

Die Verflüchtigung des Realen

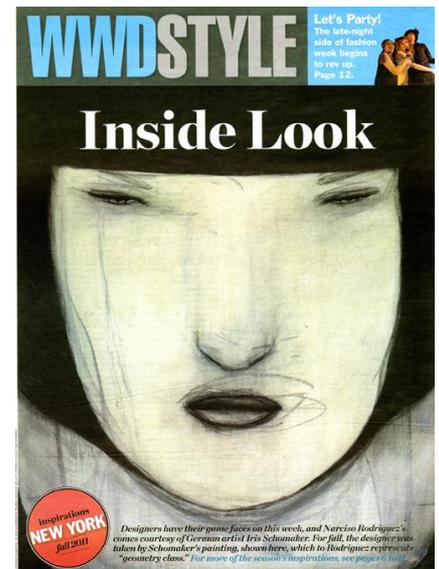
Ich war mit mir beschäftigt, nicht mit der Wirklichkeit.
(Friedrich Dürrenmatt)

Iris Schomakers Bilder zeigen gewöhnlich eine leise, aber vertraute Welt. Sie stellen Natur und die in ihr lebenden Personen auf eine unspektakuläre Weise dar: in Form von in die Tiefe stürzenden Wasserfällen, Wildpferden, in Mützen und Schals eingehüllten Wintergesichtern und schneebedeckten Bergen, die sich vor stillen, schwarzen Gewässern erheben. Doch obwohl Schomakers Motivik durch und durch konkret ist, bleibt die Künstlerin nicht im figürlichen Denken verhaftet. Mithilfe der Figuration erforscht sie die malerische Abstraktion und entwickelt so eine faszinierend neue Formensprache.

Das Cover des amerikanischen Magazins WWD (Women's Wear Daily) schmückte im Februar 2011 keine Modeaufnahme, sondern ein Fund des US-amerikanischen Modedesigners Narciso Rodriguez. Er hatte eine Zeichnung von Iris Schomaker aus dem Jahr 2008 entdeckt und äußerte sich begeistert über die »geometrische Klasse« der Darstellung.

In Anbetracht von Rodriguez' modischen Kreationen ist seine Faszination nicht verwunderlich: Die schwarz-weißen, grafisch anmutenden Kontraste seiner Kollektionen wiederholen sich im Fall der Zeichnung Schomakers in einem schwarzen, den Kopf einer androgyn anmutenden Figur umhüllenden Tuch als Rahmung des Gesichtes sowie einem weißen, um den Hals geschlungenen Schal, der als horizontales Element den Kopf vom Körper löst. Die Analogien in der Arbeit von Couturier und Künstlerin beschränken sich jedoch nicht nur auf ästhetisch ähnliche Interessen - betrachtet man die künstlerische Vision der beiden, so gibt es hier ebenfalls eine frappierende Übereinstimmung. Schließlich wird gerade angesichts des von Rodriguez geäußerten Bestrebens, die Form eines Kleidungsstückes aus der Struktur und dem Material eines Gewebes buchstäblich herauszuheben¹, deutlich, dass er ebenso wie Iris Schomaker darum bemüht ist, seine Kreationen aus inneren Bildern heraus entstehen zu lassen und sie damit von real existierenden Vorbildern abzukoppeln. Ähnlich auffällig ist die Hingabe von beiden zum Material und dessen Textur - was dazu führt, dass - ähnlich der Tatsache, dass ein Kleidungsstück erst durch das Getragen-Werden seine Wirkung entfaltet - die Bilder Schomakers ein Betrachten des realen Werkes geradezu herausfordern.

Iris Schomaker verbirgt keine Spuren des Mal- und Zeichenprozesses, vielmehr legt sie den gesamten Prozess offen - in Wasserschlirren, die man noch über das Papier an den unteren Bildrand laufend erahnt oder Farbschichten, die so übereinander gelagert sind, dass die Farbpalette



Cover des WWDSTYLE Magazines,
12. Februar, 2011

¹ „What I relate to is the creation of a form from structure and material, (...)“ in: Narciso Rodriguez: his vision., <http://www.narcisorodriguez.com> (letzter Zugriff am 23.06.2011)

nachvollziehbar wird. Auch Teile der Vorzeichnung, die nicht ausradiert wurden und so den Formfindungsprozess vor dem anschließenden Farbauftrag offen legen, konfrontieren den Betrachter mit einer auf den ersten Blick uneindeutig wirkenden Bildlösung. Sie betonen vielmehr bewusst das Unfertige, das ebenso ein Element des Endprodukts ist wie die Spuren des Malvorgangs.

Die Suche nach und die Arbeit an der endgültigen Form offen zu legen, lässt aber auch erkennen, mit welcher Vehemenz und Intensität die Künstlerin ihre Motivpalette immer wieder reflektiert und variiert. Und wie sehr sie sich ein ums andere Mal in sie vertieft. Das wird umso deutlicher in Anbetracht der Vielzahl ihrer Bilder von einem Motiv. Die Wasserfälle, Birken und verhüllten Gesichter tauchen im Œuvre nicht einmal, sondern immer wieder auf und bilden eine motivische Reihe, die immer neu interpretiert wird. Betrachtet man alle Variationen nebeneinander, so erkennt man gar, dass es gar nicht mehr um das Motiv an sich zu gehen scheint, sondern eher um dessen malerische Erfahrung, ja sogar das Durchdenken eines Formenkanons. Die große Zahl der Variationen mag für Iris Schomaker aber auch ein Mittel der Befreiung von einer eindeutigen Form sein. Denn indem sie an einem Motiv immer wieder arbeitet, schafft sie es schließlich, dessen konkrete Gestalt aufzubrechen und anatomische Ungeheimheiten wie überlange Oberkörper und Arme oder zeichnerische Überlagerungen, die Bewegungsabläufe nachzuahmen scheinen, zuzulassen.

Im Verlauf der letzten beiden Jahre hat sich dieser Abnabelungsvorgang von einer konkreten Bildwelt, an der sie sich gleichzeitig jedoch immer noch stark orientiert, weiter verstärkt. Seit 2009 nämlich hat sich Schomakers Motivik um eine zentrale Figur erweitert. Das Motiv der Wasserfrau – jenes mythische Wesen, dessen Rumpf in einem mächtigen Fischschwanz endet und das damit an sich schon mit einem animalischen, in seiner Formgebung abstrahierten Unterkörper ausgestattet ist - nimmt nun im Bildrepertoire eine wichtige Rolle ein. Und das ist umso bemerkenswerter, weil in dieser Figur und ihrer Eigenschaft als Mischwesen nicht nur physisch betrachtet abstrakte und figurative Körperelemente aufeinanderprallen, sondern weil die Meerfrau auch eine Vermittlerrolle zwischen zwei gegensätzlich ausgerichteten Polen einnimmt: Mensch und Nymphe trennt nicht nur eine Wassergrenze, sondern auch der Umstand, dass letztere keine Seele hat. Sie entbehrt folglich das, was den Menschen menschlich macht. Und so, erzählt die Sage, sehnt sich mehr als alles andere danach, konkrete Menschengestalt anzunehmen, um dadurch human zu werden.

Betrachtet man Schomakers stets in derselben Position dargestellte, scheinbar auf irgendein Ereignis wartende Meerfrauen, so wirkt das Nebeneinander ebenso wie die Überlagerung von plastischer Form und flächiger Komposition, aber auch von konkretem Motiv und hybridem, d.h. abstrakt-konkretem Körperbau in diesen Figuren besonders reizvoll. Als ein virtuoses Spiel mit den Bildelementen vollzieht sich der Bildaufbau, denn während manche Elemente, wie der aus dem Wasser aufragende Oberkörper nur durch Konturen angedeutet werden, entwickelt die auf den ersten Blick als schwarze Fläche behandelte Wasseroberfläche des Teiches auf den zweiten Blick eine beeindruckend plastische Kraft. Und so wird



Iris Schomaker, *Black Pond III*, 2010, Aquarellfarbe und Öl auf Papier, 240 x 180 cm / 94.5 x 70.9 in



Iris Schomaker, *Mermaid VI*, 2011, Aquarellfarbe und Öl auf Papier, 240 x 150 cm / 94.5 x 59 in

auch erst auf diesen zweiten Blick verständlich, warum der schwarze Teich einigen Bildern seinen Namen gibt: Bei näherer Betrachtung nämlich entpuppt die schwarze Fläche des Wassers zum Behälter eines sich darin in voller Plastizität entfaltenden, imposanten Fischschwanzes. Was anfangs eine Überraschung für unsere Sehgewohnheiten sein mag, besticht jedoch gerade in ihrer Folgerichtigkeit. Denn auch die Landschaft, die den jeweiligen »Black Pond« umgibt, ist lediglich manchmal durch vereinzelt ausgeführte Baumstämme angedeutet - in der Mehrzahl der Bilder jedoch bleibt die Waldszenerie durch einen flächigen, grünen Hintergrund nur angedeutet und greift damit einerseits die Flächigkeit des Wassers auf, während andererseits die Skizzenhaftigkeit, in der auch der figürliche Oberkörper der Wasserfrau ausgeführt ist, variiert wird. Vor dieser Flächigkeit entwickelt sich der schwarze Teich zum schwarzen Loch, das den Blick des Betrachters in eine ungeahnte Tiefe zieht.

Dieses Verschmelzen und Gegeneinander-Austarieren von Landschaft und Figur ist wohl eine der elementarsten Neuerungen in Schomakers Arbeit. Hatte sie bis 2009 Landschaft und Figur kategorisch voneinander getrennt und beide lediglich durch die Entscheidung, sie als Diptychon zu präsentieren, zusammengebracht, so ist die Platzierung der Wasserfrau inmitten eines Waldstücks ein Novum. Doch der Wald bildet im Falle der »Mermaids« keine Hintergrundkulisse, sondern scheint die Zwiespältigkeit dieses Wesens gegenüber der irdischen Landschaft ins Bild zu fassen: Während sie am Uferand aufgestützt, einen Halt auf der Erde zu suchen scheint, ist sie mit ihrem Unterkörper buchstäblich mit dem schwarzen Teich verwachsen. Fast unversöhnlich gar wirkt dieser Gegensatz zwischen Wald und Wasser in einer 2010 entstandenen Wasserfrau, deren Kopf schwer auf den Armen aufliegt und bei der die in früheren Arbeiten nur leichte Trübung des Sees einem dichten, schwarzen und fast opaken Gewässer gewichen ist. So durchdringend ist es nun, dass seine Schwärze eine maskenhafte Reflektion auf ihrem Gesicht bildet. Sie scheint, betrachtet man die räumliche Ausdehnung des Wassers in der Bildkomposition, gar mit dem Element verwachsen.

Mithilfe solcher Bildkompositionen sowie der hybriden Körperform der Meerfrau kann Schomaker jedoch nicht nur die beiden Interessenschwerpunkte ihres künstlerischen Schaffens, das Zeichnerische und das Malerische, miteinander vereinen, das Motiv gibt ihr außerdem die Möglichkeit, diese in einem Bild einander gegenüber zu stellen. Folgerichtig bildet die Wasseroberfläche auch eine künstlerische Grenzzone im Bild: Schließlich bezeichnet sie sowohl die Linie, an der sich die körperliche Anomalie der Wasserfrau manifestiert als auch die Grenze zwischen zeichnerischem Gestus und malerisch-flächigem Farbauftrag. Sie ist eine imaginäre Linie, die jedoch in bester Weise das oszillierende Moment zwischen nicht-konkreter und figurativer Darstellung betont. Als vertikale Trennlinie zwischen Papagei und menschlicher Figur verläuft sie auch in anderen Werken, wie zuletzt »no title (parrot)« von 2010. Eben der Verzicht auf die Physiognomie, der hier zur Darstellung kommt oder die wenig konkrete Formgebung des schwarzen Fischschwanzes im Wasser betonen in ihrer explizit abstrahierten Darstellungsweise ein essentielles, künstlerisches Anliegen Iris Schomakers. Wenn die Künstlerin erklärt, es ginge in ihren



Iris Schomaker, *Mermaid II*, 2010, Aquarellfarbe und Öl auf Papier, 240 x 185 cm / 94.5 x 72.8 in



Iris Schomaker, *Mermaid V*, 2010, Aquarellfarbe und Öl auf Papier, 236 x 160 cm / 93 x 63 in



Iris Schomaker, *Untitled (Parrot)*, 2010, Aquarellfarbe und Öl auf Papier, 120 x 110 cm / 47.2 x 43.3 in

Porträts und Landschaftsbildern nie um konkrete Personen oder Orte, sondern stets »um die Idee des Berges, eine Art Urbild«², so hat sie mit der Wasserfrau als einem Mythologem mit jahrhundertelanger Tradition ein Urbild aufgegriffen, das nicht nur von den Romantikern, sondern auch in der Moderne verwendet wurde und bis heute noch Verwendung in Kunst, Literatur und den Medien findet.

Undine, wie der Typus der Wasserfrau seit dem von Paracelsus verfassten »Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus« und 1566 posthum erschienenen Buch genannt wird, ist seit der Romantik der wohl bekannteste Ausdruck menschlicher Sehnsucht nach einer symbiotischen Verbindung zur bzw. einer beseelten Form von Natur. War sie noch in der Naturphilosophie des Paracelsus Teil eines im Wasser lebenden Kollektivs, der Undenen, so wurde sie in der Zeit der Romantik und insbesondere in Friedrich de la Motte Fouqués »Undine« von 1811 zur individualisierten Sagengestalt. Das Paar Mann-Wasserfrau verkörpert bei Fouqué die - wenn auch nur kurzzeitig mögliche - ideale Liebe und harmonische Vereinigung der Gegensätze Mensch-Natur, Mann-Frau sowie Rationalität und Gefühl. Mit diesem noch hoffnungsvollen Glauben der Romantik an ein »Goldenes Zeitalter« wurde spätestens jedoch in der Moderne radikal gebrochen. Ingeborg Bachmann, die den Fouqué'schen Stoff 1961 neu bearbeitete, betrachtete Undine nun als unvereinbaren Gegenpart zur menschlichen Gemeinschaft. Die Sphären Wasserwelt-Menschenwelt, so die Quintessenz von Undines dialogischem Monolog, könnten gegensätzlicher nicht sein. Während die Welt der Menschen von Tyrannei, Verrat und Eitelkeit geprägt sei, wäre die Sphäre des Wassers eine freie, bewegte und sprachlose Welt. Undines Worte sprudeln somit auch zu eben jenem Zeitpunkt aus ihr heraus, als sie - resultierend aus der Erkenntnis der Unvereinbarkeit beider Welten - in die Wasserwelt zurückkehrt. Ihre Ansprache markiert damit auch den Punkt, an dem ihr dieser Erkenntnis wegen der Platz in der Menschenwelt versagt bleibt und sie damit zur Außenseiterin und zum Einzelwesen par excellence avanciert.

Eben diese Darstellung der Undine als Einzelwesen, als Figur, die ganz bei sich ist, setzt Schomakers Wasserfrauen wiederum in eine enge Beziehung zu ihren früheren Arbeiten, waren diese doch stets geprägt von der Reduktion auf das Wesentliche sowie der Isolierung des Hauptmotivs vor einem meist neutralen weißen oder grauen Bildhintergrund. Als eine »andere Welt, die in ihrer Ruhe und Intensität irritiert«³, hat Schomaker diese Konzentration bezeichnet.

Jedoch weist nicht nur die isolierte Darstellungsweise der Meerjungfrau diese als Einzelwesen aus. Besonders die Körperhaltung, in der sie verharrt, mit den am Uferrand aufgestützten Armen oder dem in ihnen abgelegten Kopf, erinnert an jenen Zustand exklusiver Selbsteinkehr, wie er - geädelt als natürlicher, ursprünglicher und erstrebenswerter Zustand - in der Literatur immer wieder beschrieben wurde und dort bis heute regelmäßig verhandelt wird: seit Jean Jacques Rousseau in den »Rêveries du



Iris Schomaker, *Untitled*, 2010, Gouache und Öl auf Papier, 30 x 21 cm / 11.75 x 8.25 in

² Katalytisches Vorgehen. Claus Friede im Gespräch mit Iris Schomaker. In: Iris Schomaker: Songs of Love and Hate. Ausst.-Kat., Berlin 2009, S. 28

³ ebd., S. 23

Promeneur Solitaire« (1776-1778) das einsame Spazieren in der Natur als idealen Zustand äußerster Entspannung sowie als Gegenbild zur Reflexion gepriesen hat, bleibt der Rückzug in die unberührte Landschaft und die damit verbundene Einsamkeit - wie sie Henry David Thoreau in »Walden« (1854) oder Jon Krakauer in dem 1996 erschienenen »Into the Wild« erzählten - ein Faszinosum des zivilisierten Menschen und der Ausdruck eines sich seiner Selbst besinnenden Individuums.

Um abermals auf den bereits erwähnten Ausdruck des Urbildes zurückzukommen, den die Künstlerin selbst zur Charakterisierung ihrer Arbeiten benutzt hat, so bedeutet Schomakers Rückgriff auf die mythische Figur der Undine nicht nur die künstlerische Übersetzung eines im kollektiven Mythenschatz verankerten Gedächtnisbildes in die Sprache der Gegenwart. Sie bedient sich damit auch eines Bildes, das als Teil einer symbolischen und damit universell verstehbaren Sprache betrachtet werden muss. Diese Art von Sprache hat Erich Fromm, dessen Vorstellungen einer Symbolsprache dem Symboldenken C. G. Jungs sehr ähnlich sind, wie folgt beschrieben:

»Die Symbolsprache ist eine Sprache, in der innere Erfahrungen, Gefühle und Gedanken so ausgedrückt werden, als ob es sich um sinnliche Wahrnehmungen, um Ereignisse in der Außenwelt handelte. Es ist eine Sprache, die eine andere Logik hat als unsere Alltagssprache (...), eine Logik, in der nicht Zeit und Raum die dominierenden Kategorien sind, sondern Intensität und Assoziation. Es ist die einzige universale Sprache, welche die Menschheit je entwickelt hat und die für alle Kulturen im Verlauf der Geschichte die gleiche ist. Es ist eine Sprache sozusagen mit eigener Grammatik und Syntax, eine Sprache, die man verstehen muss, wenn man die Bedeutung von Mythen, Märchen und Träumen verstehen will.«⁴

Liest man dieses Zitat in dem Bewusstsein, dass Iris Schomakers Arbeiten einem besonderen Interesse für Fragen nach malerischer Abstraktion nachgehen, so kann der Rückgriff auf ein universell verständliches Symbol auch als Auseinandersetzung mit dem bisher und noch immer ideologisch aufgeladenen Begriff der Abstraktion in der Malerei verstanden werden. Im Gegensatz zu der die Nachkriegszeit dominierenden Gleichsetzung der abstrakten Kunst als einer Kulturen übergreifenden Weltsprache schafft es gerade diese Neuinterpretation von Abstraktion als einer nicht-politischen, sondern archetypischen und somit im Kulturbewusstsein des Menschen verinnerlichten Symbolik die noch bis in die 1990er Jahre vorherrschende unterschwellige politische Konnotation des Begriffs abzulösen. Ein Auflösungsversuch, der umso plausibler erscheint, da Schomaker ja auch die bis ins 20. Jahrhundert rigoros voneinander getrennten Konzepte Figuration und Abstraktion in ihrer Malerei zu fusionieren sucht.

Gerade jener stets in der Figur mitklingende symbolische Bedeutungshorizont der Undine wird jedoch von den wenigen zeitgenössischen Künstlern,

⁴ Erich Fromm: Märchen, Mythen und Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache. Stuttgart 1980, S.14

die sich mit dem Thema Meerjungfrau befasst haben, so gut es geht gemieden. Vielmehr versuchen sich gerade männliche Künstler davon so weit als möglich zu distanzieren und benutzen das mythische Wesen vielmehr als symbolischen Platzhalter, über den ihre Kunst hinausweisen soll. So platzierte Stephan Balkenhol im Sommer 1995 eine aus einem Baumstamm geschnitzte, 800 kg schwere Nixe in einem Kunstraum auf der Gipfelstation der Zugspitze mit der Begründung: »Gegen das überwältigende Panorama kann kein Kunstwerk konkurrieren. (...) Eigentlich hat dort kein menschliches Wesen etwas zu suchen.«⁵

In ähnlicher Weise, wenn auch mit weitaus politischer ambitioniert, arbeitete das Künstlerduo Elmgreen & Dragset mit der Skulptur der kleinen Meerjungfrauen in Kopenhagen. Als die beiden Künstler dem Wahrzeichen der Stadt anlässlich der Kopenhagener Quadriennale einen Spiegel an die Seite stellten, sollte dieser Akt die Selbstzentriertheit der dänischen Regierung visualisieren. In beiden Fällen aber war die Nixe kein ernstzunehmendes Subjekt, sondern allenfalls ein willkommenes und vertrautes Symbol, das entweder zum Sinnbild für das übermenschlich Schöne der Natur mutierte oder angesichts seiner Bedeutung als dänisches Wahrzeichen und Touristenattraktion der künstlerischen (Protest)Intervention größtmögliche öffentliche Aufmerksamkeit einbrachte.

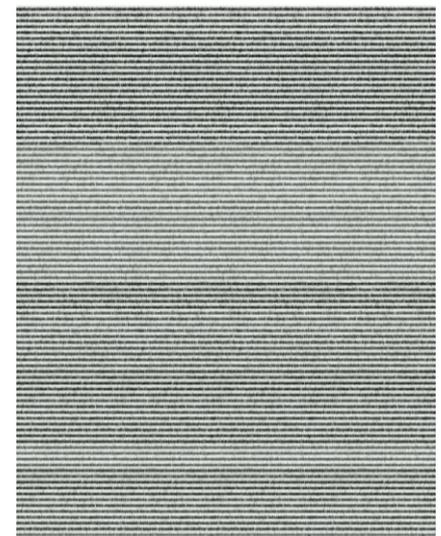
Iris Schomaker hingegen geht es durchaus um das Motiv. Sie will die Meerjungfrau - mit allem, was diesem Wesen anhaftet: die typische Gestalt, die symbolische aufgeladene und die mit Bachmanns Undine begonnene Tradition, die Meerjungfrau als kritisch-reflektierte Instanz einzusetzen. Kann, so die neue Frage der Undine, die Malerei und vor allem die Kunstgeschichte den überholten Begriff der Abstraktion heute überwinden?

Bei einer näheren Untersuchung der zeitgenössischen Kunstszene lassen sich manche junge Künstlerinnen und Künstler ausmachen, die heute an eben jener Schnittstelle abstrakt-figurativ arbeiten. Einer, der das Changieren zwischen beiden Polen und die Fragen, die sich dabei ergeben, in einem interessanten, wenn auch mittlerweile erschöpfend wiederholten, fotografischen Konzept immer wieder neu auslotet, ist der junge Brite Idris Khan. In seinen multiplen Bildüberlagerungen bedient er sich jenes geistigen Kulturschatzes, der als kulturelles Gedächtnis eines westlichen, kunstinteressierten Bildungsbürgers zu bezeichnen wäre. Ob es sich um die Gasometerfotografien Bernd und Hilla Bechers, die englischsprachige Ausgabe von Roland Barthes »Die helle Kammer« oder Sigmund Freuds Schrift über »Das Unheimliche« handelt: durch die Überlagerung der Scans aller Buchseiten bzw. Fotografien zu einem einzigen Bild, das sich als flirrendes Geflecht diverser Bildschichten darstellt, erschafft der Künstler ein archetypisch anmutendes Piktogramm, das alle ihm eingeschriebenen Beiklänge sichtbar lässt. Das Resultat ist zugleich Form, Detail und amorphe Masse.

Einen anderen Umgang mit figurativer Abstraktion zeigen die Arbeiten des brasilianischen Videokünstlers Marcellvs L., die auf eine ähnlich poetische Weise beiläufige Situationen wie Straßen-, Hafen- oder Bahnhofszenen in diffus-kryptisch anmutende Bilder und Bildexperimente überset-



Stephan Balkenhol, *Meerjungfrau*, 1995, Eichenholz, 440 cm Länge / 173 in Länge



Idris Khan, *The World of Perception*, 2010, Lightjet-Druck, auf Aluminium, 178 x 229 cm / 70 x 90 in

⁵ Kunst auf der Zugspitze, 26.06.1995. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9199815.html> (letzter Zugriff am 23.06.2011)

zen. Gerade weil der Künstler weitestgehend auf eine Kameraführung oder Nachbearbeitungsmethoden verzichtet, schafft er es Bilder hervorzubringen, die nahezu frei sind von narrativen Anklängen und viel Raum lassen für eigene Betrachtungsweisen. Sie sind beeindruckende Zeugnisse davon, wie die zeitgenössische Kunst die Frage nach der Realität sowie nach der Abstraktion und deren heutigem Stellenwert auslotet.

Dies alles interessiert die Mode- und Werbewelt noch nicht. Wenn man hier dem Mythos Undine nachspürt, stößt man relativ schnell auf das disneyisierte Arielle-Bild der fröhlichen, hübschen Meerjungfrau oder erlebt die Nixe als betörende femme fatale. In manchen Fällen lässt sich beides auch prima verbinden, wie der Levi-Strauss-Werbeclip für Levi's 501 von 1997 zeigte. Bildwirksamer ist allerdings die Louis-Vuitton-Taschen präsentierende Uma Thurman, deren Pose und Rock einen mächtigen Fischschwanz suggeriert - wodurch ein modewirksames, erotisierendes Bild kreiert wird, das eben jenen Esprit versprüht, mit dem Kunden und Kundinnen verführt werden sollen.



Model: Uma Thurman, Kampagne: Louis Vuitton, Saison: Frühling 2005, Fotograf: Mert Alas & Marcus Piggott

Während so die Mode den festgefahrenen Bildern verhaftet bleibt, bläst Iris Schomaker mit ihren Undine-Darstellungen zum Aufbruch. Sie steht damit in einer kleinen, aber hochinteressanten Traditionskette eines Motivs, mit dem sich bisher nur die Literatur sowie die Musik auf radikal-neuartige Weise auseinandergesetzt hat. Seit Fontane in seinem Roman »Der Stechlin« eine Figur namens Melusine als moderne, intellektuelle und sich den bürgerlichen Wertvorstellungen entziehende Frau beschrieb, sind ihm Ingeborg Bachmann, Werner Henze und Jean Girardoux darin nachgefolgt, sie als Gegenbild zu und Erlösungsfigur aus sozialen Konventionen darzustellen. Auch Iris Schomaker verzichtet auf die Klischees der Romantik und benutzt die Sagengestalt als Symbol, welches das Nachdenken über den alten Streit zwischen Figuration und Abstraktion befeuern soll. Was Bachmann mittels des Monologs der Figur gelingt, nämlich über die Sprache zu sinnieren, übersetzt Schomaker in ihre Kunst: Indem sie sich in eine offensichtlich künstliche Welt zurückzieht, erschafft sie zugleich einen autonomen ästhetischen Kosmos, der brennenden Fragen über Malerei ein Diskussionsforum bietet. Das mag für Manche selbstzentriert wirken, ist jedoch für die weitere Entwicklung der Gattung ein Segen - besonders in Anbetracht einer sich neu definierenden Positionierung junger KünstlerInnen im Hinblick auf das schwere Erbe der künstlerischen Gegenpole Abstraktion und Figuration.

Christina Landbrecht