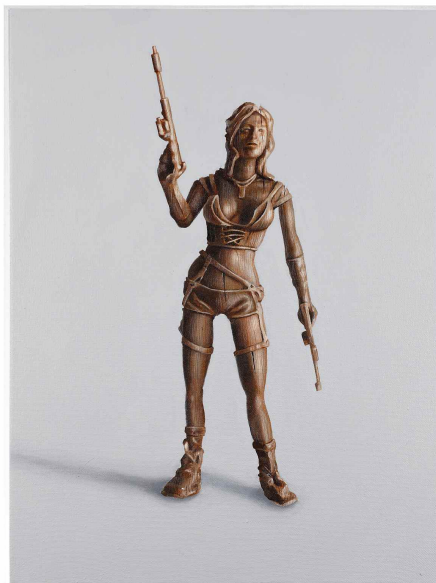
Genius
Loki | co|re work #1 (got gipt es nicht)

2022
Acryl auf Leinwand, div. Materialien
insgesamt 88 x 70 cm
Details



Genius
Loki | col|re work #1 (got gipt es nicht)

2022
Acryl auf Leinwand, div. Materialien
60 x 45 cm
Detail



Genius
Loki | co|rework #2 (eiidolor™)

2022
Acryl auf Leinwand, Kugeschreiberzeichnung gerahmt,
Leinwände: 40 x 30 cm, Zeichnungen: 30 x 20 cm
insgesamt 88 x 70 cm



Genius Loki | co|rework #2 (eiidolor™) ist ein repräsentatives Beispiel für die Arbeitsweise von Schoemakers.

Die Grundidee der Serie wird hier in der Überlagerung verschiedener Bild- und Sinnebenen in der Art eines semiotischen oder semantischen Palimpsest realisiert.

Rein formal suggeriert dies schon die offene Werkform in der Kombination von Leinwänden und gerahmten Zeichnungen. Gleichzeitig finden sich mehrere Zeichensysteme und Repräsentationsebenen: naturalistische Malerei, naturalistische Zeichnung, grafische Vereinfachung von Emojis, kombiniert mit Text. Aber auch - innerhalb der naturalistischen Malerei die Kombination der Anmutung einer Holzskulptur mit einer bildlichen Darstellung eines popkulturellen stereotypen Frauenfigur.

Ebenso findet sich, millimetergroß nur, in der naturalistischen Landschaftsdarstellung ein „Antifa“-Sticker.

In den gerahmten Zeichnungen werden Emojis mit der Idolenlehre des Novum Organon des Philosophen Francis Bacon aus dem 17. Jh. kombiniert, die liegende Figur zitiert eine ikonische Szene aus dem Film „American Beauty“, die wiederum das berühmte frühe Centerfold-Pinup von Marilyn Monroe zitiert. Nur jetzt nicht auf rotem Samt oder roten Blütenblättern, sondern auf welkenden Weinblättern, die in diesem Zustand nicht mehr rot, vielmehr braun sind. Im Laub liegt ein Schädel.

Genius
Loki | co|rework #2 (eiidolor™)

2022

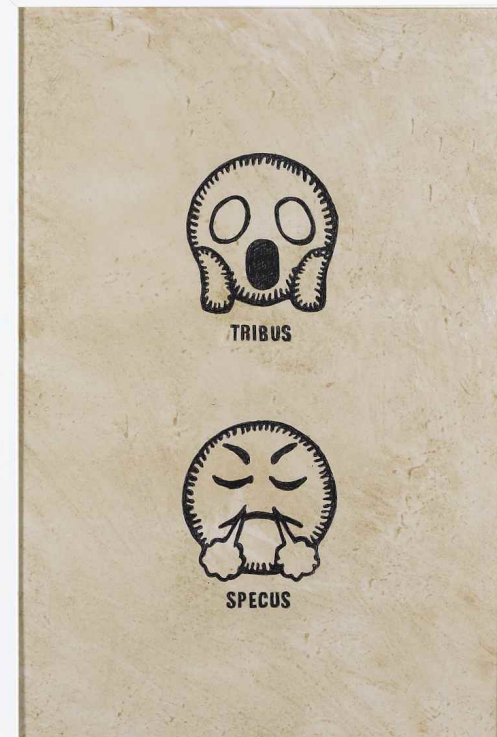
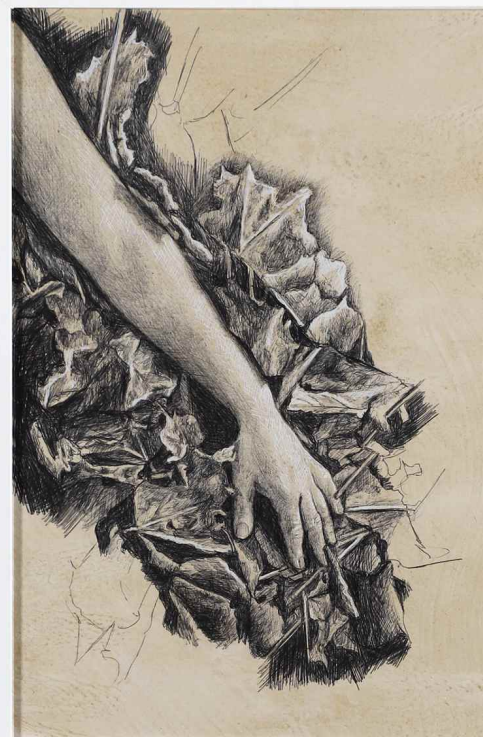
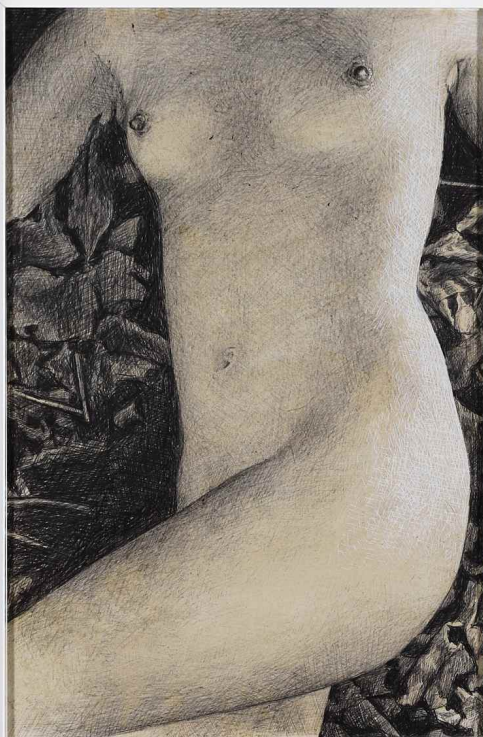
Acryl auf Leinwand, Kugeschreiberzeichnung gerahmt,
Leinwände: 40 x 30 cm, Zeichnungen: 30 x 20 cm
insgesamt 88 x 70 cm

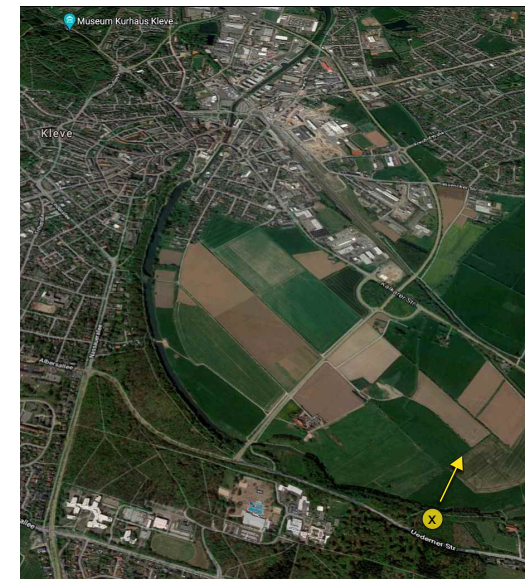


Genius
Loki | co|rework #2 (eiidolor™)

2022

Acryl auf Leinwand, Kugeschreiberzeichnung gerahmt,
Leinwände: 40 x 30 cm, Zeichnungen: 30 x 20 cm
insgesamt 88 x 70 cm
Details





Prinz-Moritz-Weg // Kermisdahl/Alter Tiergarten,
Nähe Moritzgrab

Genius
Loki | co|rework #2 (eiidolor™)

2022
Acryl auf Leinwand
40 x 30 cm
Detail

Genius
Loki | co|rework #2 (eiidolor™)

2022
Acryl auf Leinwand
40 x 30 cm
Detail





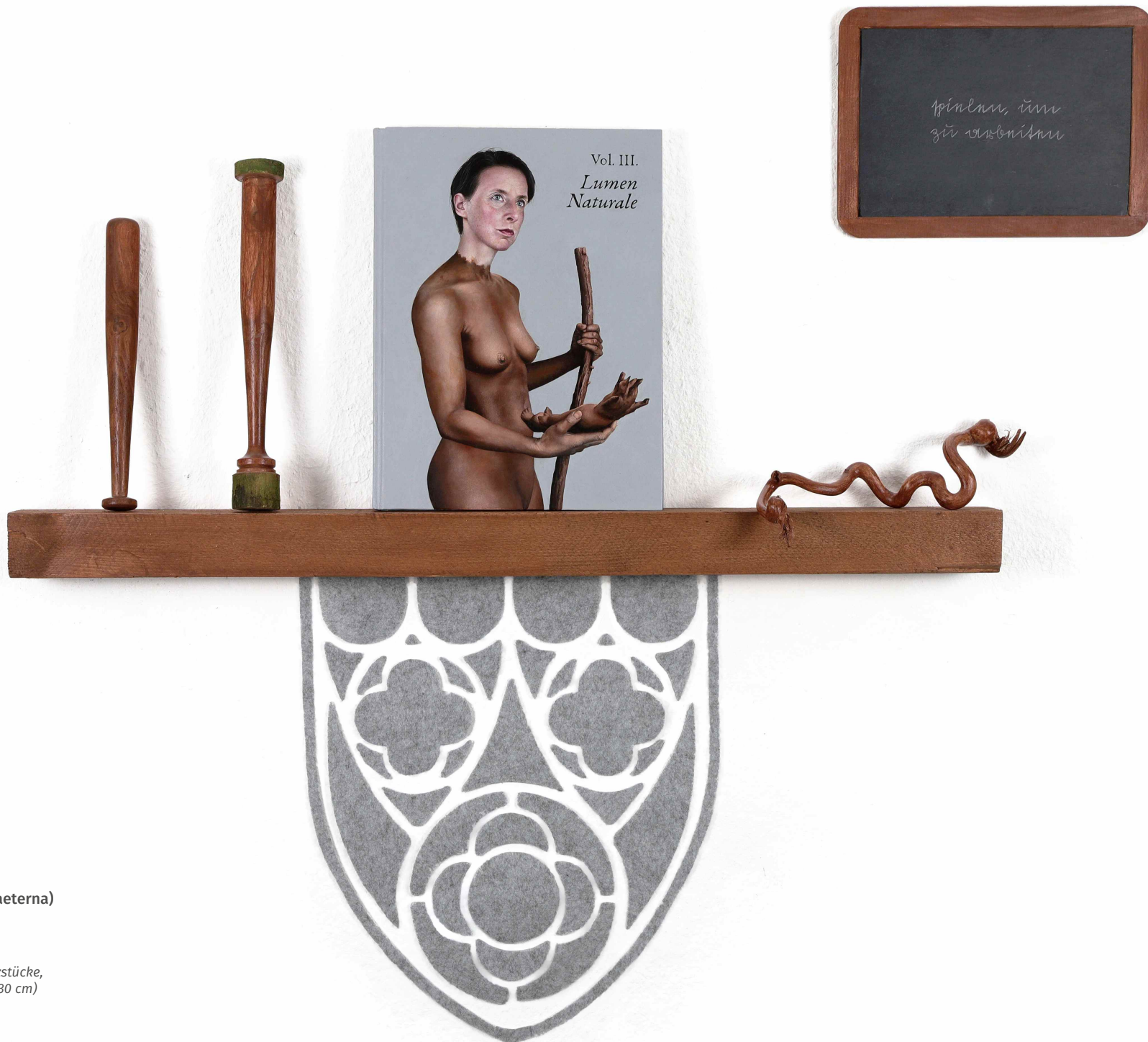
Seite aus dem digitalen Skizzenbuch „Genius Loki“

Gegenüberstellung von weiblichen Miniaturen in Frauenrollen, die v.a. den weiblichen Figuren der gotischen Bildschnitzerei entgegengesetzt sind. Die Idee, dies zu kombinieren, wird später in Genius Loki | co|rework #2 (eiidolor™) realisiert.





- Damn! I can't see anything! -



Genius
Loki | co|rework #3 (lux aeterna)

2023

Acryl auf Bucheinband (36 x 27 cm),
verschiedene Holzgegenstände, Filzstücke,
Schieferplatte mit Holzrahmen (20 x 30 cm)
insgesamt ca. 100 x 100 cm



Genius
Loki | co|rework #3 (lux aeterna)

2023
Acryl auf Bucheinband (36 x 27 cm),
verschiedene Holzgegenstände, Filzstücke,
Schieferplatte mit Holzrahmen (20 x 30 cm)
insgesamt ca. 100 x 100 cm

Vol. III.
*Lumen
Naturale*



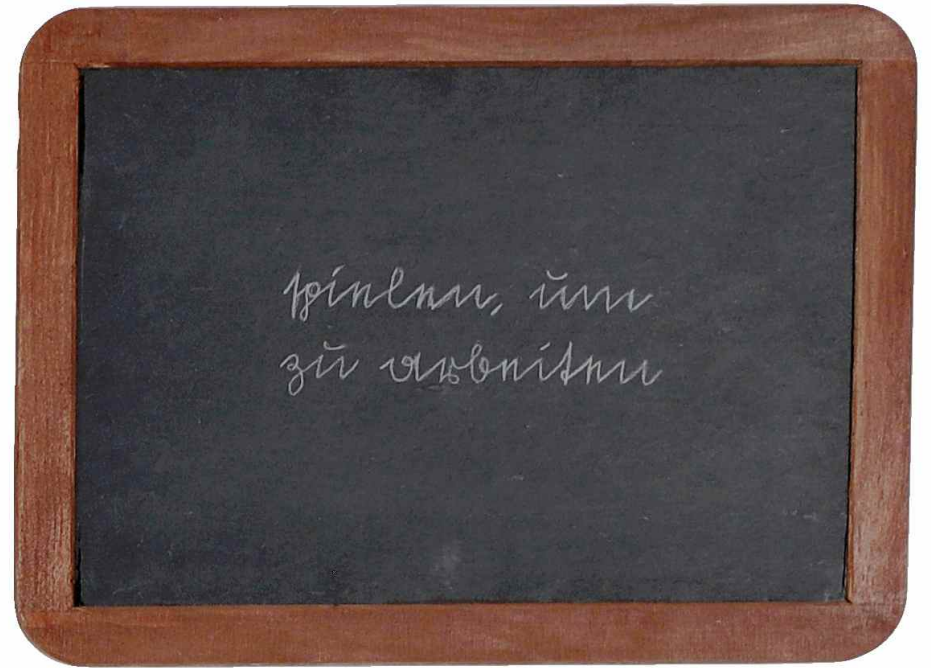
Genius
Loki | co|rework #3 (lux aeterna)

2023
Acryl auf Bucheinband (36 x 27 cm),
Detail



Genius | co|rework #3 (lux aeterna)
Loki

2023
Acryl auf Bucheinband (36 x 27 cm),
verschiedene Holzgegenstände, Filzstücke,
Schiefertafel mit Holzrahmen (20 x 30 cm)
insgesamt ca. 100 x 100 cm



Genius
Loki | co|rework #3 (lux aeterna)

2023
verschiedene Holzgegenstände,
Schiefertafel mit Holzrahmen (20 x 30 cm)
Details

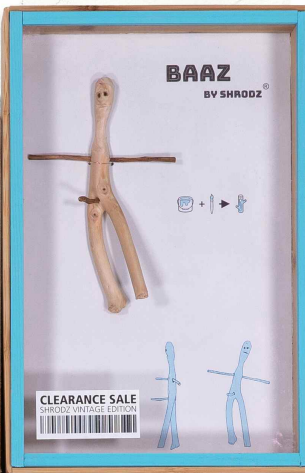
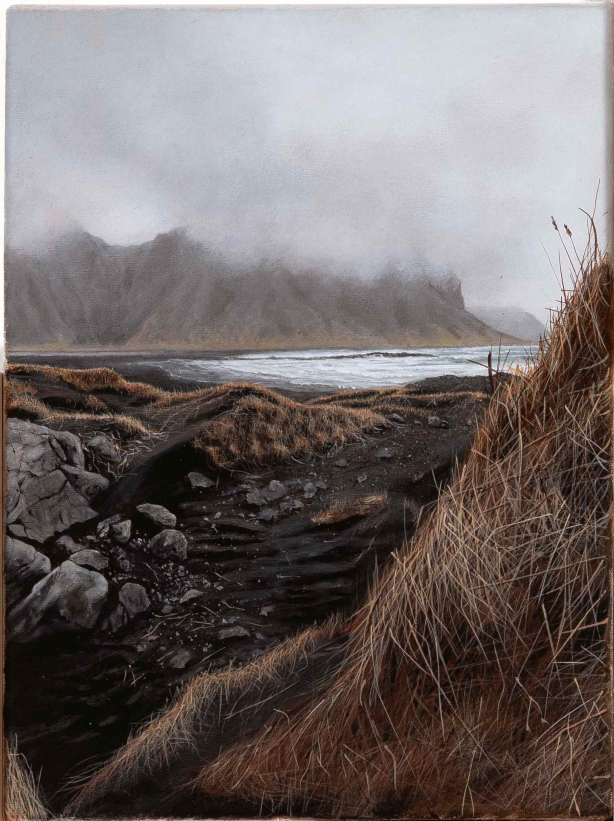


Genius
Loki | en|col|rework #1 (tap/dancing)

2024

ca. 65 x 90 cm

Acryl auf Leinwand (40 x 30 cm, 40 x 45 cm),
Holzboxen, div. Materialien, ca. 15 x 23 cm



Genius
Loki | en|col|rework #1 (tap/dancing)

2024

ca. 65 x 90 cm

Acryl auf Leinwand (40 x 30 cm, 40 x 45 cm),

Holzboxen, div. Materialien, ca. 15 x 23 cm

Genius
Loki | en|col|rework #1 (tap/dancing)

2024

ca. 65 x 90 cm

Acryl auf Leinwand (40 x 30 cm, 40 x 45 cm),
Holzboxen, div. Materialien, ca. 15 x 23 cm

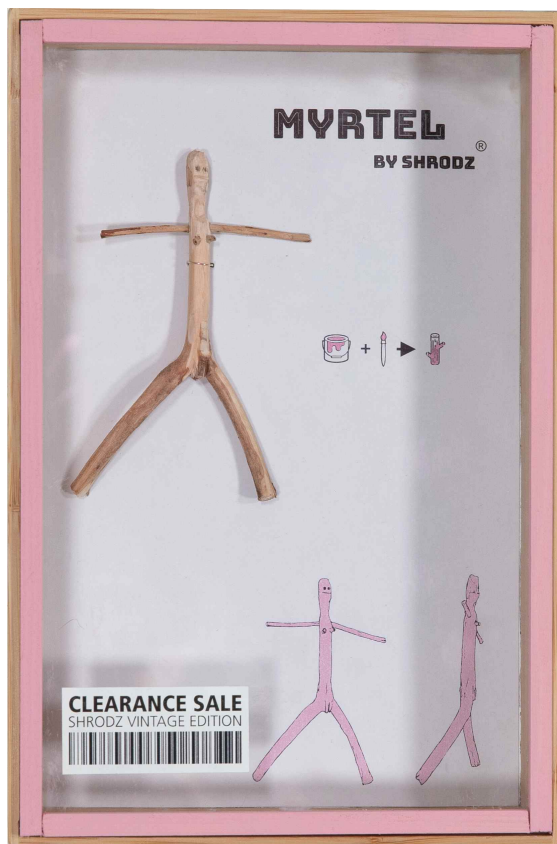




Genius | en|co|rework #1 (tap/dancing)
Loki

2024
Detail
Acryl auf Leinwand, 40 45 cm





Genius
Loki | en|co|rework #1 (tap/dancing)

2024
Details
Holzboxen, div. Materialien, je ca. 15 x 23 cm

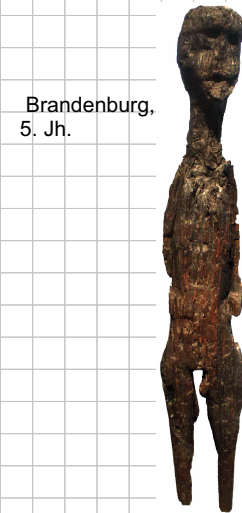


Dänemark 6. Jh. v Chr.

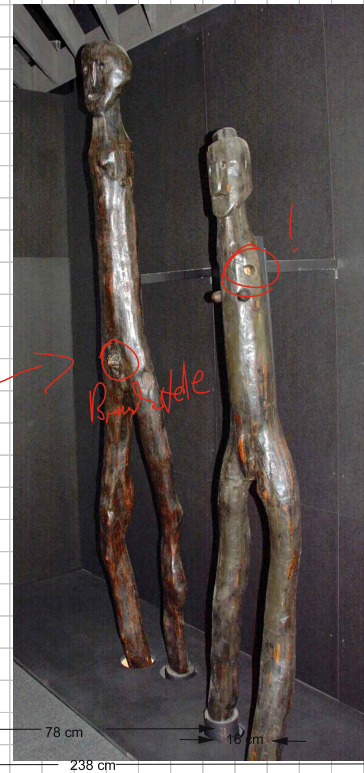
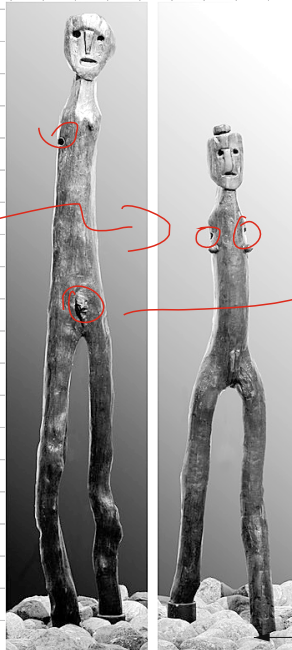


2460–2040 v. Chr
England

+
Venus Figur
(→ Penis =
Mann / Frau)



Brandenburg,
5. Jh.



78 cm
238 cm
16 cm



Norddeutschland
3. Jh. v Chr

Landesmuseum Schleswig

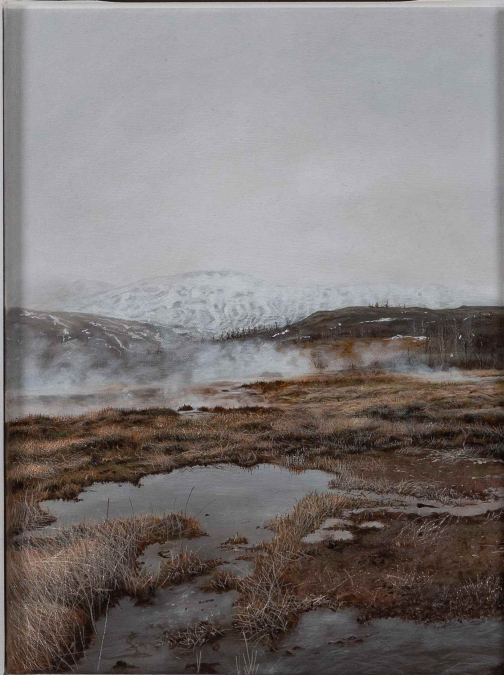
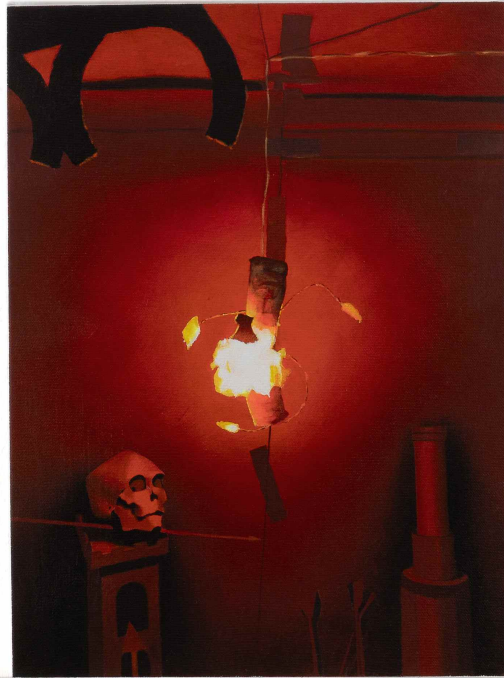
Materialsammlung zu „Pfahlgottheiten“ in Nordeuropa, die offensichtlich in vielen Mythen/Religionen eine wichtige Rolle spielten. Auffällig ist die überbetonte Dichotomie Mann/Frau, interessant auch, dass es Theorien gibt, die „Mehrzweckfiguren“ gab, bei denen der Geschlechtswechsel je nach Bedarf durch Einstecken/Entfernen des Phallus bewerkstelligt wurde.

Genius
Loki | en|co|rework #2 (fallen - abgrund/abduktion)

2024

80 x 100 cm

Acryl auf Leinwand (40 x 40 cm bzw. 40 x 30 cm)

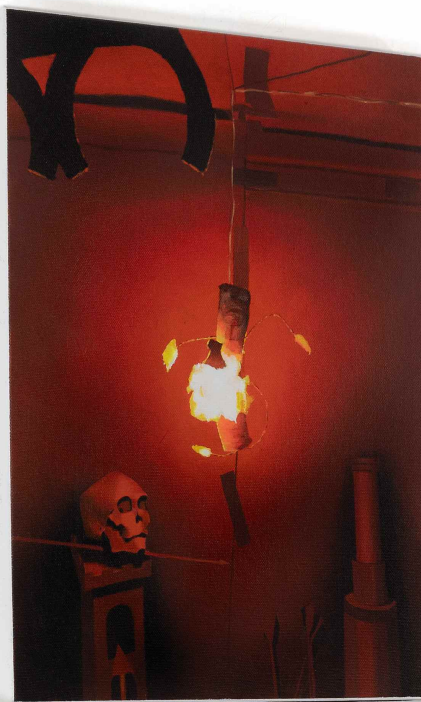


Genius
Loki | en|co|rework #2 (fallen - abgrund/abduktion)

2024

80 x 100 cm

Acryl auf Leinwand (40 x 40 cm bzw. 40 x 30 cm)

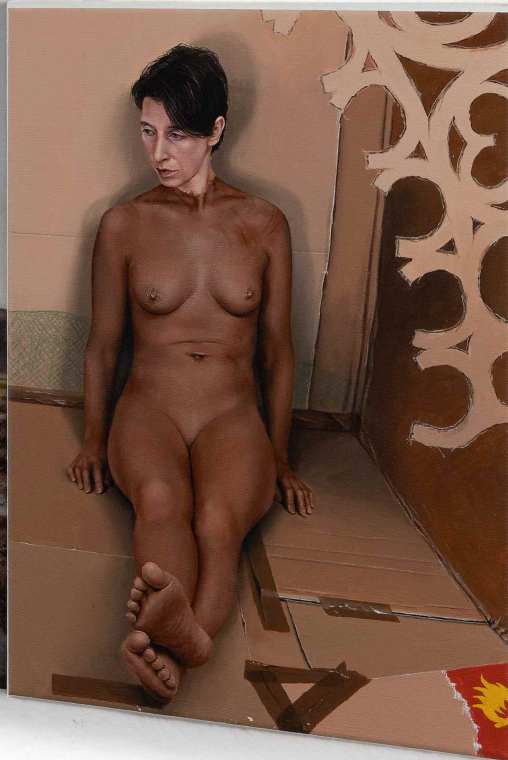
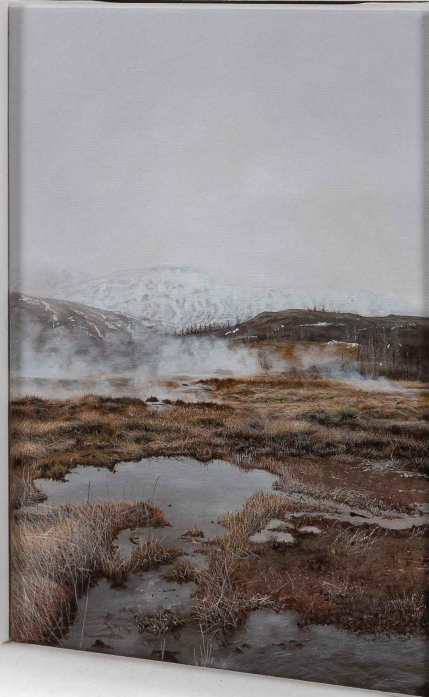
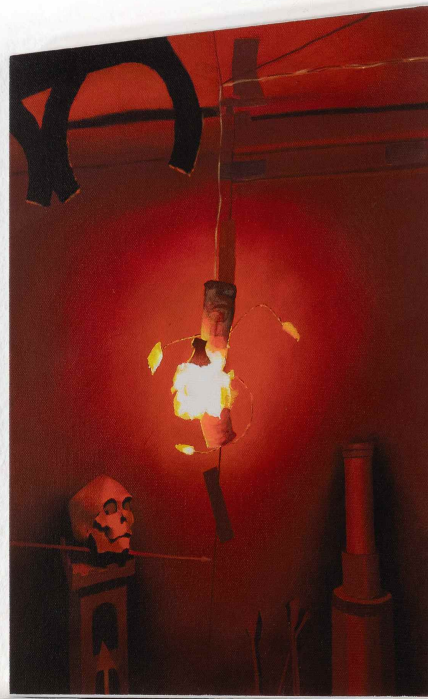


Genius
Loki | en|co|rework #2 (fallen - abgrund/abduktion)

2024

80 x 100 cm

Acryl auf Leinwand (40 x 40 cm bzw. 40 x 30 cm)

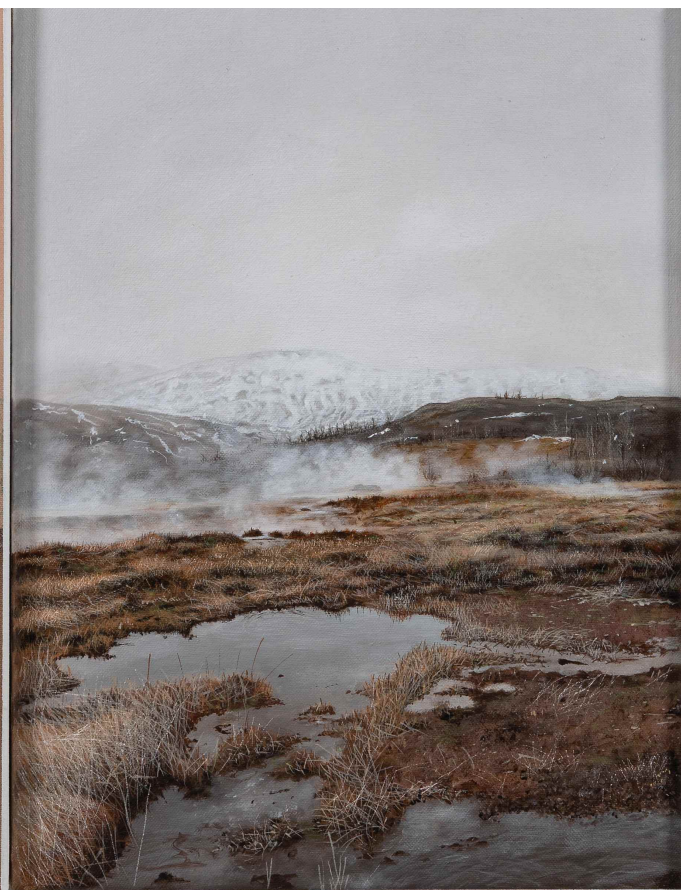




Genius
Loki | en|co|rework #2 (fallen - abgrund/abduktion)

2024
Details





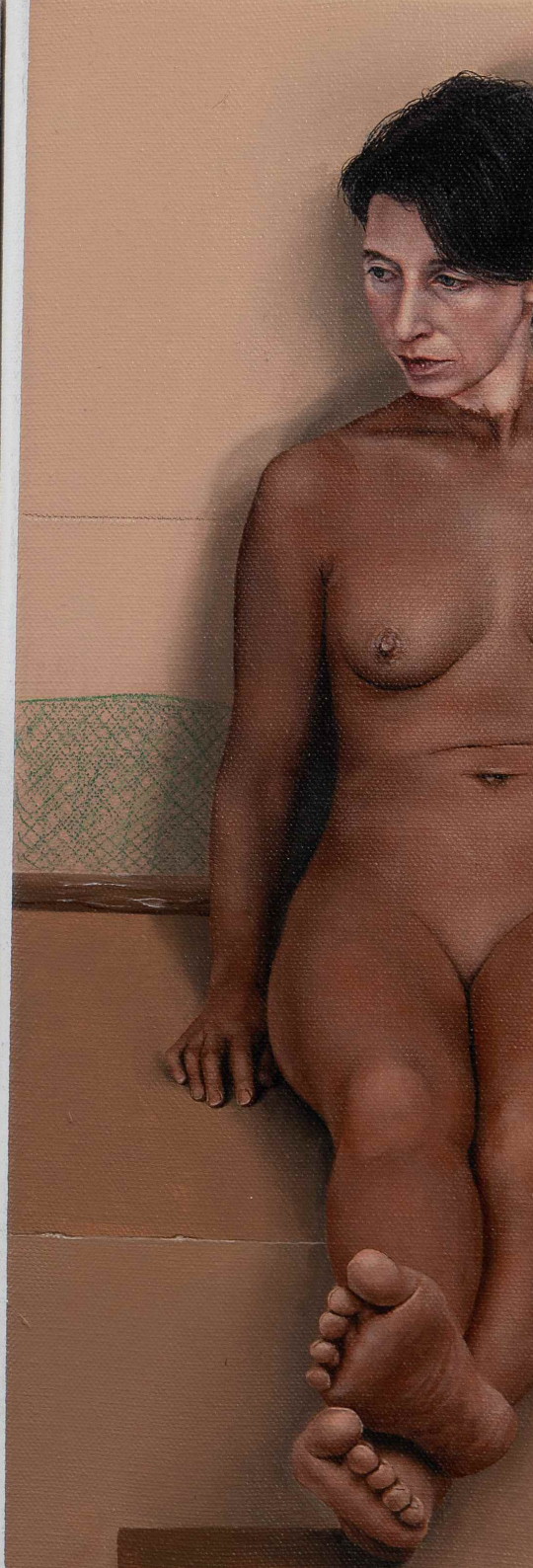
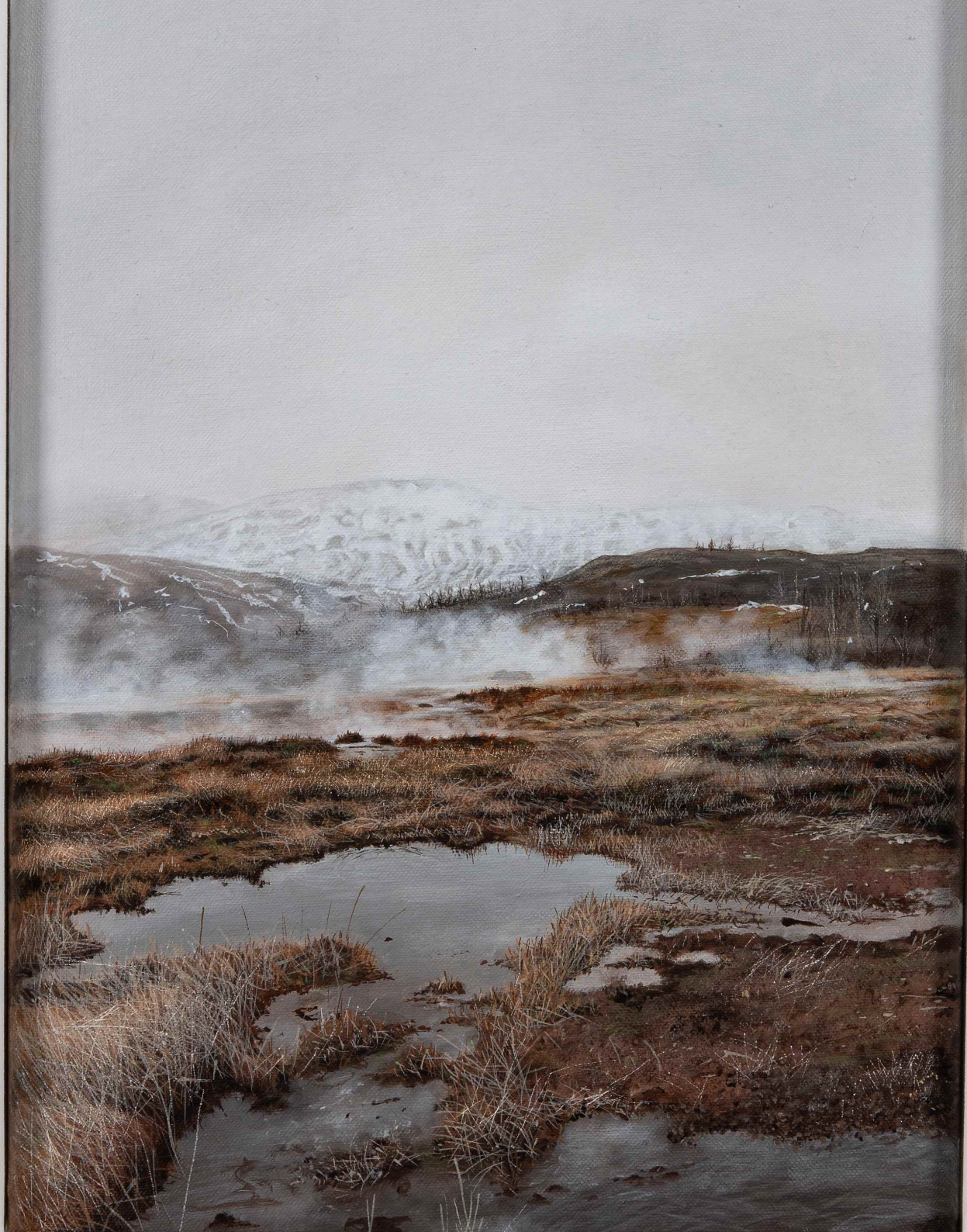
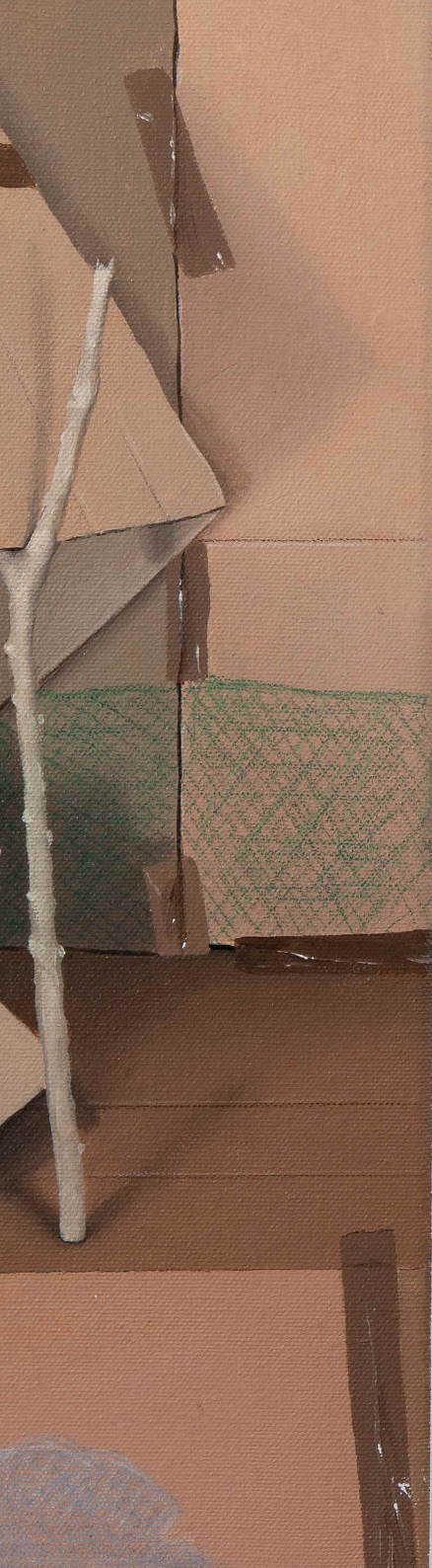
Genius
Loki | en|co|rework #2 (fallen - abgrund/abduktion)

2024
Details



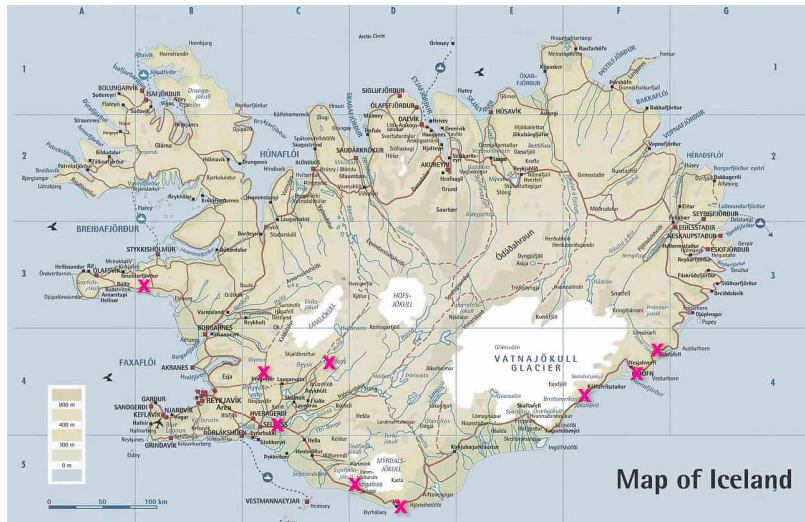
Genius
Loki | en|co|rework #2 (fallen - abgrund/abduktion)

2024
Detail
40 x 30 cm





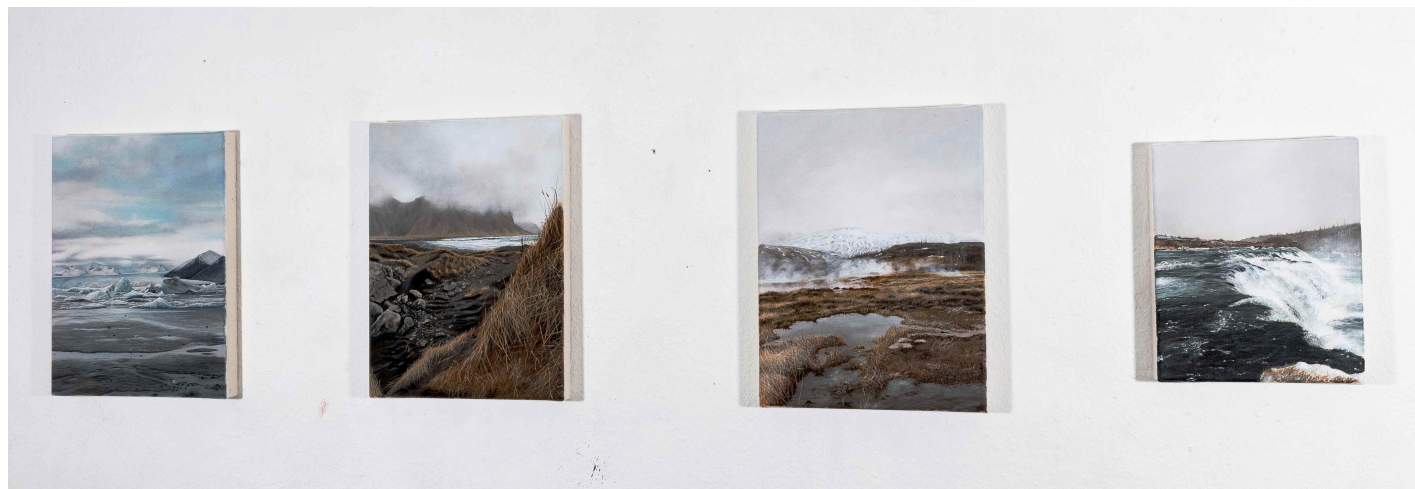
Im März 2024 ist Schoemakers eine Woche auf Island unterwegs auf der Suche nach „nordischen“ bzw. „mythischen“ Landschaften. Island hat eine besondere Geschichte der Verbindung nordischer Mythen/Religion und der Christianisierung. Bei Beuys hat beides einen großen Einfluss auf seine Bildsprache.

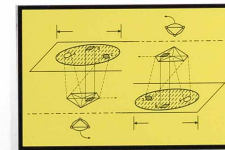
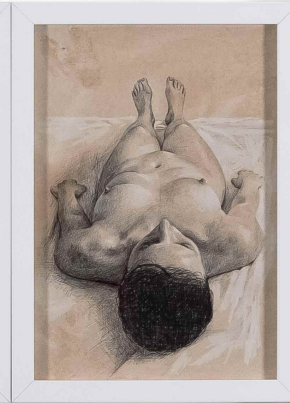
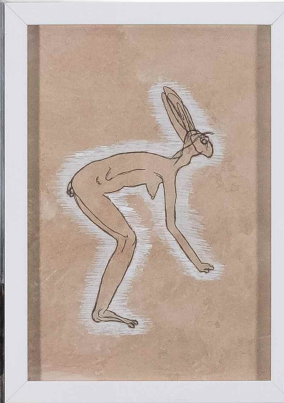
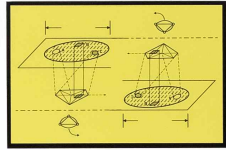


Route des islandaufenthalts im Süden und Westen

Isländische Landschaften,
anschließend integriert in
Genius Loki en|co|rework #1 - #4

Genius Loki: (Studien 1-4)
2024
40 x 30 cm bzw. 30 x 24 cm
Acryl/Lwd





Genius
Loki | en|colrework #3 (Harveys Hütte/Damastes Dämmerung)

2024
Acryl auf Leinwand, 40 x 40 cm, 40 x 30 cm,
Kugelschreiberzeichnung, weiß gehöht auf getöntem Papier, gerahmt je ca. 31 x 22 cm,
PVC-Schilder, bedruckt, je ca. 15 x 20 cm



Auch bei Genius Loki (en|col|re|work #4) lassen sich zahlreiche Referenzen benennen, die in der Arbeit zusammengeführt werden: Niederrheinische gotische Schnitzarbeiten (Dries Holthuys), zwei Motive von Joseph Beuys, die Replik einer frühen Zeichnung und die Zeichnung einer Hälfte einer frühen Skulptur („Das Paar“, 1952). damit werden zwei Zeichnungen kombiniert, die offensichtlich darauf antworten, ergänzt um ein Bild des leeren Stalls zu Bethlehem nach Holthuys, als offensichtlicher Nachbau aus Pappe sowie eine isländische Landschaft.

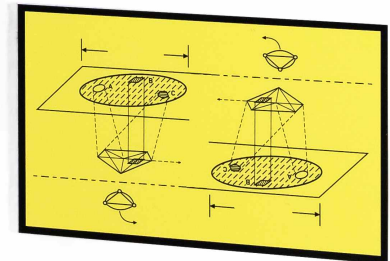
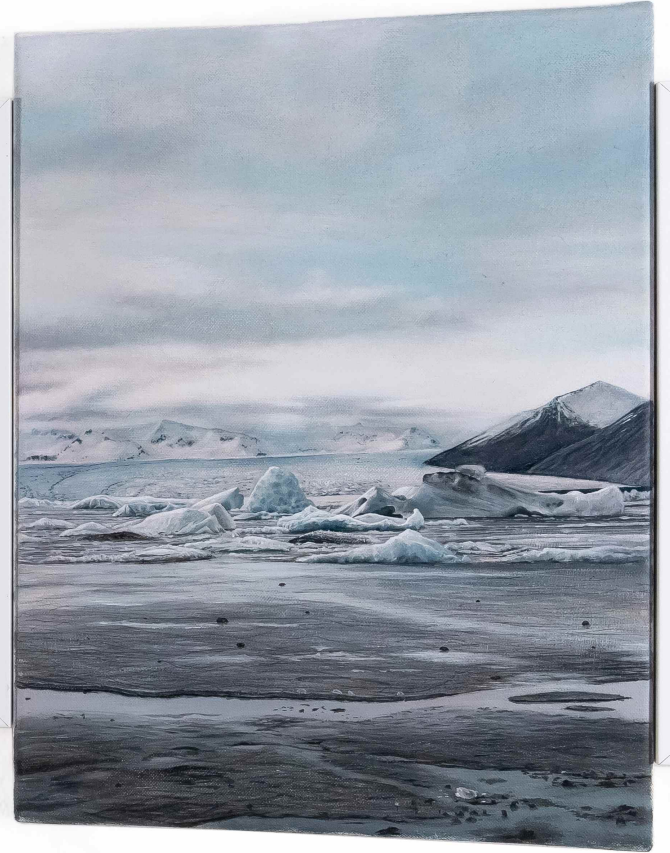
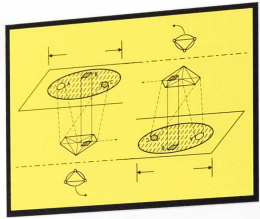
Ergänzt werden die Leinwände und Zeichnungen durch zwei PVC-Schilder, die eine Illustration der strukturalistischen Analysen von Levi-Strauss zeigen, inklusive Umkehrung (Als Verweis auf die übergreifenden Grundidee der Serie, dass sich einerseits Metaphysisches materialisieren soll (niederrheinische Holzschnitzereien), andererseits aus Materialitäten selbst Metaphysik emergieren soll (Beuys)). Dass Island als metaphysische Projektionsfläche und Marker für nordische Mythen (--> Beuys) fungiert, ist auch nicht schwer zu entschlüsseln. Der Stall ist leer. Er kann/muss also gefüllt werden. Er ist aber auch erkennbar gebastelt, stellt das geradezu aus (Heißklebepistole). Man sieht: Nichts ist beständiger als die Vergänglichkeit. Beuys spielt im frühen Werk mit christlichen Motiven, wie auch mit mythischen Motiven. Interessant ist auch, dass die frühen Zeichnungen ein traditionelles Bild von Weiblichkeit transportieren, als (erotischer) Akt, als Schwangere, als (Ur)Mutter etc. . Über die formale Analogie zur kommentierenden Aktzeichnung entschlüsselt sich ein Teil des Titels: „Damastes Dämmerung“. Schoemakers wählt „Damastes“ anstelle des bekannteren Beinamens „Prokrustes“; wohl weil „Harveys Hütte“ eine entsprechende Alliteration hat. Traditionelle Frauenbilder der Tradition kann man eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Prokrustesbett nachsagen, weswegen auch hier die unverkennbare Individualität der weiblichen Figur als Gegengewicht wirkt, wie so oft in Schoemakers Arbeiten.

„Harveys Hütte“ spielt offenbar darauf an, dass die Hütte/der Stall leer ist. Und jene Hasenfigur vielleicht Einzug halten könnte. Die kommentierende Zeichnung hebt die Fremdheit der mythischen Figur auf und öffnet diese in die Populärkultur über eine doppelte Bindung. Sie lässt an „Mein Freund Harvey“ denken und gleichzeitig kann jener Harvey als Pooka, als keltische (--> Beuys) Mythengestalt gelesen werden.

Kommentiert wird dies alles durch die beiden gelben Schautafeln, auf denen sich die strukturalistische Methode im Kreis dreht (was an einen Grundsatzstreit des Strukturalismus erinnert, d. h. der Frage nach Genese und ontologischem Status von Strukturen, als auch auf die Grundidee der Serie Bezug nimmt).

Genius Loki | en|col|rework #3 (Harveys Hütte/Damastes Dämmerung)

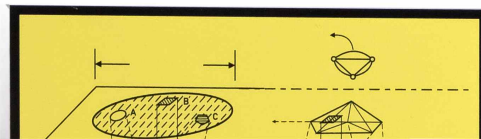
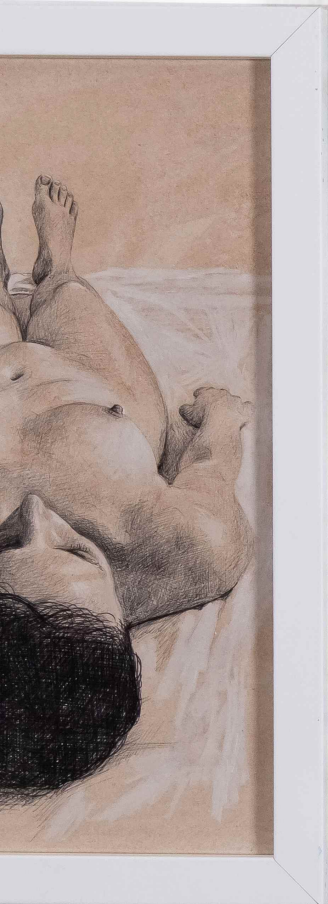
2024
Acryl auf Leinwand, 40 x 40 cm, 40 x 30 cm,
Kugelschreiberzeichnung, weiß gehöht auf getöntem Papier, gerahmt je ca. 31 x 22 cm,
PVC-Schilder, bedruckt, je ca. 15 x 20 cm



Genius
Loki | en|col|rework #3 (Harveys Hütte/Damastes Dämmerung)

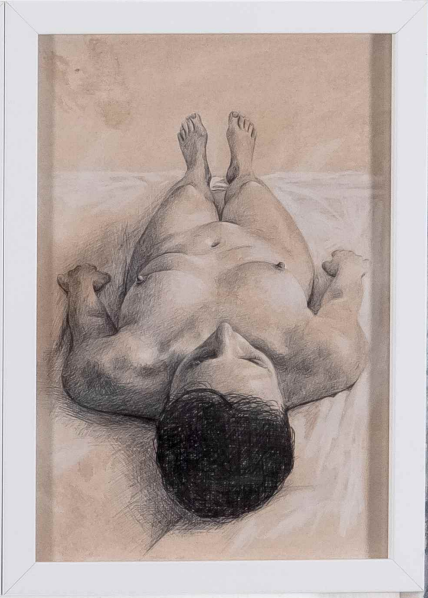
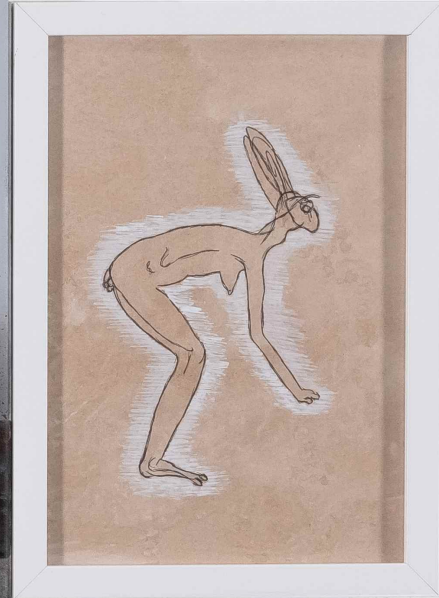
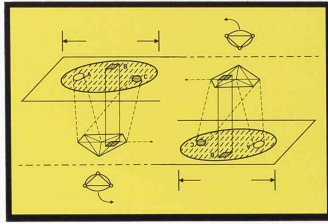
2024
Detail

2024
Detail





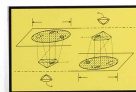
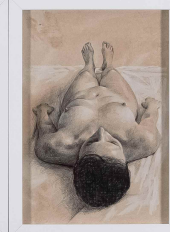
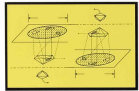
2024
Detail





Genius
Loki | en|co|rework #3 (Harveys Hütte/Damastes Dämmerung)

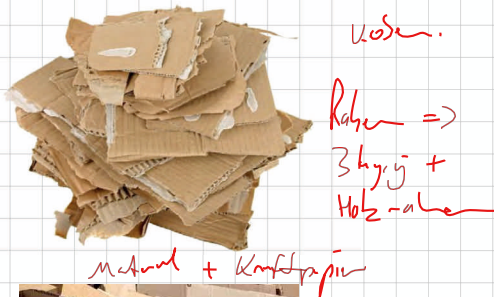
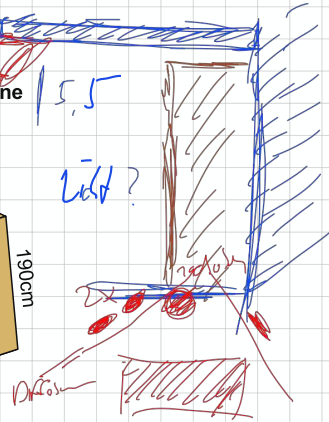
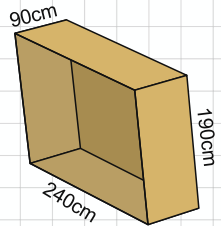
2024
Detail



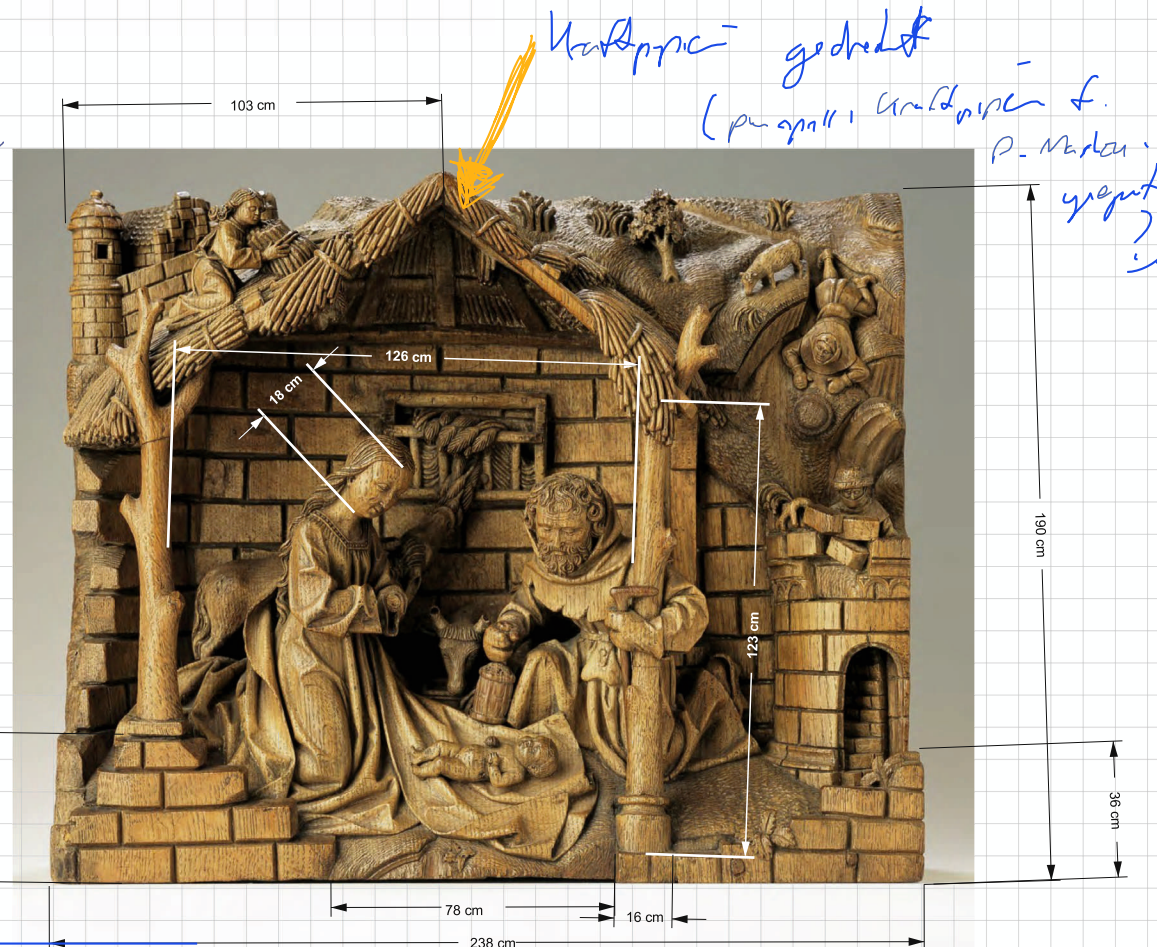
Bau der auf Lebensgröße
vergrößerten Arbeit von Dries Holthuys
„Anbetung des Kindes“, um 1490/1495,
Museum Kurhaus Kleve
Vorarbeit für Arbeiten der Serie.

Original:
H 37 x B 45 x T 16,8 cm,

Nachbau/Bühne
ca. 5:1 bzw. 6:1



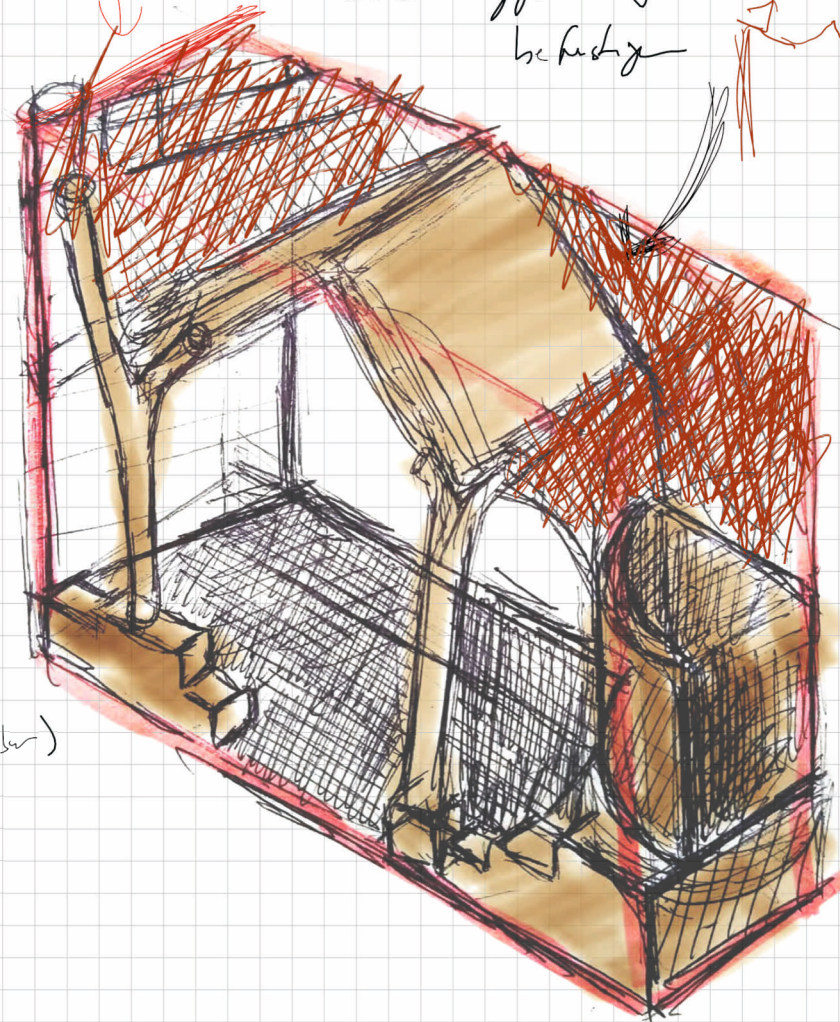
Dries Holthuys
Anbetung des Kindes
1490 - 1495
Eichenholz, Fassung entfernt
37 x 45 x 14,5 cm
Museum Kurhaus Kleve





→ Lattung geht g-Wand

↓
Rückwand geht auf Wand
be festigen



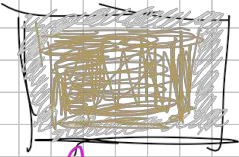
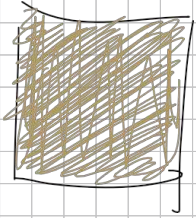
gob

Verstärker
(Kügelchen stabilisieren)

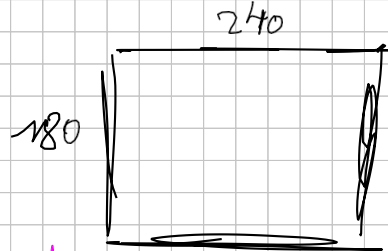


2. und Maßstab

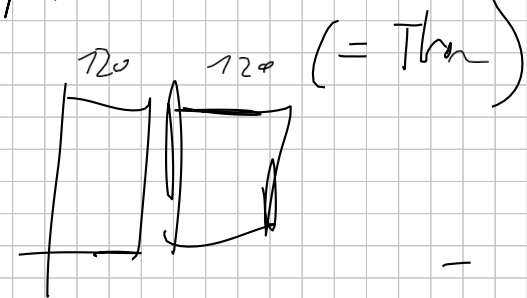
Leinwand $\Rightarrow$ Leinwandgröße



$\uparrow$ = Maßstab
unter Leinwandgröße!



$\Rightarrow$



Seite aus dem digitalen Skizzenbuch „Genius Loki“

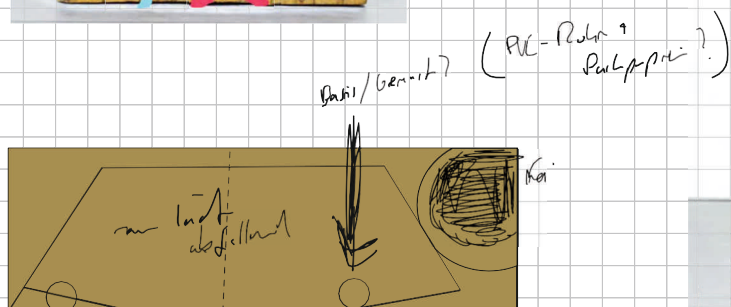
Digitale Nachbearbeitung einer Abbildung des Originals, um einen Eindruck der Möglichkeiten des Leerraums zu gewinnen.



Abbildung hier
↓
Veränderung
nach
↓



~~gibt~~ - für m. - verieren -
je nach Material





Genius
Loki | en|co|rework #4 (Weichen; Metaphysik für Anfänger, pt II)

2024
Acryl auf Leinwand, 30 x 24 cm, 30 x 24 cm (holzgerahmt),
drei Schwämme, je 9 x 14 x 3 cm

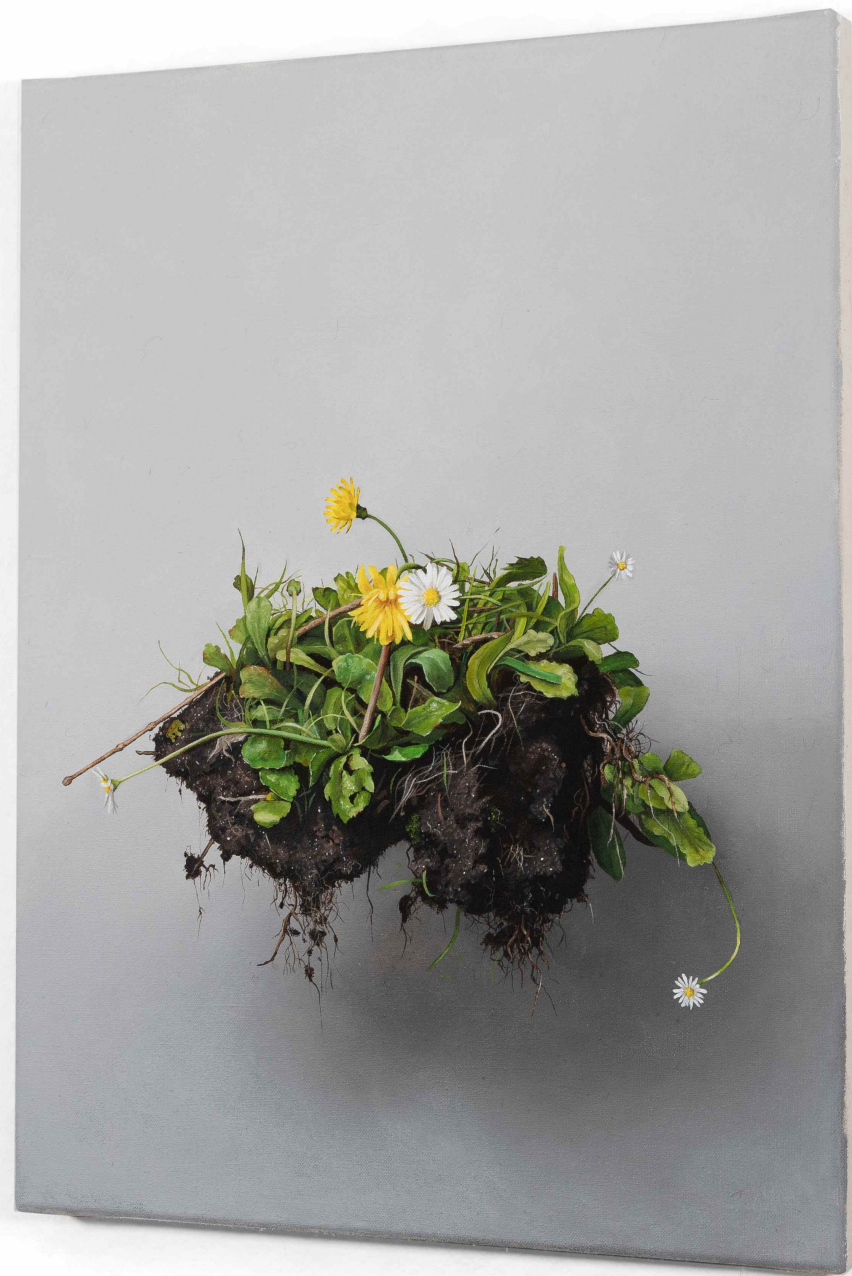


Genius
Loki | en|co|rework #4 (Weichen; Metaphysik für Anfänger, pt II)

2024
Acryl auf Leinwand, 30 x 24 cm, 30 x 24 cm (holzgerahmt),
drei Schwämme, je 9 x 14 x 3 cm

Genius
Loki | Nurobjekt: Erdung

2025
Acryl auf Leinwand
60 x 45 cm





JOSEPH BEUYS
UROBJEKT: ERDTELEFON, 1967

Genius Loki (Nurobjekt: Erdung) ist nicht nur ein gemalter Scherz. Denn „Nurobjekt“ statt „Urobjekt“ bedeutet ja, den mystizierenden Überschuss vor allem der Beuys-Rezeption zu entwaffnen, zu „erden“. Leider liest man Beuys vorzugsweise bierernst und esoterisch. Dabei meint er es meist gleichzeitig ernst und humoristisch. Schoemakers Kunst ist im Kern: Ernster Uernst, uernster Ernst.

Dazu passt es natürlich, dass ein schwebender Erdklumpen fast schon wieder eine erhabene mystische Inszenierung ist. Man darf darüber lachen und/oder nachdenken.



Genius
Loki | Nurobjekt: Erdung

2025
Acryl auf Leinwand
60 x 45 cm



Genius | Nurobjekt: Erdung
Loki

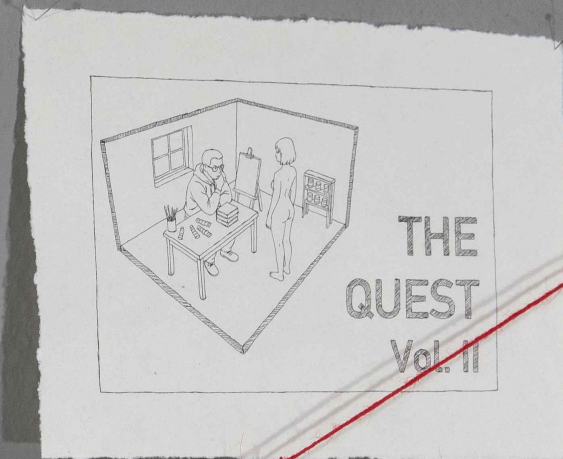
2025
Acryl auf Leinwand
60 x 45 cm

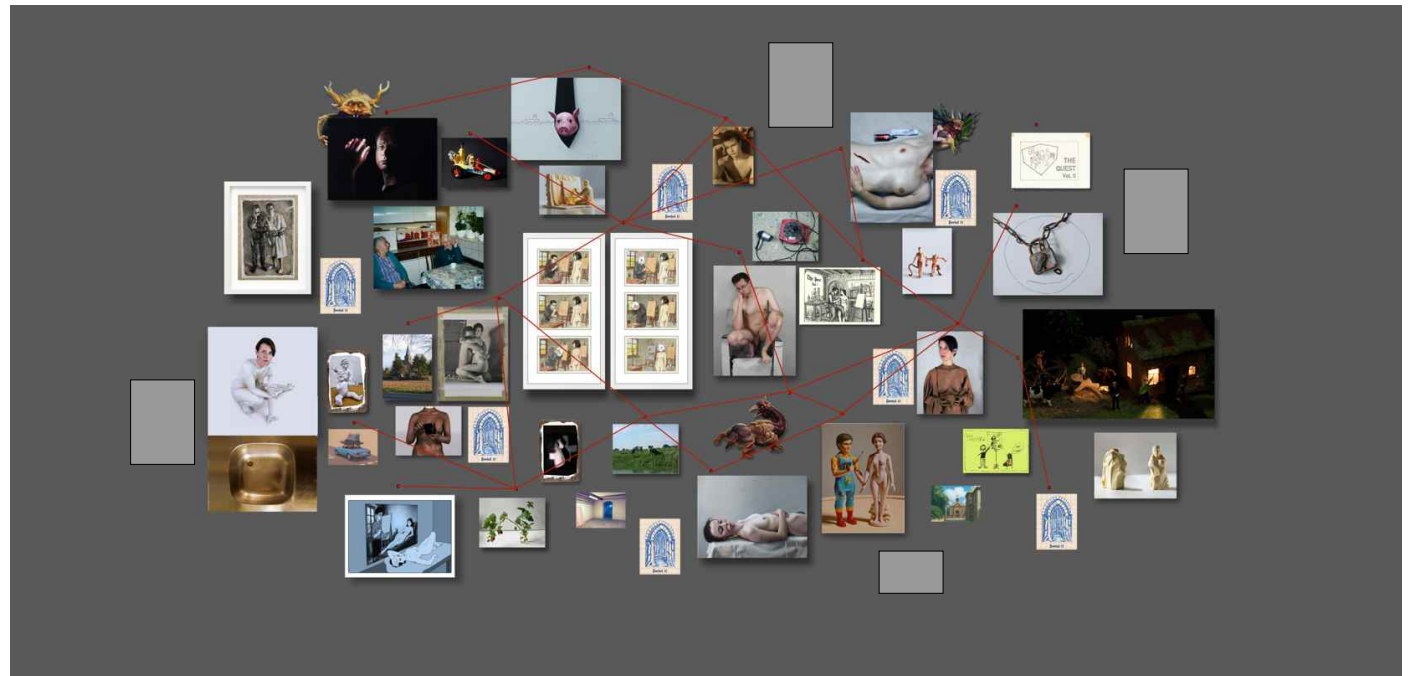


Genius Loki | Case Closed

2025-2026

Leinwandbilder, Zeichnungen, drei Postkarten,
Bindfaden, Tapetennadeln
Endzustand ca. 45 Bildteile,
insgesamt ca. 220 x 450 cm





Vergleich: links eine der bisherigen Arbeiten, rechts „Case Closed“ mit am Ende ca. 45 Bildteilen.

Die erkennbaren Motive sind entweder schon gefertigt oder vorbereitet.

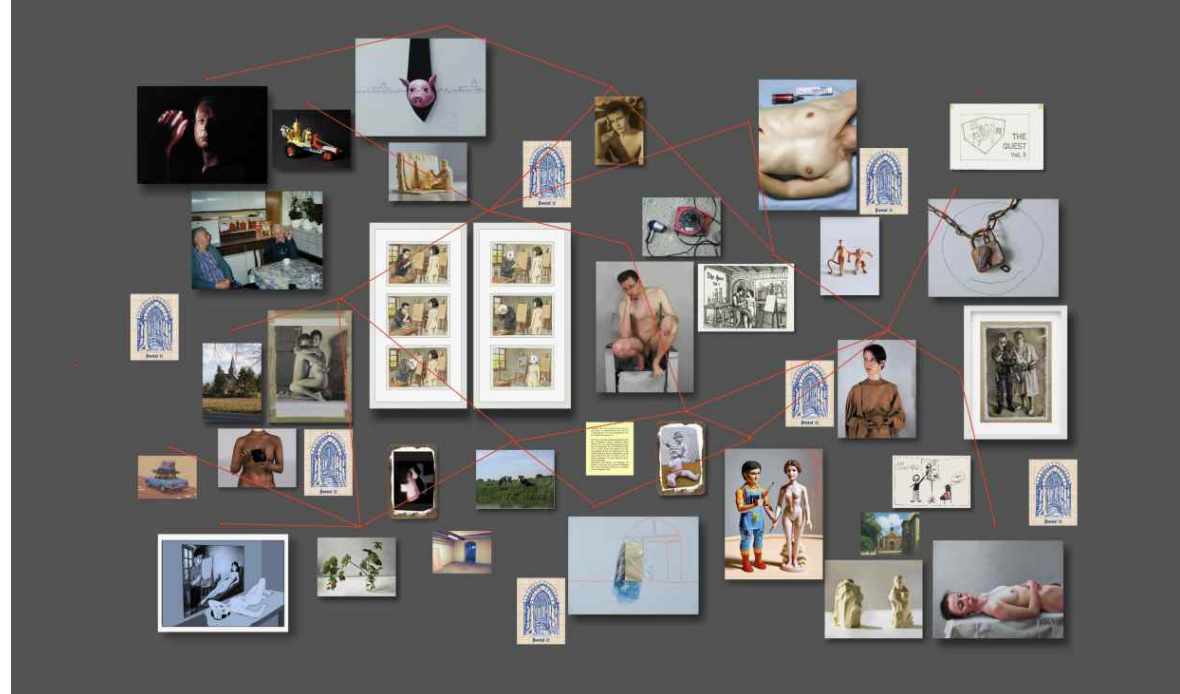
Die grauen Platzhalter stehen für weitere geplante Bildteile, im Wesentlichen Leinwandbilder.

Alle vorherigen Arbeiten der Serie zählen zusammen 29 Leinwände. „Case Closed“ addiert ca. 20 hinzu.

Schoemakers' Planungen sehen so aus, dass für den Abschluss der Serie ist eine zentrale große Arbeit vorgesehen ist sowie noch eine Handvoll mittlerer Formate.

Im Ergebnis wären das ca. 20 Werke mit ca. 60 Leinwänden plus den weiteren Elementen.

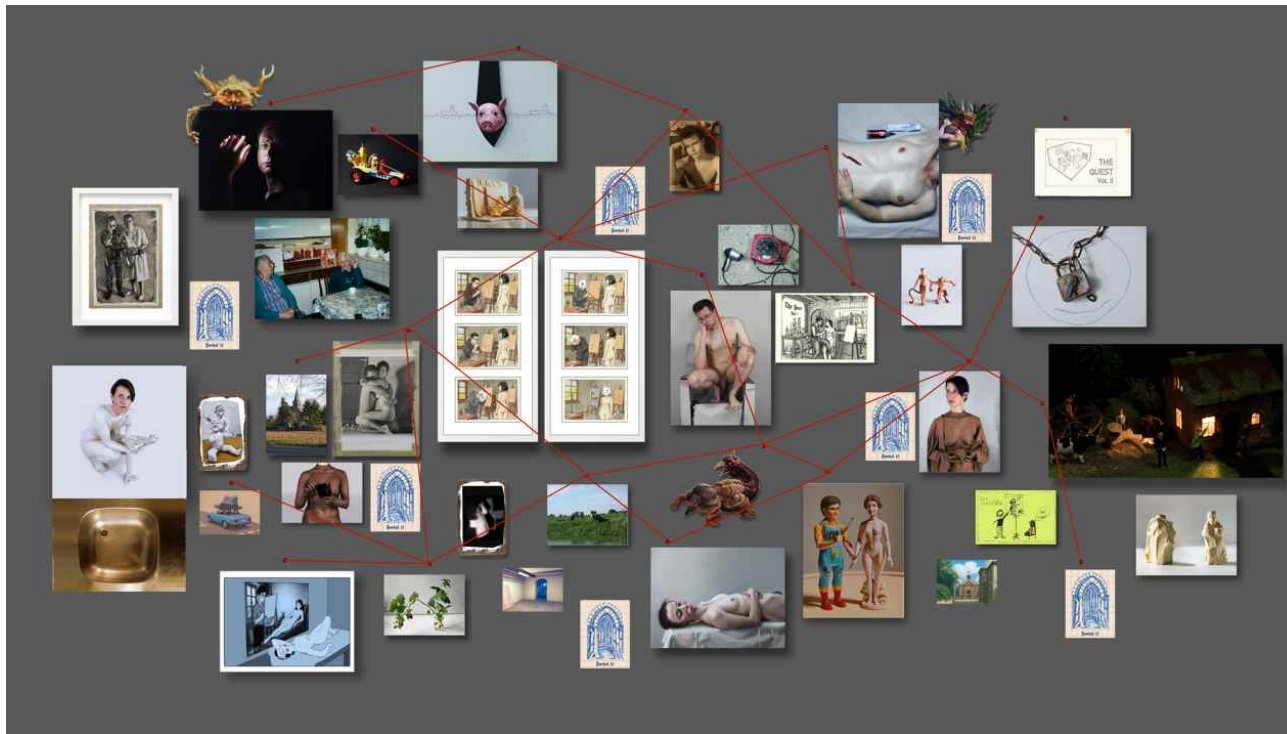
Die Serie soll endgültig Mitte 2026 abgeschlossen sein.



Von den generierten Bildern wurden Elemente übernommen und verändert.

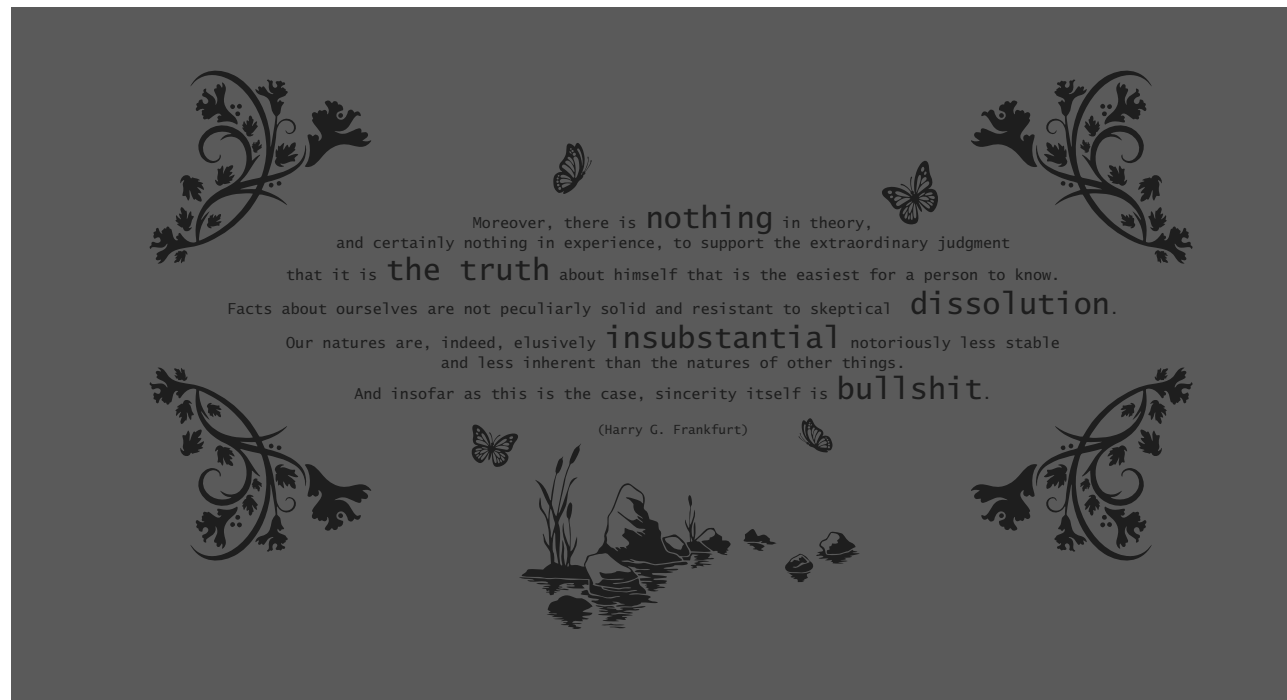
Die Form des typischen „Detective Boards“ ergab sich für Schoemakers recht schnell. Entgegen der Betitelung „Case Closed“ öffnen sich hier zahlreiche Wege der Deutung. Einige der zuvor entstandenen Arbeiten der Serie waren stärker auf den Aspekt „Beuys“ bezogen. Hier rückte der Bezug zu Herkunft und Anfängen in Kleve in den Vordergrund und das Thema Künstler-Modell, das in Schoemakers Arbeit naturgemäß einen eigenen Stellenwert hat.

Als Prinzip etabliert sich hier, möglichst unterschiedliche Darstellungsweisen und -ebenen zusammenzufassen, einzig verbunden durch die „roten Fäden“, die aber prinzipiell auch ganz anders gespannt werden könnten.



Schoemakers plant, die fertige Arbeit auf grauem Grund, ca. 220 x 450 cm zu präsentieren werden, so „gerahmt“ von der weißen abgehoben. Die noch nicht angelegten Teile setzen noch weitere Schwerpunkte neben dem Maler-Modell-Motiv, dem Aufbruch.

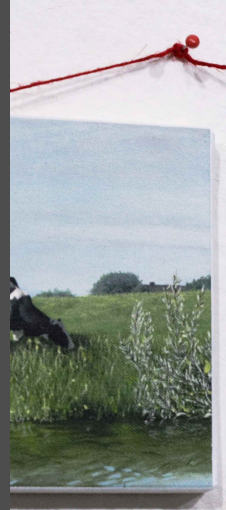
Die ideale Präsentation zeigt dann gegenüber (oder über Eck etc., je nach Gegebenheiten) den zweiten Teil mit einer in Farbe und Maßen identischen grauen Wandfläche, die mit einem klischeehaften „Wandtattoo“ versehen ist, das u.a. ein Zitat aus Harry Frankfurts „On Bullshit“ enthält, das die Bildfläche gegenüber spiegelt.



Es folgen Ansichten aus der früheren Phase der Arbeit. Es entstanden zuerst verschiedene Papierarbeiten, wobei sich erst nach und nach die Form der Präsentation herauskristallisierte. Rahmung oder nicht, hinter Glas, angepinnt u.ä. Schoemakers war schnell klar, dass der Hintergrund der Wand grau sein wird, aber zunächst wurden die fertigen Motive nur zufällig verteilt im Atelier an die Wand geheftet oder dort hingehängt, wo zufällig noch ein Nagel in der Wand war. Ein wesentlicher Aspekt der Wirkung teilt sich in der Reproduktion nicht mit. Die Arbeiten sind eher kleinformatig und kleinteilig und das in unterschiedlichen Techniken. Zur Betrachtung tritt man also beständig näher, um die Details zu sehen und dann wieder zurück, um Verbindungen herzustellen. Ebenso fehlt die Wahrnehmung der unterschiedlichen Materialitäten, die für die Wirkung zentral ist.



Acryl auf Papier/Pappe,
Klebeband
35 x 25 cm



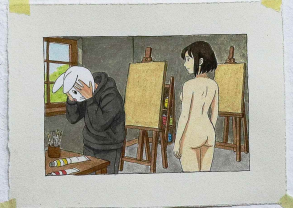
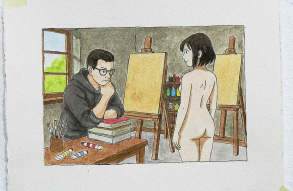
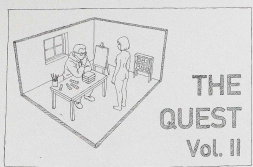
Eines der ersten Motive aus dem Jahr 1988. Der junge Künstler (16) mit Modell (18). Das Motiv zwischen Privatsphäre und Maler/Modell-Motiv setzt den autofiktionalen Ton, verstärkt durch die Übernahme der Merkmale der Vorlage, einer alten SW-Fotografie. (naturalistische Wiedergabe einer Fotografie, ein ironischer Kommentar zur Deutung von Schoemakers' Malerei als „Fotorealismus“)

Als Malerei auf Papier wurde der Staffeleizustand übernommen, d.h. inkl. Klebeband auf grauem Karton aufgezogen. Oben sieht man den Karton provisorisch an der noch weißen Atelierwand, später wurde der Karton auf eine dünne Holzplatte geleimt und plan an der Wand befestigt.

Es ist ein weiteres Bildmotiv geben, dass diese (reale) Materialität kopieren wird, aber komplett gemalt auf Leinwand.

Schon früh wurden die jeweils fertiggestellten Motive am Rechner auf grauem Grund platziert, um die Wirkung zu überprüfen.

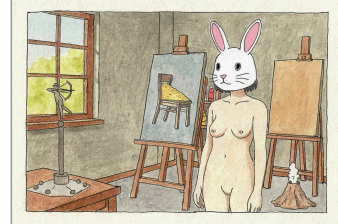
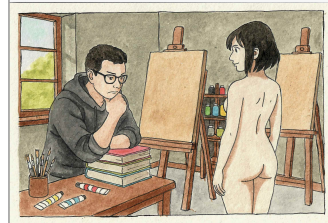
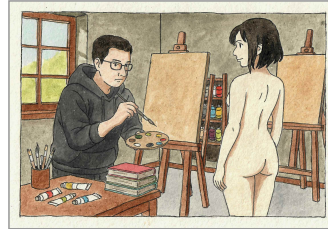




Laut schoemakers ist „Closed Case“ ist die erste und letzte Arbeit, die in kleinem Anteil in Kontakt mit generativer KI entstanden ist. Die Idee dahinter ist die Diversifizierung der Repräsentationsformen im Bild; die Ästhetik der generativen KI wird also genutzt, nicht primär die generative KI selbst.

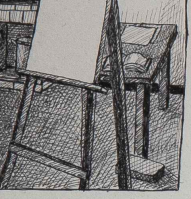
Es geht also um eine Wahrnehmung des Repräsentationsmodus und des formenden Einflusses auf das Repräsentierte

Die Entscheidung, generative KI zu benutzen, resultierte aus der Anlage der Arbeit, möglichst unterschiedliche Erzählweisen einzubinden und zu sehen, wie Medium und Bildprogrammatiken eigene Erzählungen generieren. Es ist gleichzeitig eine Referenz an den Trend der "Ghiblifizierung" der privaten Erinnerungen im Netz. Schoemakers schildert die Arbeit mit der KI aus künstlerischer Perspektive als nervenaufreibend, da intentionale Änderungen von Elementen mit immer neuen "Fehlern" in anderen Bereichen einhergehen. Für ihn ist KI kein Werkzeug, um überlegt kreative

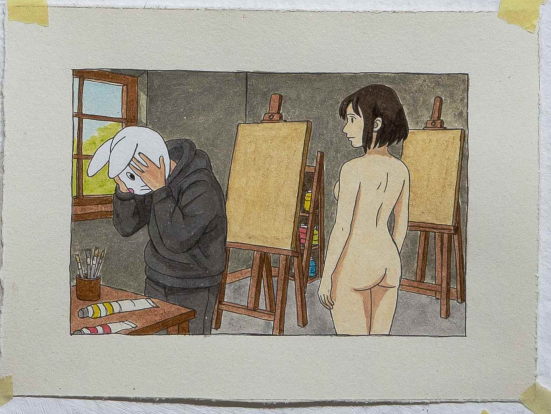
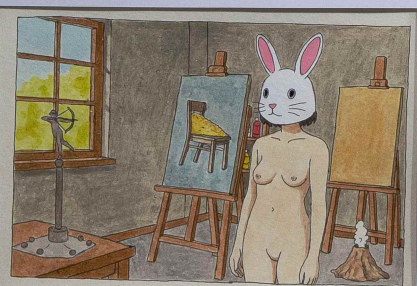
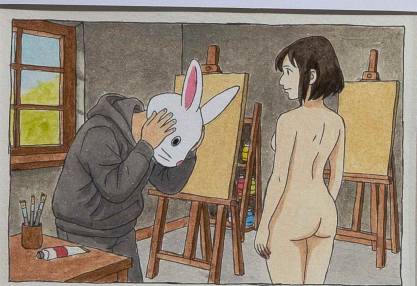
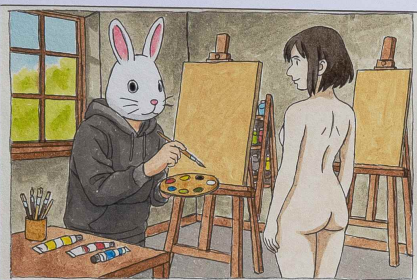


Prozesse zu steuern, wenn man im Prozess Vorstellungen eines potentiellen Ergebnisses entwickelt. Infolgedessen ergab sich 50% "Handarbeit" am Rechner und auf dem Papier, umgesetzt und nochmals verändert als kolorierte Zeichnungen auf Büttenpapier. Neben der Maler/Modell-Konstellation, wobei die Figuren leicht manuell individualisiert wurden, finden sich einige Referenzen zu Beuys und weiteren Motiven der Serie.

Sechs kolorierte Zeichnungen auf Büttenpapier
Tusche-Fineline, Acrylfarbe
je ca. 12 x 17 cm



THE
QUEST
Vol. II

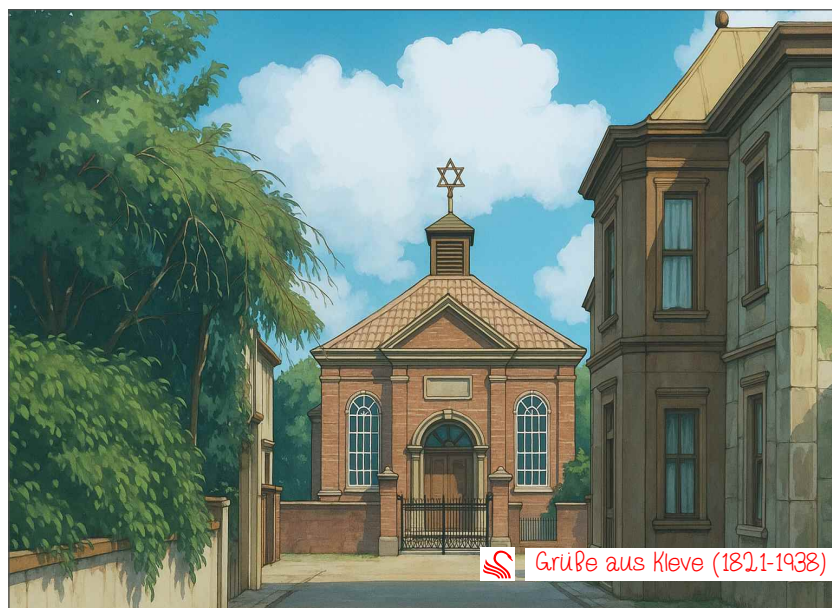
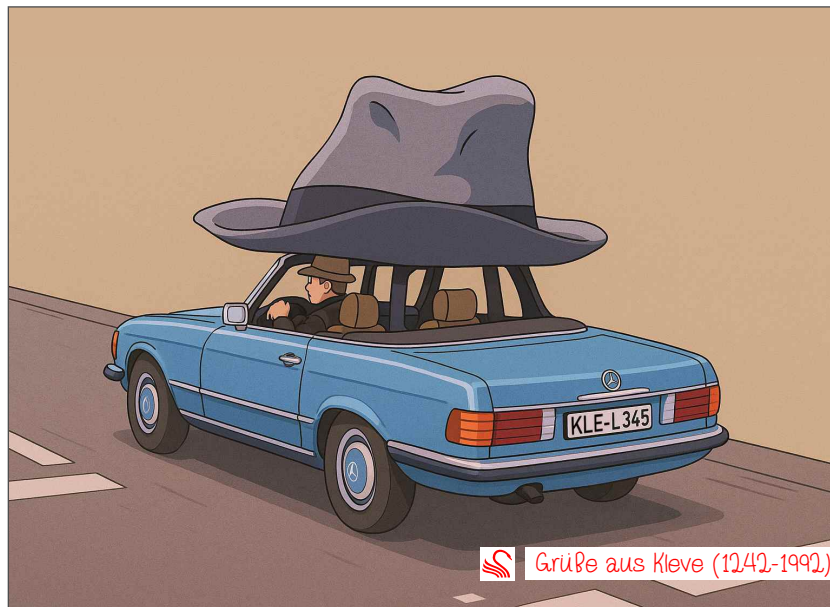


Tuschezeichnung,
weiß gehöhlt auf
getöntem Papier
ca. 32 x 23 cm
später weiß gerahmt



Ein Motiv, das zwischen anderen Vorarbeiten 1992 entstanden ist. Von Schoemakers ironisch als "Verlobungsbild" bezeichnet, ist es ein weiterer autofiktionaler Marker. Auch hier verstärkt durch die Reproduktion von Spezifika alter, schlecht abgezogener SW-Prints.





Digitaldrucke auf Karton kaschiert,
Postkartenformat

Diese drei Postkarten sind die einzigen nicht handgefertigten Bilder der Arbeit.

Schoemakers geht es darum, die harmlose „Ghiblifizierung“ auf Motive anzuwenden, die selbst wenig idyllisch sind, aber gleichzeitig auch „privat“, soweit das im Kontext intentionaler künstlerischer Bildproduktion möglich ist.

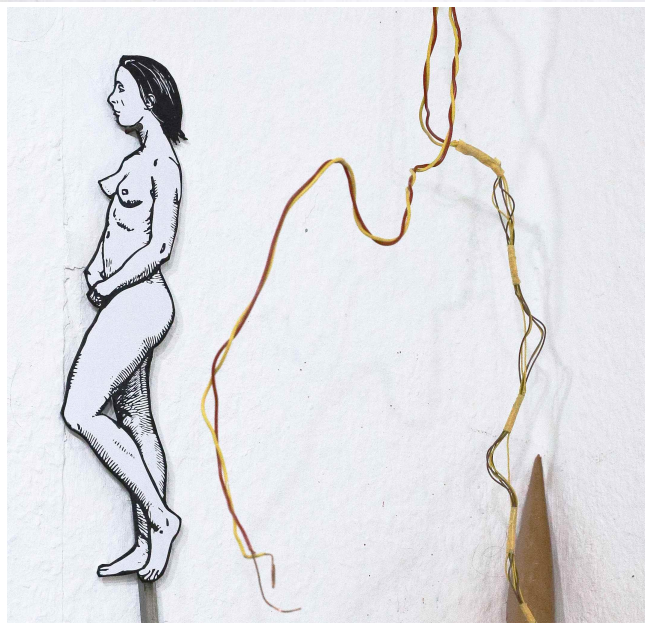
Das Motiv links oben basiert auf einem Standbild eines Videos, das den Festzug 1992 zur 750-Jahr-Feier der Stadt Klee zeigt. Der Festumzug (wie die gesamten Feierlichkeiten) sparte die Jahre 33-45 der Stadtgeschichte erkennbar aus. Und das letzte bizarre Bild des Umzugs bestand in einem Auto mit einem riesigen Filzhut. Für Schoemakers repräsentiert dies sehr anschaulich das Verhältnis Kleves zu Joseph Beuys als „Stadtmaskottchen“.

Das Motiv links unten zeigt die Klever Synagoge, die in der Reichsprogromnacht zerstört wurde. Danach Parkplatz. Schoemakers' erster handfester „Kunstskandal“ war ein Werk, das Ende 1991 auf diese „Lücke“ hinwies. Erst Jahre danach wurde der Platz als Gedenkort umgestaltet.

Das Motiv rechts oben zeigt Schoemakers' Kelleratelier nachdem es 1992 vor dem Umzug nach Kiel ausgeräumt wurde. In dem Raum entstand auch die Vorlage für das Paar-Bild von 1988.



Stabfigur, Laserdruck
auf Papier/Karton,
Holzstab
Maße variabel, Figur
ca. 25 cm hoch

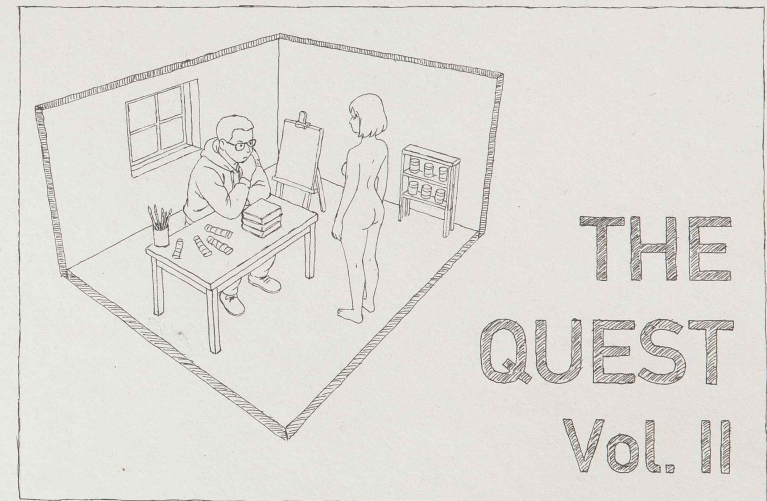
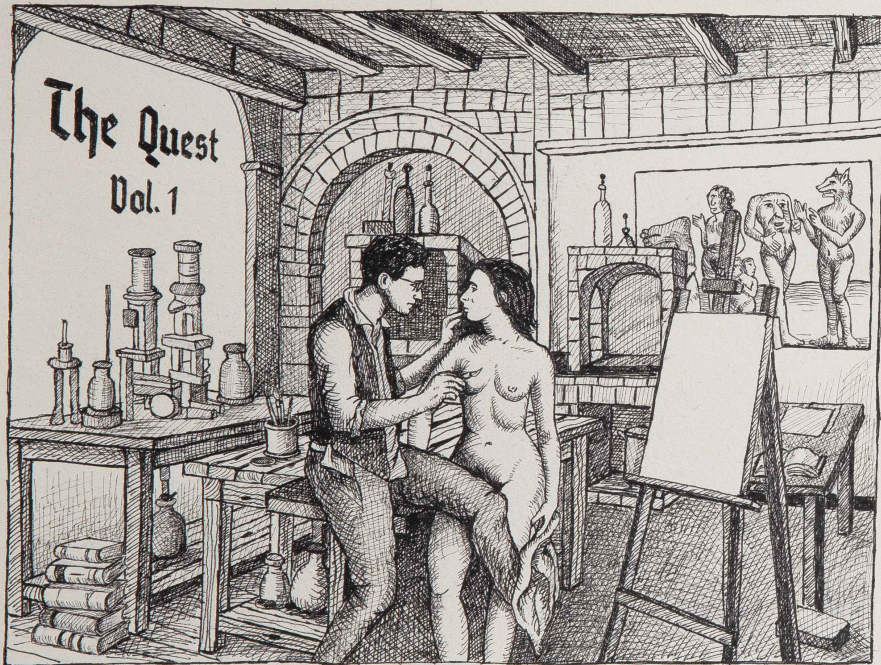


Zu den üblichen Vorarbeiten gehört bei Schoemakers das
Anfertigen von Bildutensilien.
Hier eine Art Stabpuppe, verwandt mit der Figur in der Zeichnung
„The Quest Vol. I“. Sie soll in einem späteren Bild der Arbeit
Verwendung finden.

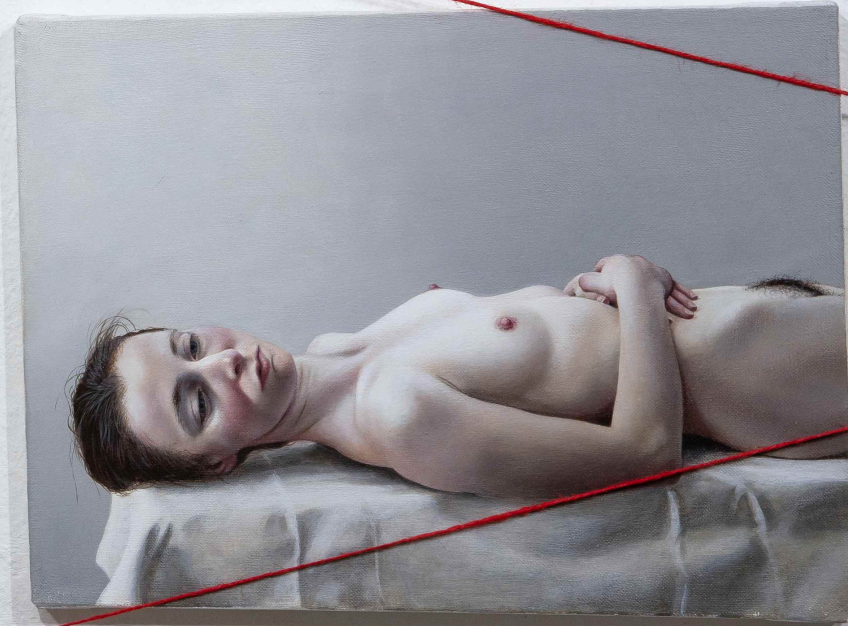
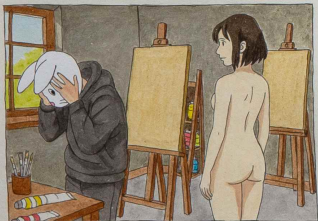
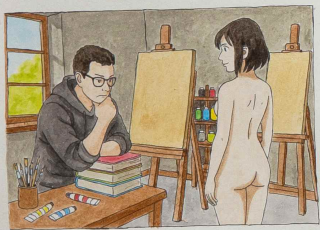
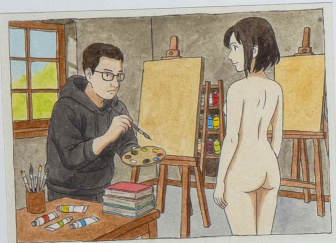
Skalierbare Vektorgrafik,
erstellt aus einer Handzeichnung

„The Quest Vol. I“ und „The Quest Vol. II“ standen mit am Anfang der Arbeiten von „Case Closed“. Zwei unterschiedliche zeichnerische Idiome, die in offensichtlich humoristischer Absicht retroaktiv den Start einer künstlerischen „Mission“ illustrieren/imaginieren.

Tusche-Fineline auf
Büttenpapier,
jeweils ca. 20 x 30 cm



Portal 4



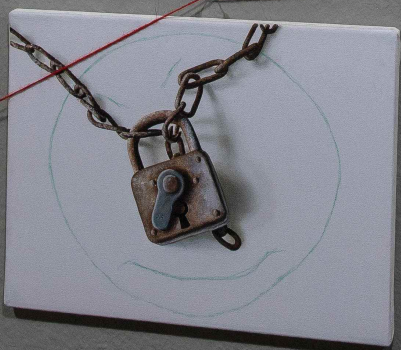
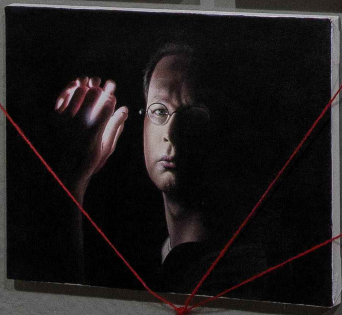
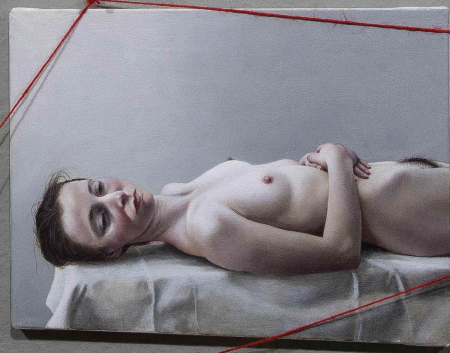
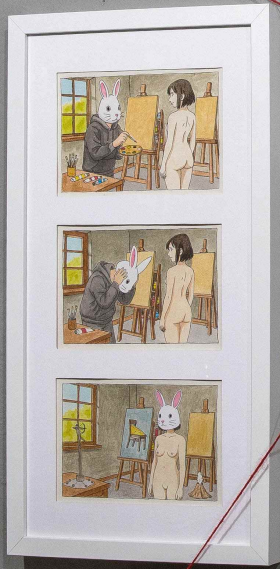
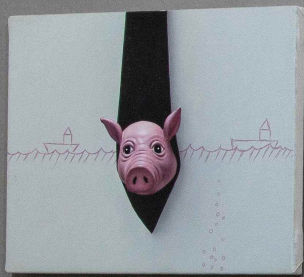
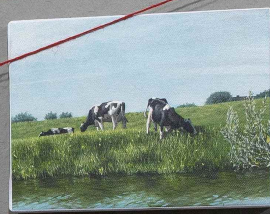
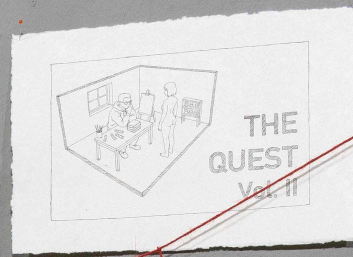
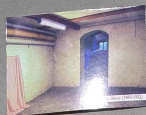
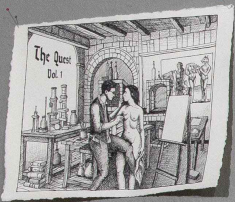
Acryl / Lwd
jeweils 18 x 24 cm

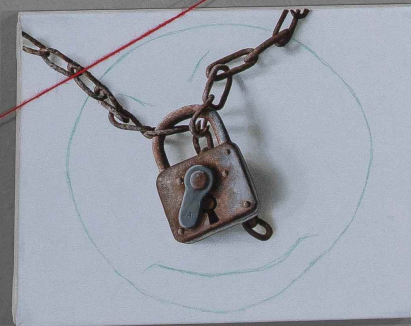
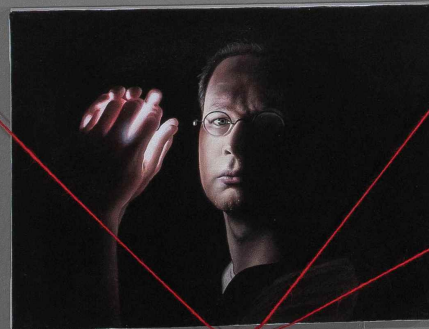
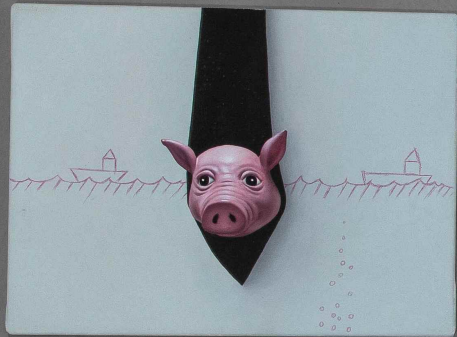
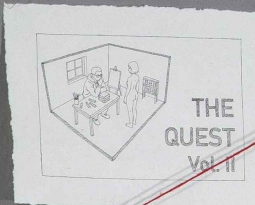
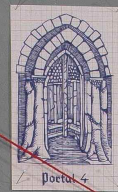
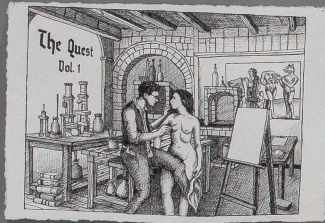


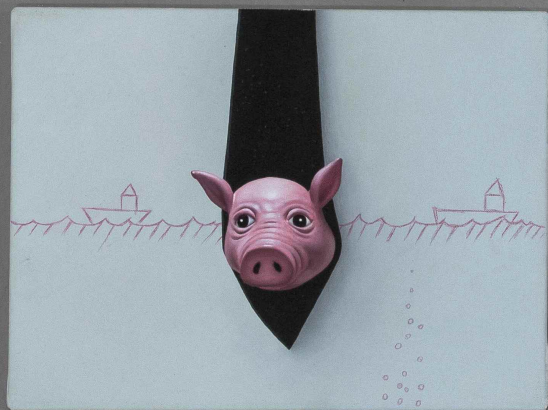
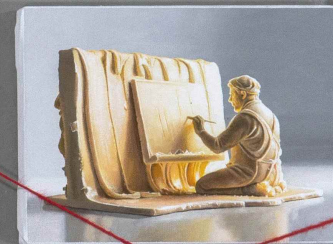
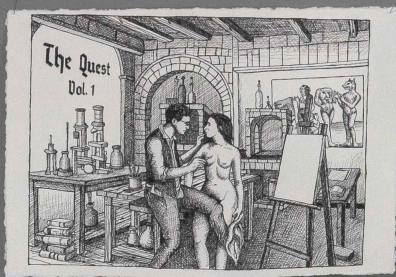
Ein niederrheinisches Klischee. Hier schwarzbuntes Milchvieh am Altrheinufer, nahe dem Haus von Schoemakers' Urgroßeltern, in dem auch sein Vater Vater geboren wurde und er oft in den Ferien war. Autofunktionalität.

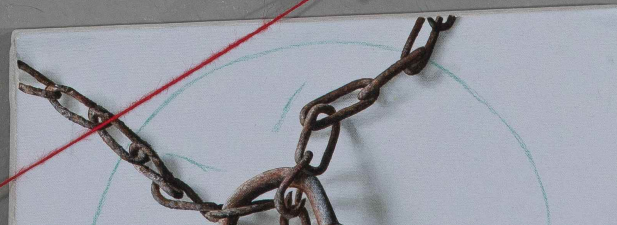
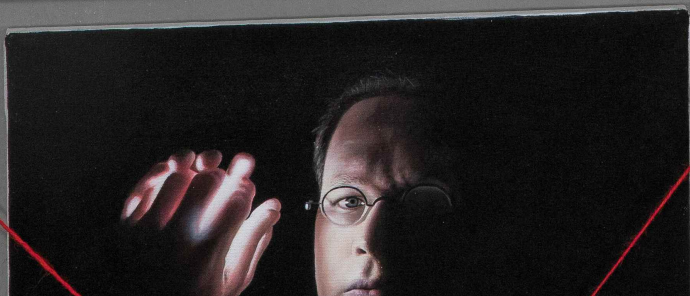
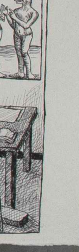


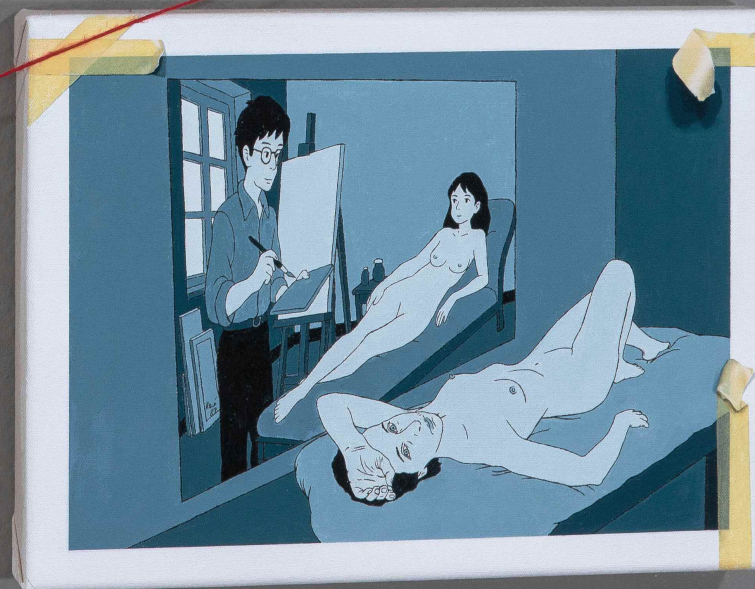
Dieses Motiv könnte man als KI-Crossover von beuys'schem Fett und Maler bei der Arbeit bezeichnen. Von der Ästhetik her eine klassische KI-Spielerei, bewusst erkennbar beibehalten als Erzählvariante. Allerdings, so berichtet Schoemakers, waren auch hier ca. 100 generierte Bilder notwendig - unausweichlich, wenn Intention und zufällige Ergebnisse kollidieren. Bei der malerischen Umsetzung fanden dann weitere Überarbeitungen statt.



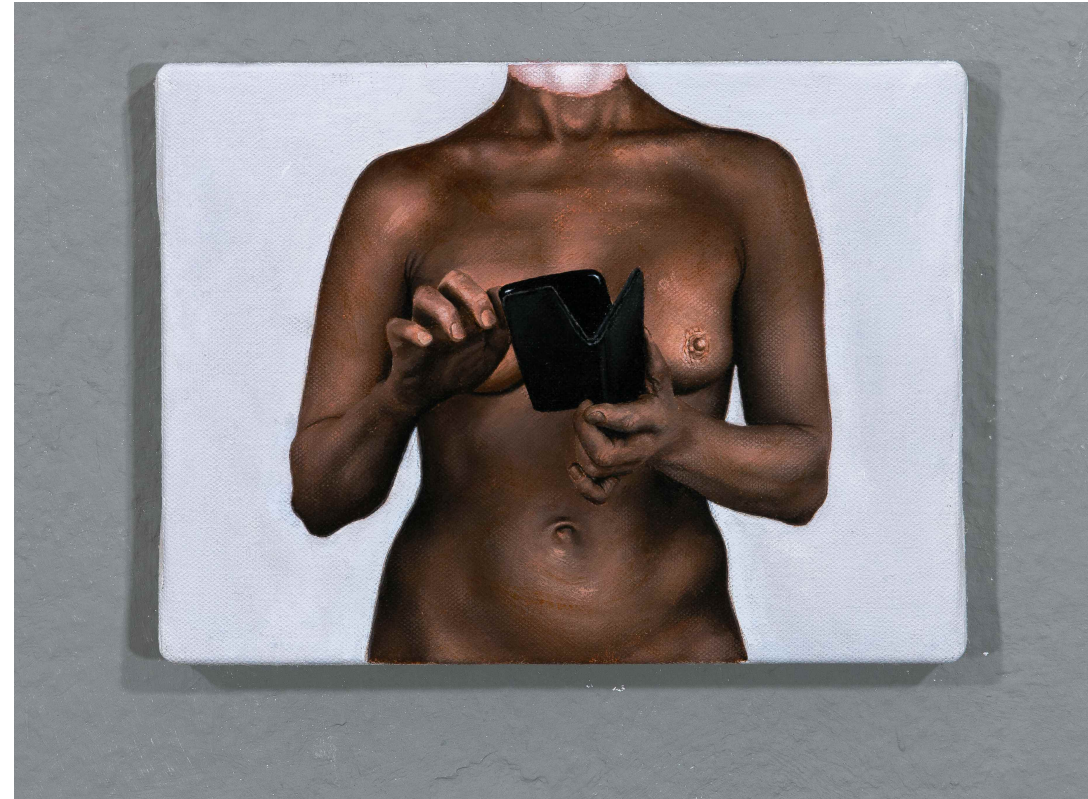








Acryl / Lwd
jeweils 18 x 24 cm



Die Kinderzeichnung als eine Form der Repräsentation ist bei Schoemakers häufig zu finden.

Das zweite Motiv bricht die entsprechenden Darstellungen in anderen Bildern der Serie. Der profane Alltag im Atelier, Mails checken während der Umbaupause.

Acryl / Lwd
18 x 24 cm



St. Antonius in Hau, direkt neben der katholischen Grundschule St. Antonius in Hau, die Schoemakers besucht hat. Sie ist die älteste Backsteinkirche am unteren Niederrhein, zeitweise Klosterkirche der Antoniter. Schoemakers ging dort einmal wöchentlich zur Schulmesse, dabei regelmäßig als Aushilfsmessdiener.



Acryl / Lwd
30x 40 cm

Kreative Umdeutung der „dummen“ KI. Der Maler malt,
ohne auf das Modell zu schauen.
Jetzt schaut er aus dem Bild heraus knapp vier Jahrzehnte in die Zukunft auf
das ältere unghibliifizierte Modell im Bild im Bild im Bild.

Acryl / Lwd
40 x 30 cm



Maler und Modell in der Spielzeugversion. Eine Klischeevorstellung, gekreuzt mit der maschinellen Imagination von selbst stereotypisierender Puppenästhetik. Am Ende eine dreifache Selbstdistanzierung.

Acryl auf Holzbrettchen
ca. 25 x 15 cm



rotes präparat
1997



hephaiste! take up thy stethoscope
and walk! (I)
2009



Rotes Präparat II (Nullpunkt)
2019



Die beiden Protagonisten verweisen auf die Werknummer 1 von Schoemakers' Werkverzeichnis, die Paardarstellung in „rotes präparat“, auf „hephaiste (I)“ sowie „Rotes Präparat II (Nullpunkt)“.



Acryl / Lwd
30 x 40 cm

Nochmals Maler und Modell. Bilder aus dem Jahr 2008, Teile der Arbeit „amok IV“. Einige Teilbilder hängen bei Schoemakers privat, andere Teile wurden in einer Arbeit verwendet, die u.a. in Basel und Dortmund gezeigt wurde. Diese Arbeit „amok IV“ wird nicht mehr gezeigt werden, deshalb sind einige Teile verfügbar, die nun endgültig fester Bestandteil von „Case Closed“ werden, was zum Charakter der Arbeit passt.



Acryl / Lwd
30 x 40 cm

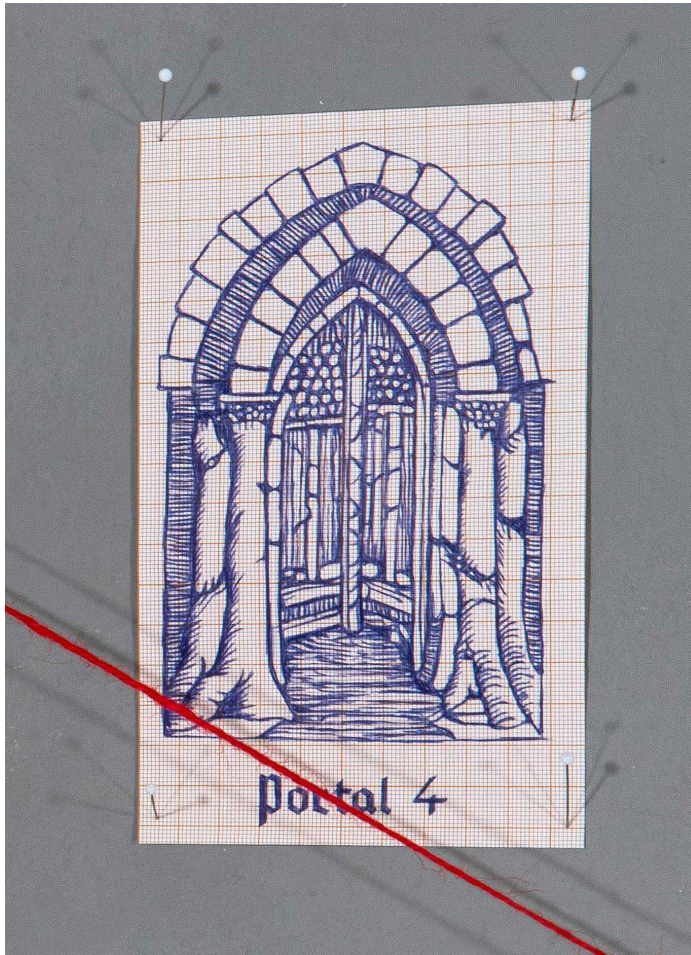
Kunstverein
Heinsberg, 2012



balzer projects,
Basel, 2015



Zwei weitere Motive aus „amok IV“. Das Schwein dieser Krawatte mit vollplastischem Schweinekopf stammt aus der Vitrine mit absurden Schweine-Artikeln, die Schoemakers' Mutter zeitweise gesammelt hat. Dabei ist das Schwein auch Attribut von St. Antonius. Vor der neuen Pfarrkirche in Hau steht eine lebensgroße Heiligenfigur aus Bronze - mit dem dazugehörigen Bronzeschwein.



Blauer Kugelschreiber
auf Millimeterpapier,
Stecknadeln
18 x 11 cm

Das erste von fünf „Portalen“, die zwischen die Anderen Bildelemente platziert werden.

Fünf unterschiedliche absurde Phantasiekonstrukte, die den Übergang zwischen den einzelnen Bildern ermöglichen, inkl. Zeitsprünge.

Weitere Verbindungen schaffen das rote Band und die Tapetennadeln. Man verwendet diese beim Beziehen von Sitzmöbeln, sie sind größer und stärker als Stecknadeln.

