

2002

TRADEMARK

Galerie FISH, Seoul, Südkorea

Jung-Yeun Jang / Christian Schoch

“The apples weren't brushed off the table in order to make room for relations of space and color.”

Zu jüngsten Arbeiten von Christian Schoch

Wie schon in früheren Arbeiten konfrontiert Christian Schoch auch in seinen neuen Gemälden und Plastiken die beiden rivalisierenden Gattungen der Malerei im 20. Jh.: Gegenständlichkeit und Abstraktion. Gleichwohl ist dies alles andere als eine formale Übung.

Dies ist besonders ersichtlich an den Bildern mit Tarnmustern: *hemisphere (first love)* und *hemisphere (second love)*. Wie schon bei Andy Warhols „Rorschach-“ und „Camouflage-Paintings“ aus der Mitte der achtziger Jahre erlauben die sich wiederholenden Figurationen die gegenständliche Lesbarkeit, wenngleich jede Deutung letztlich mehr über den Deutenden selbst aussagt als über das Gedeutete.

Dieser Effekt lässt sich schon an der Gruppe der „Guns“ von 1993 bis 1995 beobachten: Eigentlich abstrakte, krude geometrische Formen aus Papier und Ölfarbe mutieren – mit dem assoziationsgeladenen Titel versehen – zu gleichermassen bedrohlichen wie „mythischen“ Objekten, die ebenso zur Handgreiflichkeit einladen wie das jüngste, an Arbeiten der Arte Povera erinnernde Objekt *Memory*: Mit seinen fünf „Griffen“ hält es einerseits den Produktionsvorgang wach und reizt andererseits zum Zugreifen.

Die „Guns“ wie auch das vom X-Chromosom angeregte *Memory* bleiben dabei als Modelle *von* und *für* etwas bedeutungsmässig in einem von Schon durchaus intendierten transitorischen Schwebezustand.

Dadurch dass die abstrakten Muster in der Repetition, die dem ornamentalen Rapport gleicht, leicht abgewandelt sind, kommt zusätzlich noch das Moment der Bewegung ins Spiel: Die Formen erinnern an Wolkenbilder, in die man Gegenständliches hineinprojiziert, die sich aber im Lauf der Zeit verwandeln und so *jene* gegenständliche Assoziation nicht mehr zulassen; ganz ausgeprägt ist diese Verwandlung in der Repetition bei *hemisphere (second love)* zu beobachten, das zudem eine starke Gliederung in übereinander liegenden Registern aufweist, was die horizontale Lesweise unterstreicht.

Überdies sind die Formen in den verschiedenen Registern hier so ausgebildet, dass sie eine Gerichtetheit nach rechts oder links aufweisen, wodurch das Element des Raumes ins Spiel kommt. Zudem wird durch den Einsatz von Hell-Dunkel, das Licht und Schatten evoziert, eine illusionistische Räumlichkeit hervorgerufen. So entsteht beispielsweise in *hemisphere (first love)* durch die Aufhellung der Bildmitte der Eindruck, die Bildfläche wölbe sich halbrund dem Betrachter entgegen. An anderer Stelle hat Schoch einzelne Elemente des Gemäldes, so beispielsweise die blauen Punkte am oberen Rand von *hemisphere (second love)*, mit ähnlich geformten, grauen Flecken hinterlegt, die wie Schatten erscheinen, welche von den als plastisch aufgefassten Elementen auf die Bildfläche geworfen werden.

Dieses Spiel mit der illusionistischen Räumlichkeit fällt auch bei dem Gemälde *unknown star* ins Auge, dessen Elemente sich einerseits als der im Titel angesprochene, vierstrahlige, unbekannte Stern deuten lassen, der vor nachtschwarzem Hintergrund leuchtet. Andererseits meint man ein Loch mit ausgefransten Rändern zu sehen, durch das Licht durch eine schwarze Folie hindurch scheint.

In allen Fällen wird durch das so ins Spiel gebrachte Figur-Grundproblem die Frage aufgeworfen, warum wir Elemente im Bild als „vorn“ und andere als „hinten“ auffassen. Der besonders an den Phänomenen visueller Wahrnehmung interessierte Kunstwissenschaftler Ernst Gombrich (1909–2001) hatte wie so oft auch für dieses Phänomen eine Erklärung parat: „Die Antwort darf man nicht in einem Prinzip der Ordnung selbst suchen, sondern in der Wirkung von Unterbrechungen, dem Stoss den wir spüren, wenn wir von Ordnung zu Unordnung übergehen und umgekehrt. Die Verwirrung der Regelmässigkeit, wie ein Webfehler in einem glatten Tuch, wirkt als Blickfang, und dasselbe gilt von Regelmässigkeiten in einer ungeordneten Umgebung, wie Hexenringe im unberührten Wald. Beide Reaktionen sprechen für die Tendenz des Apparats unserer Sinne, mit Aufmerksamkeit sparsam umzugehen, gemäss dem Asymmetrie-Prinzip Poppers, indem nur nach einer Veränderung der Reize gefragt wird, die neue Beachtung erfordern.“

Eine Partie in einem Gemälde Schochs, die bei aller Variation in einer gewissen Regelmässigkeit wieder auftauchen und die wir gemäss dem physiognomischen Zwang einmal als gegenständlich gedeutet haben, wie beispielsweise das „Gesicht“ im obersten oder das „Häschen“ im untersten Register von *hemisphere* (*second love*) wird von uns als die (regelmässige) Figur vor dem (unregelmässigen) Hintergrund gesehen und als die *eigentliche* Information vor dem blossen „Grundrauschen“ begriffen. Nurmehr schwerlich wird es zugunsten einer anderen, sie umgebenden Figuration in ihn zurücksinken, obgleich und dies ist von entscheidender Bedeutung *alle* Partien eigentlich denselben in-formellen Charakter aufweisen.

Diese Gegenüberstellung von Ordnung und Unordnung findet sich auch in den beiden querformatigen Arbeiten *six point game* und *first cross*: Vor einem klar gegliederten Hintergrund – beim ersten ein Muster horizontaler Streifen, die durch ihre abnehmende Stärke einen Tiefenraum suggerieren, beim zweiten ein Gitter aus sich überschneidenden und dadurch illusionistisch Tiefe erzeugenden vertikalen, horizontalen und diagonalen Streifen – finden sich zwei Figurationen, die die Hintergrundfarben sämtlich wieder aufnehmen. Durch ihre bewegte Linienführung erscheinen sie auf den ersten Blick wie gestische Malerei, erweisen sich aber durch die Glätte der Faktur als Nachfahren des nunmehr *dargestellten* Pinselstrichs, wie wir ihn als ironischen Seitenhieb des jungen Roy Lichtenstein auf die heroische Malerei des Abstrakten Expressionismus kennen.

Dies trifft besonders auf das nahezu quadratische *God* zu: Vor einem Raster aus dramatisch in eine imaginäre Tiefe fluchtenden Vertikalen ist ein monumentaler Handschriftzug zu sehen, der einmal mehr die Hintergrundfarben aufnimmt, ja an seinem Beginn und Ende unmittelbar aus diesen hervor- und wieder in sie aufzugehen scheint. Durch Torsion der Farbstreifen und die Modellierung mit Helldunkel erscheint der Schriftzug plastisch und es stellt sich die Frage, was wir hier eigentlich vor uns haben: Ein geschriebenes Wort, das ja selbst schon *gleichermassen* selbstreferentieller Pinselstrich *und* Informationsträger ist? Oder die Darstellung der plastischen Nachbildung eines geschriebenen Wortes?

In seiner plastischen Ausbildung wie auch in der artifiziellen Farbigkeit gemahnt der Schriftzug in jedem Fall an ein aus der Tube in Form gedrucktes Instantprodukt wie Zahnpaste und ruft damit die an der glatten Kälte von Werbeästhetik orientierten Schriftbilder Edward Ruschas in Erinnerung. Umso irritierender erscheint es daher, dass das mehr dargestellte, denn geschriebene Wort „God“ lautet – ein Faktum, das als ein ebensolcher Tabubruch erscheinen mag, wie der „Kurzschluss“ zwischen der Darstellung des billigen Plastikbechers mit dem Wort „Grail“ im gleichnamigen Gemälde.

Wie ein Geschwister der inzwischen wieder modernen Kompositionen einer Bridget Riley schliesslich erscheint das in der Reduktion auf den Schwarzweisskontrast geradezu puristische Gemälde *Big G*: Der für die Op Art typische Bruch zwischen strengem, horizontalem und vertikalem Linienraster und unvermittelten Schrägen erzeugt trotz unseres *Wissens* um das offen zutage liegende Prinzip der Komposition durch die Trägheit des Auges ein betörendes Flimmern, das die *eigentliche* „Botschaft“ zugleich hervorbringt und verbirgt: Ein monumentales, nahezu die gesamte Quadratfläche ausfüllendes „G“. Dieses Changieren zwischen Zeigen und Verbergen auf formaler Ebene findet gerade in diesem Werk seine Entsprechung auch auf inhaltlicher Seite: Denn nur dem Wissenden erschliesst sich, dass es sich hier unter anderem um die visuelle Umsetzung eines subkulturellen Codes handeln könnte.

Alle genannten Merkmale kulminieren in dem unbetitelten Sockelobjekt mit den Metallapplikationen. Der gespiegelte, im Rapport den Kubus überziehende chinesische Buchstabe, den wir „Westler“ wenn überhaupt erst auf den zweiten Blick als Schriftzeichen und damit als Informationsträger erkennen; das Spiel zwischen Fläche und Räumlichkeit im Verhältnis des ornamental eingesetzten Schriftzeichens und den drei-, vier- und sechsstrahligen plastischen, applizierten „Sternen“, die überdies durch ihre unregelmässige Verteilung die Funktionsweise des Ornaments unterschreiten. Und auch die Dreidimensionalität und „Gebrauchsfunktion“ der „Guns“ findet sich hier in der Fruchtschale wieder, die überdies eine amüsante Hommage an das Stilleben als einem der Grundsteine der modernen Malerei bildet. Für Künstler wie Paul Cézanne, Edouard Manet oder Pablo Picasso galt diese in der klassischen Hierarchie den niedrigsten Rang einnehmende Gattung gerade *wegen* der akademischen Geringschätzung und der sich in ihr so ausgesprochen eröffnenden Gelegenheit zur Konzentration auf den Akt der Wahrnehmung als „Königsweg“ in die Moderne.

Christian Schochs jüngste Arbeiten synthetisieren somit auf fruchtbare Weise zentrale Eigenarten der Moderne und Nachmoderne und eröffnen dem Betrachter zugleich Einblicke in seine eigene Wahrnehmung und Deutung von Welt.

Heinz Stahlhut