Cornelius Völker

Die Malerei Cornelius Völkers lebt von der Lust am Hinschauen und an der Lust uns zum Hinschauen zu verführen. Alles in ihr ist darauf angelegt den Betrachter sofort und unmittelbar in das Bild hinein zu locken. Das Bilder-Sehen ist hier, ist hier nichts, wozu an sich selbst mal en passant entschließen kann, es ist ein Zwang, der durch die Bilder ausgeübt wird.

Gewissermaßen paradox: Denn es sind weiß Gott keine weltbewegenden Themen, die uns Völker zumutet: Handtücher, Butterbrote, berockte Frauenbeine, Schokoladentafeln, Handtaschen, Torten, Hunde, Frauen mit Staubsaugern und Männer mit heruntergelassenen Hosen, Meerschweinchen, Müll, Pullover, Feuerzeuge, Kunstkataloge und Küchenabflüsse. Alltägliches, ausgeweitet und ausgeweidet bis in seine trivialsten, banalsten Randzonen. Aber all das präsentiert sich uns so, dass wir als Betrachter bedingungslos davor kapitulieren. Als strahlendes, unverschämt locker und scheinbar mühelos vor unsere Augen hingezaubertes Farbfest, das keinerlei Zweifel an seinen Motiven, an der Idee des Bildes oder den Möglichkeiten der Malerei zu kennen scheint.
Seht her, scheinen diese Bilder zu sagen, gibt es irgendein Problem damit, ein gemaltes Bild zu sein? Wir haben jedenfalls keins! Als hätte sich das Medium nicht über Jahrzehnte durch skrupulöse Selbstbefragungen gearbeitet, sich mit der zunehmenden Unmöglichkeit der Darstellung und den immer ausgereizteren Möglichkeiten der Autonomisierung und solipsistischen Umkreisungen auseinandergesetzt. Als wäre auf diesem langen Wege formale Meisterschaft und offensive Mimetik nicht mit dem ätzenden Vorwurf des puren Anachronismus überzogen worden. Tatsächlich liegt ein Gutteil dessen, was an den Bildern des Düsseldorfer Malers frappiert und fasziniert darin begründet, dass hier jemand das Wagnis eingeht, das Bild wieder als einen malerischen Akt zur Disposition zu stellen, der seine Wirksamkeit nicht durch bildskeptisch grundierte Theoriegeschwader absichert, ohne deshalb vor den aktuellen Debatten zu diesem Thema auszuweichen.

Was immer gilt in diesem Werk: Cornelius Völker malt die Dinge, die man auf seine Bildern sieht, und zugleich malt er die Malerei, den Prozess des Malens, und verdeutlicht so, dass die Mittel, mit denen der Maler arbeitet, immer nur Malerei hervorbringen können.
Völker selbst hat in einem Interview gesagt, mit seinen Motiven lote er immer wieder aus, ob die Malerei diese aushalte. Und genau diese Spannung wird in den Arbeiten spürbar. Wenn an kitschig-wuscheligen Schoßhündchen die Farbe in breiten Bahnen herunterläuft und -soßt, dann ist dies nicht nur die Verwandlung von Farbe in Hundefell und umgekehrt, sondern auch ein gewalttätiger Akt, bei dem das Motiv des Hundes solange mit Farbe überschüttet und zugekleistert wird, bis es nahezu in ihr ertrinkt.
Zudem: ein einziges gewaltiges Schlittern und Rutschen in dieser Malerei.
Nichts ist je ganz verfestigt. Die Dynamik der Farbe, ihr schlitterndes Fließen ist Ausdruck einer dauernden prozessualen Ambivalenz zwischen Gegenstand und Selbstausdruck. Immer will die Farbe beides zugleich sein: Sie will sich an sich selbst berauschen, in ihre Strudel, saftigen Verklumpungen, Verwischungen hinein tauchen und der Spur der breiten Pinsel, mit denen sie gezogen wird, folgen. Das ist ein zutiefst autoerotisch aufgeladener Akt der Selbstbegattung, der hier stattfindet: Die

Farbe bringt sich im Prozess der Malerei quasi selbst hervor und will nichts anderes, als sich so direkt und opulent wie möglich auszubreiten. Und auf der anderen Seite bändigt und diszipliniert sich diese Farbe, indem sie sich an die Motive und Themen bindet, die der Maler für sie vorbereitet hat, und löst sich damit ein Stück weit von ihrer Selbstbezogenheit.

Völkers Investigationen sind also immer Grundlagenforschungen nach den Bedingungen des malerischen Prozesses. Das zeigt auch die formale Disposition der Arbeiten.

1) Serien- und Reihencharakter aller Arbeiten:
Ob Hunde, Unterhosen, Waffen, Hamster etc.
- die Aura einer Systematik
- Paradigmen einer visuellen Grammatik, die an jedem Mal-Gegenstand seine Bildtauglichkeit akribisch und nuanciert durchspielt.

2) Isolierung der Bildgegenstände:
Durch anti-illusionistische, monochromen Malgründe
Motive werden in einer Weise ausstellt, die an die Positionierung von Laborpräparaten auf einem Seziertisch erinnert.
(beide Verfahren werden übrigens auch in der konzeptuellen Fotografie angewendet, beide als Bildskeptische Verfahren, die eher den medienreflexiven Blick betonen)

Immer sind die Dinge wie die Menschen bei Völker hoffnungslos auf sich selbst zurückgeworfen, isolierte Monaden, die in einen monochromen, kontextlosen und bestenfalls von einem merkwürdig künstlichen körperlosen Licht erhellten Bildgrund gestellt werden. Diese Kontextlosigkeit der Malerei führt uns zu dem zweiten verbindenden Moment innerhalb dieses heterogenen Motivkosmos: Die ambivalente Behandlung von Körper und Raum.

1) Es geht eigentlich immer um Körper (vor allem menschliche, tierische)

2) aber kein nachvollziehbarer räumlicher Zusammenhang, in den sie eingebettet würden.

3) Auch die menschlichen Körper erscheinen in der Regel selbst nur ausschnitthaft und fragmentiert.

z.B.: In der Serie „Handtaschentragen“ (Frau erscheint vom Knie bis Oberkörper) und „Pulli“ (Männer als kopflose Rümpfe)

Ein malerischer Verschiebungsakt, der nicht nur den Körper seiner physischen Integrität beraubt, sondern auch das Individuum zum gesichtslosen Träger äußerer Konsumaccessoires reduziert. Das gilt auch da, wo Völker ausnahmsweise einmal Ganzkörperfiguren ins Bild setzt, beispielsweise bei der Serie der „Staubsauger“ (2002), bei der Frauen sich am Griff ihrer Staubsauger festhalten, als hinge daran ihre gesamte Existenz.

Überhaupt scheint es nicht so weit her zu sein mit der menschlichen Souveränität im malerischen Reich von Cornelius Völker. Besonders deutlich wird das in der 2007

entstandenen Serie „Männer“. Die Folge, für die Freunde des Malers Modell gestanden haben, zeigt uns den Mann als erbarmungswürdiges Wesen. Bis zum Gürtel nackt steht er vor uns in einer schwammigen, weichen Körperlichkeit, die von progredienter Verfettung und tiefer Erschlaffung kündet. Halb in sich zusammengesunken, die Hand vor die Stirn geschlagen, den Blick abgewendet oder stumpf nach unten gerichtet strahlen diese Männer nicht nur völlige Anti-Heroik aus, sondern geradezu depressive Trostlosigkeit. Sie sind, daran besteht kein Zweifel, Verlierer. Aber es sieht nicht so aus, als seien sie jemals Gewinner gewesen. Gerade dadurch, dass Völker sie aus jedem Kontext löst und in vorwiegend dunkle, gestisch bewegte monochrome Bildhintergründe stellt, erscheinen sie nicht als Individuen mit einer jeweils eigenen Geschichte, einem eigenen, spezifischen Schicksal, sondern als typisierte Stellvertreter einer grundsätzlichen männlichen Mid-Life-Tristesse. Dieses Interesse an einer generischen, ins Allgemeine zielenden Formulierung unterstreicht der Maler durch den Seriencharakter seines Werks. Wo das Einzelbild das Spezifische des Malgegenstandes sucht, zielt die Serie auf das Verbindende unter den einzelnen Dingen, auf das Typologische. Interessanter Weise benutzt Völker das Instrument des Typologischen aber in aller Regel (mit Ausnahme der Serie „Männer“) nicht, um den inhaltlichen Subtext der generisch zusammengefassten äußeren Erscheinungen auszuloten. Stattdessen konzentriert sich der Maler ausschließlich auf die Oberflächen seiner Malgegenstände. Handtücher, Lippen, Meerschweine, Hunde erscheinen nicht als Metaphern, als malerische Alter-Egos einer psychologisch oder soziologisch aufgeladenen Inhaltlichkeit, sondern als Herausforderungen für eine Malhaltung, die bei strikter Konzentration auf die Oberflächlichkeit der Dinge, deren Bildtauglichkeit wesentlich daran bemisst, ob sie zugleich reine, „gestaltlose“ Farbe und „gestalteter“ Körper sein können.

Diese Selbstumkreisung der Malerei in und durch seine Malmotive ist ein Kernanliegen in diesem Werk. Und immer geht es dabei darum, dass der Malgegenstand der Farbe genügend eigen-sinnige Gestalt entgegensetzen kann, dass diese sich nicht völlig verselbstständigt und doch zugleich ihre eigene selbstbewusste Autonomie auch ausspielen kann.

Die Serien der Kunstkataloge bieten Völker dabei sozusagen die Gelegenheit für ein echtes Heimspiel. Es gibt sie in zwei Varianten. Einmal als geschlossener Bücherstapel in anthropomorphem Hochformat (2007/08), einmal als querformatige, wild übereinander geschobene Haufen jeweils aufgeschlagener Kataloge, mit teilweise sichtbaren Abbildungen und eingeschobenen Post-Its in Neonpink und –Gelb (2010). Der geschlossene Kreislauf, der hier entsteht, reflektiert nicht nur, dass jedes Bild selbst nur ein Bild weiterer Bilder ist (ein Malstrom, den unter anderem Velazquez mit „Las Meninas“ zum Kreisen gebracht hatte). Die Arbeiten dieser Serie verdeutlichen vielmehr auch eindrucksvoll, wie Bilderzeugung und Bildverschließung sich gegenseitig bedingen. Der Stapel geschlossener Kunstkataloge, der vor uns erscheint, kann als Bild nur Wirklichkeit werden, weil er uns die Bilder in den Katalogen verweigert. Ebenso verdecken die in den aufgeschlagenen Katalogen erscheinenden abgemalten Meisterwerke der Malereigeschichte, denen die einzelnen Bilder ihre Titel verdanken, selbst wiederum die darunter liegenden Bilder.

Wichtig und wesentlich ist dieses Werk aber vor allem immer da, wo es die Ebenen des Dunklen, Verstörenden und Abgründigen auslotet: Beispielsweise in den Bauchnabel- und Abflussbildern.

Die Isolierung des Bauchnabels in einem Meer gestisch bewegter Haut- und Fleischmalerei lässt diesen wie eine Wunde oder wie ein Geschwür erscheinen, darin nicht unähnlich der Haltung Luc Tuymans in seiner zentralen Serie „Der diagnostische Blick“ (1992). Der Blick auf den solchermaßen fragmentierten Körper ist gewissermaßen auch einer auf den Ursprung des Lebens, nämlich auf den Ansatz der Nabelschnur, aber hier ins Trostlose gewendet. Nicht die Hoffnung auf Ganzheit schaut uns aus diesem blicklosen Auge entgegen, sondern allein ein saugender Wirbel ins Nichts hinein.
Ähnliches Thema bei den “Abflüssen“ (2008), das seinerseits einen weiten Referenzrahmen von Edgar Allan Poes Erzählung „Hinab in den Maelstrom“ (1841) über den Duschenmord in Hitchcocks „Psycho“ (1960) bis hin zu Robert Gobers „gurgelnden Abflüssen spannt. Wir werden da in etwas tiefenpsychologisch Aufgeladenes hineingezogen, hinein gesogen, das uns den Boden unter den Füßen wegzieht, und es uns verunmöglicht mit solchen Arbeiten noch kulinarisch umzugehen.

Ähnliches passiert auch bei der Konfrontation mit dem hinreißend gemalten Müll, den uns Völker zumutet. Statt Handtaschen, Staubsaugern und niedlich-fiesen Meerschweinchen nun also matschig zerfließende Kirschen, zerdrückte Verpackungen, Orangenschalen und Fleischreste. Alles wie ausgekippt auf dem leuchtenden Weiß der Leinwand, wie eine Versuchsanordnung für eine auf dem Zufall aufbauende Bild-Kompositionstechnik. Die Serie der Müllbilder (2006/07) ist die Probe aufs Exempel, wie nahe sich reiner Farbausdruck und gegenständliche Fassung kommen können. Und zugleich eine Probe darauf, was wir eigentlich anschauen (wollen) wenn wir ein Bild anschauen. Völker holt uns hier sozusagen den Müll ins Wohnzimmer (wenn wir das Wohnzimmer als die Sphäre begreifen, in denen sich das bürgerliche Bedürfnis nach bildnerischer Repräsentation am deutlichsten ausdrückt)

Von der deutlich erkennbaren Halbkugel der ausgepressten Orange bis hin zu dem schleimig grünlichen Farbbatzen eines verschimmelten Speiserestes ist es dabei sowohl malerisch wie zeitlich nur ein kleiner Schritt. Die formlos gewordene Form memoriert gewissermaßen noch die Fassung, die sie einst besessen hatte, und in der konsistenten Gestalt arbeitet bereits die Transformation zur reinen Farbbehauptung.
Damit werden diese Arbeiten zu Schlüsselwerken für das Bild- und Malereiverständnis Cornelius Völkers. Sie sind in ihrem Kern gestaltete Gestaltlosigkeit, eine In-Formierung des Formlosen, die aus ihrer permanenten Ambivalenz eine malerische und inhaltliche Dynamik gewinnt:

Genau da, wo dieses rutschende, schlitternde Fließen der Malerei zwischen Gestalt und Gestaltlosigkeit soweit geht, dass sie beinahe auf sich selbst ausrutscht findet sie zu ihrem genuinen, bei aller vordergründigen Leckerheit auch dunklen Wesen.

Stephan Berg, 2011