

**Malerei und Zeichenkunst zwischen geschichtlichen Prämissen
und empirischer Anschauung**

Gegenstand, Wahrnehmung und künstlerische Arbeit im Werk

Philippe Schultes

„Pingo ergo video.“

Diego Velazquez

„Im Genuß liegt das höchste Verständnis.“

Baruch de Spinoza

*„ In der Ruhe liegt die höchste Schönheit des Körpers so gut wie im Leben die
Weisheit der höchste Ausdruck der Seele ist.“*

Jean Auguste Dominique Ingres

Als die Protagonisten der Moderne zum Ende des letzten Jahrhunderts die Revolution der bildenden Künste einläuteten, geschah das zunächst und vor allem auf dem Feld der Malerei. Es gehört zu den Paradoxien geschichtlicher Entwicklung, daß insbesondere die Großmeister dieser Avantgarde ihr künstlerisches Potential in beständigem, ja fast manischem Rückbezug auf Fixpunkte abendländischer Kunstgeschichte vervielfachten. Die kunstgeschichtliche Anbindung der mit revolutionärem Gestus aufgetretenen „Moderne“ an ihren, bisweilen geleugneten oder gar bekämpften Traditionskontext, mag - zumal nach dem propagierten Ende der Moderne - etwas von ihrer untergründig wirksamen und nie abzutrennenden Herkunft aus der abendländischen Kunstentwicklung erhellen.

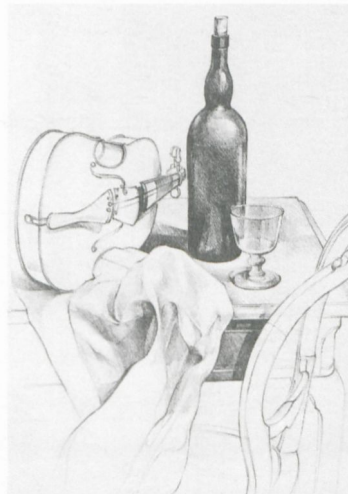
Man hat den Eindruck, Philippe Schultes künstlerisches Arbeiten bezieht aus dieser grundsätzlichen Position zur Kunst und ihres historischen Koordinatensystems ihre Schlagkraft, als anschauliche Grundsatzzerklärung. Kunst hatte und hat Kunst zur Voraussetzung. Wenn Philippe Schulte mit seiner Malerei an die Schnittstelle von Historismus und Moderne rührt, wird das kaum mit der Vokabel der Rückwendung zutreffend zu beschreiben sein. Denn das setzt ein Maß an Distanz und Entfremdung voraus, das dem anhaltenden Studium des Künstlers,

weit über die klassische Moderne hinaus, widerspricht. Philippe Schultes Thema ist die Malerei und ihr künstlerisches Darstellungspotential, die ohne *ihre* Geschichte unkenntlich bliebe. Wie selbstverständlich und ohne das zu sein, operiert er mit den Vokabeln künstlerischen Schaffens, die der abendländische Kulturkreis ausgeformt, weiterentwickelt und modifiziert hat und die am Beginn der Moderne, im reflexiven Diskurs über die Mittel der Malerei, Eingang gefunden hatten. Nicht Verharren, Fortentwicklung hat den Blick auf die „Vorleistungen“ der Geschichte zur Bedingung.

Aus diesem Blickwinkel mag man die Kunst unseres Jahrhunderts zwischen den Polen von Abstraktion und gegenstandsverbundener Abbildhaftigkeit aufspannen. Philippe Schultes Malerei rückt sich bewußt in diese Dialektik von Abbild und Kunstgebilde ein. Sie arbeitet mit den Bausteinen und thematisiert die Pole von gegenstandsbezogener Darstellung und „abstrakter“ Formbildung. Mit der anschaulich gemachten und anschaulich gehaltenen Balance von Ähnlichkeitsbeziehung und „autonomer“ Formfindung holt seine Malerei ein *Zugleich* ein. Weder setzt sie die freie Formschöpfung, noch die eindeutig abbildende Verpflichtung auf den Gegenstand absolut. Seine Malerei setzt da ein, wo die selbstgewissen, vermeintlich unabhängigen Avantgardisten den historischen Konnex der Kunstgeschichte unterbrochen zu haben glaubten. Das hat eine Konzentration und Verdichtung zur Folge, die fast notwendig zum einem Kanon führt, der mit Thema, Gattung und Kunstform, schließlich mit darstellerischen und technischen Mitteln Bilder hervorbringt, die einen Zugang bieten, der den obsolet geglaubten Beurteilungskriterien erneut Berechtigung verleiht. Das Kunsturteil, mit einer sich selbst verdächtigen Kunstkritik vermeintlich zu Grabe getragen, erhält hier einen Sinn zurück, der die Nachvollziehbarkeit bildkünstlerischen Schaffens zu einem Miteinander von anschauender Erfahrung und begrifflicher Reflexion macht.

Philippe Schultes bildkünstlerisches Œuvre favorisiert den *Gegenstand*, die gegenständliche Lebenswelt, die den sehenden Erfahrungshorizont jedweden Betrachters wesentlich ausmacht, als Maßstab seiner Kunst. Zugleich gesteht diese Anbindung dem Betrachter wie Künstler einen gemeinsamen Kontext zu, vor dem sich das semiotische Dreiecksverhältnis von Künstler, Werk und Betrachter bestimmt. In diesem Diskurs ist nicht etwa Ähnlichkeit im Sinne des Mimesis-

Ideals Absicht der Kunst. Das Nachschaffen von Gesehenem als Neuschaffen ist Ausgangspunkt eines komplexen Verfahrens, das dem Kunstwerk keine nachgeordnete, der Erfahrungswelt quasi abgenommene Wirklichkeit i.S. eines Scheins zumutet, sondern eine Eigenständigkeit erhält, die gerade den Schnittpunkt von Seherfahrung und Darstellung thematisiert, gewohnte Erfahrung analysiert und die Frage nach den Vorbedingungen des Sehens neu stellt. Mit, aber auch vor aller historischen Kenntnis über die Voraussetzungen der Malerei behauptet sich das Bild hier als erste Instanz. Malerei und deren Rezeption lassen im Werk Philippe Schultes diese Auseinandersetzung als beständiges Neuformulieren, als Kontinuität aufeinander aufbauender Erfahrungen beschreiben. Dem zuträglich ist die Konzentration auf die historisch weithin ausdifferenzierten Felder von Malerei: im Portrait, in der Landschaft und im Stilleben kann im suchenden Variieren eine kaum steigerungsfähige Verdichtung auf den Mal- und Sehsakt gefunden werden. Das Repetieren gerät zum Stimulans fundierter, stetiger Veränderung, die sich ihrer Verankerung bewußt ist. Setzt man eine Psychohistorie des Sehens voraus, erscheint das wiederholte Bemühen um Bildlösungen, welches unaufgeregt auf das „Thema“ insistiert, als adäquate, notwendige Selbstvergewisserung über die Bedingungen eigener Erfahrung.



Kunst, die jeder verstümmelnden Festlegung auf *Aussage* Hohn spricht, fordert per se die sehende Erkundung heraus, die kaum als Resultat niedergeschrieben, wohl aber als Grundlage neuerlichen Anschauens bezeichnet werden kann. Sie

ist niemals voraussetzungslos. So bereitet Philippe Schulte jedes Sehen, das dem Malakt vorangeht, mit zeichnender Aneignung vor; weniger als Vor-Zeichnung, denn als beständig neues zeichnerisches Durchdringen, das zu sehendem Verständnis führt. Dieses erweist sich als je schon determiniert, seine Übersetzung in Gezeichnetes oder Gemaltes schließt die Analyse dieser Vorherbestimmungen ein. Das virtuose Beherrschen handwerklicher Grundlagen garantiert hierbei die Regelhaftigkeit solcher Übertragungen, die selbst wiederum zu Vorleistungen malerischer Lösungen werden.

Ob gemalte oder gezeichnete Architekturen, daß u.a. die *historische* Bauform vermehrt im Zentrum des Interesses steht, fügt dem Verhältnis von Gegenstand und technischer Übertragung eine Spannung hinzu, die nur unscharf auf das untergründig wirksame Thema der Zeitlichkeit hinweist. Nicht nur im Prozeß des Werkschaffens, auch inhaltlich scheint die Punktzeit des Blickens zur „langen Dauer“ gedehnt, die schließlich zur Gefangennahme des Betrachters vor dem Bild führt.



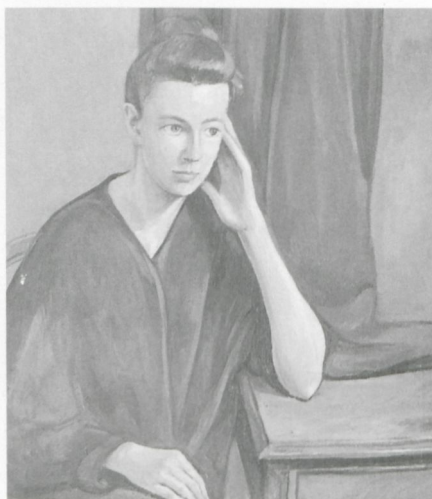
In der Architekturzeichnung, die vom Erfassen eines Baukörpers, der Erkundung des perspektivischen Zugriffs auf Architektur bis zur Durchdringung architektonischer Details (untersichtige Fassaden, Architektur als Baukörper im Landschaftsraum oder als strukturelle Analyse im Verlauf eines verkröpften Gesimses) reicht, zwingen förmlich gewähltes Thema und zuhandene Bildmittel zum bewußten Sehen, das sich jede Übertragung auf Linie, Schraffur, Schatten, Punkt

und die spezifische Führung des Zeichenstiftes in ihrer Berechtigung bewußt zu machen hat. Das bleibt im Betrachten der Zeichnung präsent und fügt sich in der Malerei zu einer strengen Systematik. Doch auch hier taucht reflexartig aufgela-dene Pinselarbeit auf, doch nie ohne Bezug zum Gegenstand vorangehender An-schauung. Das kontinuierliche Einüben, das die Übertragung vom selbst schon gestaltenden Auge zur Hand betrifft, scheint Garant dafür, jedes flüchtige, un-kontrollierte Ausholen gestischer Aktion ausklammern zu können. Es verhindert die bloße Selbstdarstellung der Bildmittel, kurz: ohne Wahrnehmung kein Bild.



„Landschaft“. Das ist oftmals der einfache Titel einer Malerei, die zumeist Orte mediterraner Landstriche bannt. Als Hinweis, daß hier die Malerei die Prämissen und Modi einer Gattung einholt, deren Geschichte die Wahrnehmung von Landschaftlichem bis heute prägt, lenkt die abseits jeglicher Verunklärung angemerkte Beischrift den Blick auf die bildkünstlerischen Aneignungsstrategien. Mit dem Titel wird lediglich der Ort, bisweilen der Gegenstand bezeichnet, die dem Bild entsprechen. Das führt gezwungenermaßen zum geistigen Rapport des Betrachters, der *seinen* Erfahrungshorizont, sein Bildrepertoire im Blick auf das Gemalte abrufen. Die in situ vorbereiteten und als zeitaufwendiges Erarbeiten unternommenen Landschaftsmalereien machen bei aller Ähnlichkeitsbeziehung deutlich, wie sehr es dem Maler auf die *Bildordnung*, auf die kompositorischen Strukturen innerhalb der Bildfläche ankommt: Die Verteilung des Bildlichts führt eine durchgängige Verdunklung sonst gewohnter Lichtverhältnisse ein. Zu-

gunsten einer maximalen Palette zwischen Hell und Dunkel wird neben dem „bloß“ Atmosphärischen, Momentanen die Abbildungstreue zur nachrangigen Ordnungsmacht. Die Kriterien von Landschaft, zumeist gestalteter Kulturraum - nie ist es dem Maler um den erhabenen Naturraum als Inhaltlichkeit des Bildes zu tun -, suchen ihre darstellerischen Entsprechungen in der zweidimensionalen Bildebene. Nicht allein Landschaft bestimmt das Bild. Die Erfordernisse der Malerei nehmen die konkrete Landschaft zum Anlaß; das Bild „sucht sich“ die Landschaft und überführt sie in die Dauer des Gemäldes. Für die damit völlig neu eingeführten Erfahrungstatsachen gibt es keine Deckung im bereits vorhandenen Erfahrungshaushalt, den nun das Bild erweitert.

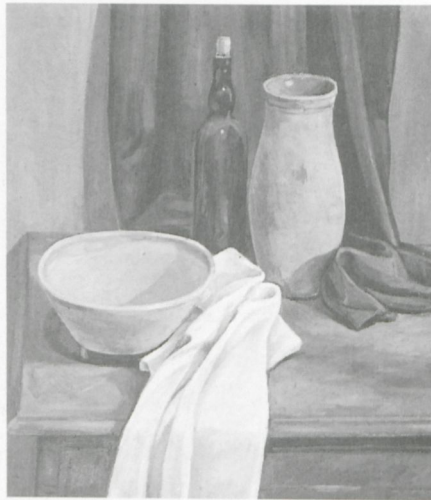


Ähnlich im Bildnis: So wie die Künstlerpsyche, die momentane oder biographisch bedingte, mentale Befindlichkeit des Künstlers im Werk Philippe Schultes *als Thema* keine Rolle spielt, so wenig extrovertiert, selbstverliebt oder modisch exaltiert sind auch die Modelle, deren Portraits allenfalls einer melancholischen Entspantheit unterstehen. Die mit malerischer Konzentration, in langwierigen Sitzungen Portraitierten unterliegen, wie nicht anders die Architekturen, Bausteine der Landschaftsdarstellungen oder die Ensembles der Stilleben, dem Diktum des Gegenständlichen. Dem Dingcharakter des Körpers und seiner Betrachtung als sinnliches Erleben, dessen Verhüllung und Entdeckung gilt die Aufmerksamkeit der übersetzenden Hand. Die beständige Präsenz des Gegenübers im Prozeß des Malens erhält sich in der Betrachtung, die das kontrollierte

Wählen der Bildmittel nachverfolgt und dabei nicht zuletzt durch das Medium der Ölmalerei unterstützt wird. Sie, die wohl biegsamste Technik abendländische Kunstgeschichte garantiert im Verzicht auf Feinmalerei die Ablesbarkeit des zeitlichen Verlaufs der Bildentstehung ebenso, wie sie den Gestaltungsprozeß selbst, das An- und Absetzen des Pinsels anschaulich erhält. Jede, auf Abbildungstreue zielende Nachahmung verschweigt ihre technischen Bedingungen. Mit dezidiertem Verweis auf das Machen, auf die künstlerische Handlung als *actus*, wird die Analyse des Verhältnisses von Abgebildetem und Gebildetem vordringlich, ja zum eigentlichen Zentrum der Betrachtung. Es ist diese Konzentration, die vor dem Bild die Wahrnehmung kompositorischer Verhältnisse, koloristischer Betonungen und Zurücknahmen, die genaue, ablesbare Spur von Pinsel und Malfarbe zu einer nachvollziehbaren Neuschöpfung macht. Das ist es, was die Beurteilung der Malerei, auch deren Berechtigung zuallererst auf eine Grundlage stellt. Die anatomische Kenntnis, die das Nachspüren der anschaulichen Verhältnisse zu einer wissenschaftlichen Aufgabe macht, das Ineinander der Gelenke, die Einheit von Fleisch, Haut und Lage der Gliedmaßen im Gegen- oder Miteinander von Tuchbahnen, Fältelungen samt textiler Oberfläche zeitigt ein sich bedingendes Ineinander, das ohne jede Irritation durch flüchtige oder kaum sinnlich wahrgenommene „Entäußerungen“ die Erkenntnis von formaler Anordnung des Bildplans und gegenständlicher Durchdringung *zugleich* in ein begreifendes Sehen überführt. Allein der Gegenstand macht hier das komplizierte Geflecht koloristischer und kompositorischer Verhältnisse möglich. Ihre unauflösliche Einheit, die Kongruenz von Sachinhalt und formaler Disposition ist Bedingung sinnvoller Bildgestaltung. Nur so ist diese oder jene Form, ihre farbliche und räumliche Durchgestaltung begreifbar, als Teil eines Ganzen, ohne das jede Komposition nach beliebigen Gesetzen zu fertigen wäre.

Das verdeutlicht die Bildgattung, deren Dingwelt für den Betrachter von nachvollziehbarsten Determinanten bestimmt wird. Im Stilleben, seinen Flaschen, Tischtüchern, Früchten und Geigen rekapituliert Philippe Schulte bewußt ein Repertoire, dessen Elemente klassische Motive der frühen Moderne sind. Mit den besonderen formalen Merkmalen dieser Gegenstände, von geometrisch bestimmten, in ihren mathematischen Eckdaten vorgewußten Flaschen, über die biomorphen Elemente von Früchten und Fischen, bis zum raumgreifenden oder

raumverstellenden Möbel samt Tischtuch eröffnet sich ein bewußt begrenzter, d.h. kontrollierbarer Kosmos, dessen Vielgestaltigkeit zur Variabilität der Bildmittel führt. Die unterschiedlichsten haptischen und optischen Merkmale, zwischen glitzerndem Fischleib und porös stumpfer Tonware, führen zu höchst ausdifferenzierten, flach oder reliefartig erhabenen Oberflächen der Malfarbe, immer innerhalb reiner Malerei, die ohne „fremde“ Materialien auskommt. Besonders das Stilleben hält mit seiner Tradition Konstanten bereit, die Schulte ein akribisches Nachspüren von Sehgesetzhlichkeiten erlauben. Es erklären sich die Bildlösung, das Kippen, Anscheiden, Vor und Zurück aus den Qualitäten der gemalten Dinge ebenso, wie aus dem Kanon der variierten, quasi im Langzeitexperiment immer wieder überprüften Gesetzhlichkeiten des Auges. Es sind die leichten Verschiebungen, das ungewohnte Fluchten perspektivischer Linien, die hier zugleich Schatten, dort Umrißlinie sind, die überraschende Anschneidungen und farbliche Zentren entdecken lassen und die das Sehen der Aufmerksamkeit zuführen.



Im Übertragungsprozeß der Gegenstandswiedergabe entstehen so verschiedene Wirklichkeitsebenen und Zonen sachlicher Genauigkeit, die sich zwischen Abbildhaftigkeit und Eigenleben der formalen Bildmittel aufspannen. Jede Überlegung, die Figuratives und Abstraktes als Gegensätze positionieren will, geht hier fehl. Nie läßt sich die mit geschlossener Kontur isolierte Frucht oder das wie übrig geblieben scheinende Farbrelief des angeschnittenen Gegenstandes ohne

den Bezug zum gesamten Bildplan verstehen. Diese Doppelbesetzung der formalen Zeichen hält in der Ordnung der Bildfläche die Balance von Abbildlichkeit und abstrakter Funktion aufrecht. Dieses *Zugleich* im Bezug auf empirische Formen, die Geometrie des Bildplans und das Eigenleben formaler Mittel lenkt den Blick auf die Zweidimensionalität des Bildwerkes, die Eigenmacht der Fläche samt ihrer ölfarbigem Reliefstruktur. Nur die Verankerung der Form im Konkreten der Wahrnehmungswelt macht die spannungsreiche Auseinandersetzung von Körper- und Raumillusion mit dem Werkcharakter samt materialer Eigenart bewußt, Aspekte, die die alltägliche Wahrnehmung nicht erfaßt. Nie erzeugt Philippe Schultes Malerei bloß Formen. Immer sind es die Formbeziehungen, die als metaphorische Übersetzung in ganz neue Gestaltzusammenhänge die fragile Berührungsnähe von Leinwand und Außenwelt erhalten. Die Verdinglichung des Bildes als Kunstobjekt hat hier die untrennbare Verbindung von Wahrnehmungsdaten mit ureigenen Formzeichen des Künstlers in ihrer Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit zur Voraussetzung. Abseits aller Dogmatik, mit dieser Anbindung an Gegenständliches, bzw. Gesehenem entgeht der Maler jeder ornamentalen Gefahr stilisierter oder ausschließlich experimenteller Formen. Das Bild erscheint als Destillat aus Gesehenem, Erfahrung und spontaner Transformation, zwischen flüchtigem Eindruck in der Landschaft und unverrückbaren Gesetzmäßigkeiten. Das individuelle, von einer eigenen Historie bestimmte Sehen gibt diese Kriterien vor, keine Künstler-Theorie, keine ideologische Grundsatzforderung.

Schließlich, eine Kunst, die auf diese Weise aus sich selbst lebt, bedarf keiner Rede, schon gar nicht programmatischer Direktiven oder Erklärungen; sie bedarf wohl aber der erkennenden Fähigkeit sehender Rezipienten, die sie selbst voraussetzt und letztlich mitprägt. Das darf wohl auch mit Worten eingefordert werden.

Dr. Markus A. Castor