

Jürgen Raap

## **Temporale Verschiebungen**

Notizen zu den Arbeiten von Klaus Schnocks-Meusen

Die prächtigen alten Paläste von Venedig verschwimmen hinter lasierenden Farbschichten. Die Lasuren wirken wie ein Nebelschleier, der diffus über den Kanälen wabert und alles in einen milchigen Dunst hüllt. Moderne Motorboote dümpeln auf dem Wasser, und die Gesichter von Touristen huschen flüchtig vorbei. Sie bewegen sich auf einem „Euro-amerikanischen Traumpfad“ (2006), über dem die markante Fassade des Domes San Marco nur kurz aufleuchtet, hinter den Konturen eines ernst blickenden Frauengesichts mit einer mondänen großer Sonnenbrille und dem Ausriss eines handbeschriebenen Blattes Papier, wohl eines Briefes, wie ihn heute in dieser Ausführlichkeit jedoch eigentlich keiner mehr schreibt, in unserem Zeitalter der SMS-Kurzmitteilungen und der knappen e-mail-Botschaften.

Am Ende dieses euro-amerikanischen Traumpfades liegt der Parkplatz einer amerikanischen Stadt, die so aussieht, wie alle amerikanischen Städte, die wir aus den TV-Serien kennen. Städte, in denen nüchterne Investoren ihre entseelten Visionen kubisch in Stahlbeton gegossen haben. Mit solchen Bildern erweist sich Klaus Schnocks-Meusen als ein Wanderer zwischen den (Bild)welten, zwischen den Epochen und Kulturräumen, und die bildnerische Fassung seiner Reiseeindrücke dokumentiert eine globale Multikulturalität, wie sie typisch für das beginnende 21. Jh. ist.

„Temporale Verschiebungen“ (2003) ist eine griffige Bezeichnung für diese Ikonografie mit einem Nebeneinander von Gedanken aus der Gegenwart, Verweisen auf die Überlieferungen der Kunst- und Kulturgeschichte, auf die Zeugnisse der alten südamerikanischen und afrikanischen Kulturen, und auf jenes Europa, das der frühere US-Verteidigungsminister Donald Rumsfeld einst als das „alte“ schmähte. Die Fassaden der barocken Giebelhäuser auf dem Grooten Markt von Brüssel blitzen wie ein flüchtiger Erinnerungsfetzen auf, so ähnlich wie ein Nachbild auf der Netzhaut, das rasch wieder verblasst. Neben den Häusern des Brüsseler Rathausplatzes türmt sich eine perspektivisch verzerrte Fassadenschlucht auf, zusammen mit einer großen Skulptur aus dem alten Ägypten, mit Gitterwerk und wuchernden Pflanzen.

In den „Bilateralen Systemen“ (2006) des Malers spiegelt sich die Brust eines Mannes mit nummeriertem Sportlertrikot, und daneben sieht man ein schlankes, sportliches Mädchen auf Rollschuhen, wie man es überall auf der Welt antreffen kann, auf dem Markus-Platz von Venedig ebenso wie im Central-Park von New York oder auf der Kölner Domplatte. Solche Spiegelungen machen bei Schnocks-Meusen häufig das Prinzip der Bildkonstruktion aus; sie relativieren die Standpunkte und die Ebenen im Bild, so wie ein modernes Denken in den Kategorien der Globalität auch den eigenen kulturellen wie geografischen Standort relativieren muss. In Europa können nur äusserst naive Gemüter annehmen, von uns aus betrachtet stünden die Menschen „am anderen Ende der Welt“, in Australien etwa, mit den Füßen nach oben und mit dem Kopf nach unten. In den Himmel-Hölle-Darstellungen der spätmittelalterlichen Malerei hatten das Oben und das Unten ihren festen ideologischen Platz gehabt, und derlei Vorstellungen wirkten im Volksglauben noch lange nach, bisweilen sogar bis ins 20. Jh. Die Spiegelungen und Synchronitäten bei Schnocks-Meusen lassen hingegen ahnen, dass die alten Gewissheiten über die Ordnung der Welt verloren gegangen sind.

Die Änderung des Lebensgefühls und die Änderung im Wahrnehmungsverhalten bedingen sich gegenseitig. Wo einst der Vedutenmaler Benardo Belloto, genannt Canaletto (1722-1780), seine malerische Freude am architektonischen Detail auslebte und die Fassaden der venezianischen Dogenpaläste akribisch in seinen Bildern festhielt, da bereisen heute die Touristen in großer Hast „Europa in sieben Tagen“. Ihnen bleibt bis zur Weiterfahrt zur nächsten Station kaum die Zeit, noch schnell die Objekte ihrer Videokameras über das Panorama der Lagune oder über den Markusplatz zu schwenken, um sich dann später zu Hause in Ruhe anzuschauen, was sie in Venedig eigentlich gesehen haben. Sie nehmen sich noch rasch aus dem Souvenirladen ein paar Ansichtspostkarten mit, bei denen der Fotograf in der Komposition des Sujets, d.h. bei der Wahl des Blickwinkels ganz offensichtlich der 250 Jahre alten malerischen Bildauffassung eines Canaletto gefolgt ist.

Klaus Schnocks-Meusen kennt alle diese kunsthistorischen und alltagskulturellen Bildtraditionen, und er bricht mit ihnen, weil er an der unbekümmerten Zitathaftigkeit mancher Berufskollegen, die der Stilllage einer Post-Pop Art zuzuordnen sind, nicht interessiert ist. Sein Bildverständnis zielt stattdessen auf tiefer liegende Schichten in unserem kollektiven kulturellen Bildgedächtnis. Dem verleiht er auch formal Ausdruck, indem Schnocks-Meusen nämlich mehrere transparente Ebenen übereinander aufschichtet und dabei jeweils aus der darunter liegenden Schicht formale Elemente und Farbschichten durchscheinen lässt, als Andeutung und Fragment.

Mit dieser Technik der Verwischungen und Überlagerungen beweist er zugleich auch einen Mut zur Zerstörung des einmal Geschaffenen. Eine solchermaßen geschichtete Kombinatorik von semantisch heterogenen Bildzeichen darf allerdings nicht mit dem Prinzip der Collage verwechselt werden, denn diese Bildkompositionen bestehen ja nicht aus einem quasi-„geklebten“ Nebeneinander einzelner ikonischer Teile, sondern aus Schichtungen: Nach dem Auftragen der Zeichnung werden die Hintergründe mit den figurativen Motiven mehrfach farblich überarbeitet, wobei der Künstler die Farbe dann ganz oder teilweise wieder abreibt und schließlich weitere Lasurschichten aufträgt. Bei dieser Malweise bleiben einzelne formale Elemente in signifikanter Weise stehen, und auch Anlage der erwähnten Spiegelungen wird schon in einem relativ frühen Stadium des Arbeitsprozesses fixiert. An anderen Stellen des Bildes entstehen durch die Abreibung diffuse Nebelschleier oder dynamische Farbschlieren, hinter denen die Architekturzeichnung oder die menschliche Körperform dann nur noch recht unklar durchscheinen. So verbirgt sich solchermaßen bei der Arbeit „Im Dschungelfieber“ (2006) die Silhouette eines menschlichen Körpers nur noch vage hinter einem Vorhang von dünnen Farbbahnen, die sich wie ein heftiger tropischer Platzregen über das Bild ergießen. Im Vordergrund sind ein Tisch und eines Terrassenstuhl ausschnitthaft angedeutet.

Wenn der Maler „Maldorors Aufbruch in die Romantik“ (2006) nachspürt, dann unternimmt er dies vor einer nächtlichen Großstadtkulisse, die er aus drei geografisch verschiedenen realistischen Szenen montiert hat. Die Pariser Champs Elysées sind nur eines dieser drei Teile. In den „Gesängen des Maldoror“ von Isidor Ducasse/Comte de Lautréamont findet sich die Formulierung „Schön wie das Zusammentreffen eines Regenschirmes und einer Nähmaschine auf dem Seziertisch“, die André Breton als Definition für das Prinzip des Surrealismus heranzog, heterogene Objekte in einer widersinnig-absurden Weise miteinander zu kombinieren. Doch „surreal“ wäre ein völlig falsches Wort für die Beschreibung des Aufeinandertreffens verschiedener Szenerien in den Bildern von Klaus Schnocks-Meusen. Die bildliche Verdichtung von lange zurückliegenden persönlichen Erinnerungen, von Historischem, von konkreten Reiseeindrücken und die fragmentarisch ausgebreiteten Zitate mit Koordinatenangaben aus den Flugplänen der Piloten, von Ziffern auf Eintrittskarten und

auf Metro-Tickets, und andere verbale Einsprengsel muten zwar auf den ersten Blick phantastisch an, aber ihre Fixierung im Bild geschieht eben nicht mit jener Willkür „ohne Diktat der Vernunft, der Moral und der Ästhetik“, wie die Breton als Inbegriff eines surrealistischen Werks vorschwebte.

Schnocks-Meusen hingegen geht es um die Darstellung einer Zeitgleichheit verschiedener Wahrnehmungseindrücke von unterschiedlichen Orten des Globus, und dies unternimmt er mit einer genau kalkulierten Auswahl von ikonografischen Elementen. Deren Aufteilung im Bild erinnert manchmal an die Reiseerinnerungen, die man früher in Form von Aufklebern auf seinen Koffern anbrachte – eine Sitte, die im Zeitalter des Pauschalismus völlig aus der Mode gekommen ist, weil man heute niemanden mehr mit dem Hinweis beeindrucken kann, man sei auf Bali oder in Alaska gewesen.

Die eben beschriebene vielschichtige Materialität dieser altmeisterlich angelegten Tafelmalerei erfordert ein sehr langsames Arbeiten, und das ist anachronistisch in einer Epoche, für deren Lebensprinzip Paul Virilios „Vektoren der Beschleunigung“ nicht nur die Erhöhung der Geschwindigkeiten im Transportwesen beschreiben, sondern auch in allen anderen Lebensbereichen, z.B. auch beim elektronischen Datentransfer oder in unserem Wahrnehmungsverhalten, bei dem u.a. das schnelle und flüchtige „Zappen“ mit der Fernbedienung durch die Vielzahl der TV-Programme symptomatisch ist. In den 1980er Jahren mit ihrem „Hunger nach Bildern“ (Wolfgang Max Faust) bestimmte dieses Prinzip der Schnelligkeit auch die Bildproduktion der „jungen Wilden“, um den Bedürfnissen des kommerziellen Kunstbetriebs nachzukommen. Ähnlich ist es auch auf dem heutigen Kunstmarkt, wo manche Kunsthändler in unfreiwillig doppeldeutiger Weise Bilder als „Flachware“ bezeichnen.

Seit rund 100 Jahren sieht sich die Malerei der Moderne immer wieder vor die Notwendigkeit gestellt, ihre eigene immanente Ästhetik gegenüber den Prinzipien anderer bildgebender Verfahren konzeptuell abzugrenzen, d.h. gegenüber der Fotografie und dem Film, und heute auch außerdem noch gegenüber der Digitalisierung in der Computertechnologie. Im Zeitalter des Sofortbildes und der Webcam unternimmt Klaus Schnocks-Meusen eine solche Positionierung der Malerei mit einer bewussten Besinnung auf die handwerklich bedingte gedehnte Zeitdauer der Werkentstehung. Wo wir heute unsere Computer oftmals recht gedankenlos mit dem Bilderschrott der Alltagsfotografie im wahrsten Wortsinn zumüllen, und wo die Reizüberflutung mit einer Überfülle bildlicher Botschaften im alltäglichen Stadtbild von ebensolcher Frivolität ist, da erfordert als wahrnehmungspsychologisches Gegenmodell die Komplexität von Schnocks-Meusens Bildsprache beim Betrachter eben jene Muße und Konzentration, wie man sie in früheren Jahrhunderten dem Andachtsbild entgegenbrachte. „Ein Hauch von Müßiggang“ (2006) lautet daher ein weiterer programmatisch anmutender Bildtitel: Die Arbeit zeigt eine Bikinischönheit beim müßigen Sonnenbad am Strand. Sie hat ihren Kopf unter einem Hut aus Palmwedeln verborgen, doch ansonsten liegt sie da wie die Badegäste an allen anderen Stränden der Welt auch.

Dass angeblich der Müßiggang aller Laster Anfang sei, entspricht der Auffassung einer calvinistisch geprägten Arbeitsethik, für die damals die Einführung der Stundenuhr eine wesentliche Voraussetzung gewesen war. Machte früher ein „Tagewerk“ die Arbeitsleistung aus, die man von Sonnenaufgang bis –untergang erledigen konnte, so erlaubte fortan die chronometrische Messung von Zeit weitaus differenziertere Organisationen von Produktionsabläufen. Es ist jedoch bezeichnend, dass wir die Verhaltensethik der Arbeitsgesellschaften, jegliche Form von Zeitversäumnis möglichst zu vermeiden, heute ebenso auf die Freizeitkulturen übertragen, und so will eben der Venedig-Tourist in der oben

beschriebenen (zeit)ökonomischen Weise in möglichst kurzer Zeit ein Optimum an Sinneseindrücken erfahren und erfassen.

Der Badestrand und die Hotel-Parkplätze, parkende Autos und Caféterrassen: in der globalen Standardisierung von Alltagskultur sind manche Szenarien austauschbar, und doch verläuft das Leben in dieser globalisierten Welt nicht gleichförmig. Bei uns wuchern die Mangroven nur in künstlich angelegten Botanischen Gärten, parken auch keine Straßenkreuzer im Design der 1960er Jahre mehr am Straßenrand. Wenn ein altes Chrysler-Taxi von Pflanzen überwuchert wird oder alte Tempelanlagen im Dschungel zu versinken scheinen, dann sind solche Motive Symbole für die zeitliche Begrenztheit einer Epoche. Insofern ist Klaus Schnocks-Meusen mit seinen „Temporalen Verschiebungen“ auch ein Chronist des Verschwindens.