

Michael Fehr

Über das Genferseebild von Karsten Schälke

Das Genferseebild hat Karsten Schälke in den Jahren 1963 bis 1965 gemalt. Es ist Gegenstand dieser kurzen Betrachtung, weil es, einen Wendepunkt innerhalb der Malerei K. Schälkes bezeichnend, insofern komplex ist, als es einerseits am Ende einer mehr abstrakt orientierten Periode entstanden, andererseits zugleich als Anfangspunkt einer neuen, auf die Erfassung des Gegenständlichen orientierten Periode anzusehen ist, und daher besonders gut geeignet scheint, einen Einstieg in die Bildwelt des Künstlers zu versuchen.

Schon diese Neuorientierung zu einem relativ späten Zeitpunkt – K. Schälke hatte 1965 das Alter erreicht, in dem Künstler gewöhnlich reüssieren oder das Malen aufgeben – gibt einen Hinweis auf die Unkonventionalität des Künstlers, die ihm den Erfolg und damit die Kommerzialisierung seiner Arbeit bisher ersparten. Denn während andere, Berliner Kollegen, auf der Jagd nach „ihrem Stil“, ihre Individualität und Originalität der Produktion einer unverwechselbaren Idee und deren öder Variation opferten und opfern, nahm K. Schälke, durchaus über einen Stil in diesem Sinne verfügend – das dokumentiert diese Ausstellung durch eine Vielzahl von Arbeiten aus der abstrakten Periode –, einen neuen Anlauf, wandte sich ab von der abstrahierenden Malerei, die ihm nun mehr als Untersuchung, denn als Ziel seines künstlerischen Bemühens erschien, und begann großformatige Figurenbilder zu malen.

Das erste Produkt dieses neuen Ansatzes liegt mit dem Genferseebild vor, das mit seinem Format (106 cm : 156 cm) sich deutlich von den manchmal winzigen früheren Arbeiten unterscheidet, jedoch längst nicht die Ausmaße späterer Bilder erreicht.

Das Genferseebild überwältigt den Betrachter durch seine Vielfalt und Fülle an Farben und Formen; sie verhindern zunächst das Erkennen der bildübergreifenden Ordnung; diese ist gleichsam verstellt durch eine Menge einzelner Details und Bildteile, die in ihrer durch unterschiedliche Malweisen noch geförderten Verschiedenheit gleichermaßen und jeweils für sich Dominanz über andere zu beanspruchen suchen.

Dennoch ergibt sich, versucht man das, was zu sehen ist, zu erfassen und zu ordnen, sofort eine bestimmte, festgelegte Hierarchie, die, wenn sie nachvollzogen ist, sich auch als Komposition erweist.

Denn betrachtet man das Bild, kommt man nicht umhin, zuerst die annähernd in der Bildmitte plazierte, trompe l'oeil-artig gemalte Apfelhälfte wahrzunehmen: das Auge isoliert und erkennt zunächst Bekanntes. Durch diesen Effekt, der den Betrachter unwillkürlich an das Bild bindet, ist schon der Prozeß in Gang gebracht, der Schälke interessiert: indem der Betrachter den Versuch macht, die unmittelbar denotierbare Apfelhälfte zu verrechnen mit Bildteilen, die sich dem bloß wiedererkennenden Sehen nicht sogleich erschließen, wird er veranlaßt zur Aufschlüsselung von mehr abstrakten

Sehweisen. Die Spannung, in die das Sehen gerät, ist angegeben einerseits mit der realistisch gemalten Apfelhälfte und andererseits mit der rechts daneben liegenden, monochrom weißen Fläche, mit der Gegenständliches nicht mehr verbunden werden kann. Zwischen diesen beiden Polen entwickelt sich, ausgehend von der Apfelhälfte, über die unter ihr angeordneten Blumen, den großflächig-vereinfachend gemalten Tisch, die schon fast bloß aus Farbflecken konstituierten Blumen, den Berg und die Landschaft bis hin zu der weißen Fläche ein stufenloser Abstraktionsprozeß.

Auf der semantischen Ebene entfaltet diese Spannung zwischen trompe l'oeil und Abstraktion sich als Spannung zwischen Dingwelt und Traumwelt, ablesbar zum einen im greifbar gemalten Apfel, zum anderen in den schemenhaften, mit der Landschaft verwobenen Figuren.

Die Konzeption des Genferseebildes besteht nicht in einem rationalisierbaren, vom Bild gewissermaßen loslösbaren Entwurf, sondern ergibt sich ausschließlich und unmittelbar aus der Anschauung selbst. Einer Anschauung, die aus dem Erleben selber und nicht aus dessen wechselnden Gegenständen abgeleitet ist.

In Schälisches Bild ist das Sehen thematisiert als Erkenntnisakt. Provoziert wird hier das Sehen als Erkenntnisvorgang, bleibt nicht nur Mittel zum Wiedererkennen eines außerhalb der Malerei existierenden gedanklichen Konstrukts; vielmehr ist, indem in diesem Bild unterschiedliche Sehweisen – faßbar in verschiedenen Maltechniken – vereint sind, auf die Bewußtmachung des Sehaktes als eines Erkenntnisaktes gezielt. Über die Provokation des Sehvorganges wird darüber hinaus die Sicht auf das, was gesehen wird, thematisch, und damit eine neue Sicht auf die Welt möglich. Dabei liegt die entscheidende Neuerung im Verhältnis zu Schälisches Zeitgenossen darin, daß die Provokation des Sehens nicht auf die bloße Herausforderung der physiologischen Fähigkeiten des Auges, wie z.B. durch die Bilder Vasarelys beschränkt bleibt oder exerziert wird an rein formalen Problemen, sondern immer vorgetragen ist anhand von Dingen, die dem Betrachter bekannt sind, und ihm so Gelegenheit verschaffen, mit der Betrachtung dieses Bildes gemachte Erfahrungen in andere Bereiche zu übertragen.

K. Schälische geht es nicht um die Konstruktion von etwas Neuem, seine Arbeiten verstehen sich vielmehr als die Rekonstruktion von Erlebtem und Gesehenem.

In dem Bemühen, sich vom gegenständlichen Vorwurf als einer Kategorie außerhalb der Malerei soweit zu befreien, daß die Vermittlung des subjektiv Erlebten mit dem objektiv Gegebenen möglich wird, zerstörte K. Schälische anfangs seine Arbeiten und hob nur die Teile auf, die ihm genügend „kontrolliert“, d.h. bewußt gemacht erschienen. Diese Zerstörungsarbeit führte zu einer intensiven, vom Gegenständlichen schließlich losgelösten Beschäftigung mit den malerischen Mitteln („Bescheidenheit“, 1959). Mit diesen Untersuchungen, in denen die Natur als Korrektiv nicht in Erscheinung tritt, erwarb Schälische sich Mittel, seine „subjektive Räumlichkeit“ zum Vorschein zu bringen: die Bilder aus dieser Periode sind gewissermaßen Abbildungen innerer Landschaften („Im Licht“, 1960). Mit Bildern wie „Käthchen von Heilbronn“, 1961-63, werden die

Subjektives repräsentierenden Farben dann auf Gegenständliches angewandt, Flächekonstellationen als bestimmendes Bildprinzip jedoch beibehalten. Im Genferseebild schließlich ist der erste Versuch gemacht, die subjektive Farb- und Formwelt mit der objektiven zusammenzubringen; durch die Einführung von Körpern, die Darstellung von Volumen, schafft K. Schälike sich ein Mittel, die Dialektik zwischen Sein und Erscheinen, zwischen Sinnlichkeit und Intelligenz zu treffen. Tritt im Genferseebild die Thematik noch in von einander unterschiedlichen Elementen auf (Apfelhälfte – weiße Fläche), so ist in den Bildern „Die Treppe“, 1961-1965, und „Tag und Traum“, 1966-1974, die Vermittlung mit der Einführung der menschlichen Figur erreicht.