

IM GARTEN DES PRIAPUS — VARI CAPRICCI

EINFÄLLE UND LESEFRÜCHTE BEIM BETRACHTEN DER BILDER MIRON SCHMÜCKLES



SILKE RADENHAUSEN

Miron Schmückle bezieht sich in seinem gesamten Œuvre auf die Kunst des Barock im weitesten Sinn. Nur einige Beispiele sind *Hortus conclusus* ab 1994, die Stillebenfotos 2002 - 2005, die *Architektur Capricci* 2003 - 2004, *Botanical Archives (out of my brain)* 1996-2007 und die Ausstellung „Im Garten des Priapus“ 2006. Das rechtfertigt einige Bemerkungen zu der Malerei des Barock, speziell der Stillebenmalerei, sowie der allgegenwärtigen Ornamentform der Arabeske. Der Text soll aber keinesfalls einem neuen Historismus das Wort reden, sondern gerade die Modernität der Arbeiten Schmückles heraus stellen.

Stilleben, wie wir sie gemeinhin aus vergangenen Jahrhunderten kennen (von den Küchen- bis zu den Prunkstilleben und den Bankettstücken) zeigen Dinge des Alltagslebens, der Esskultur, triviale Gegenstände, von Bagatellen bis hin zu seltenen, teuren Blumen und kostbaren Geschirren. *Küchenstilleben* verweisen auf das einfache, kreatürliche Leben in Abwendung von Prunk und herrschaftlicher Vergeudung. Sie zeigen sich unbeeindruckt von Größe, Einzigartigkeit und Reichtum, von Herrscherprunk und Heldentum. Wohlausgewogene Kontrollmechanismen jedoch sorgen für Ausgleich: Der neue Reichtum der Niederlande, die Macht des Kapitals, zeigt sich im Artifizialen und Simulierten, in Luxus und Verfeinerung (*Prunkstilleben*).

Die Niederlande gelten als die erste europäische Gesellschaft, die mit großen Reichtümern und Überangebot an Produkten konfrontiert war. Die Geschäfte in Amsterdam waren zum Bersten voll mit persischen Teppichen, chinesischem Porzellan, japanischem Lack, venezianischem Glas, spanischem Taft, italienischer Majolika. „Innen sind die Häuser voll unschätzbarem Zierrat, so dass sie eher wie Königspaläste anmuten denn wie die Häuser von Kaufmännern, viele von ihnen haben prächtige Marmor- und Alabastersäulen, Fußböden mit Goldintarsien, und an den Wänden hängen edle Gobelins oder gold- und silbergeprägtes Leder, viele tausend Gulden wert... In diesen Häusern finden Sie auch kostbare Einrichtungsgegenstände wie Gemälde und orientalische Ziergegenstände und Dekorationen, so dass der Wert all dieser Dinge wahrhaft unschätzbar ist...“ (aus: Melchior Fokkens, Amsterdamer Stadtführer, 1996, zitiert in: Norman Bryson, *Stilleben*, S. 119).

Barocke *Blumenstilleben* zeigen die Vorliebe des holländischen Marktes für Raritäten, für Extravaganz, seltene Züchtungen farblicher Komplexität und Feinheit, Natur als Menschenwerk. Diese Leinwände sind der Gipfel des Luxus und stellen solide finanzielle Investitionen dar. Häufig erscheint jede prächtige Blüte nur ein einziges Mal in den gemalten Sträußen: Es sind Listen botanischer Porträts der durch Züchter erzielten Abarten, sind Displays der diagrammatischen Tabellarisierung von Luxus und Simulation, imaginärer Perfektion und artifizialer Überproduktion. Solche Anhäufungen und Verwaltungen der Überfülle führen in den holländischen Wohnungen zu einer Art *horror vacui*.

Diese barocke Kultur als Referenzpunkt für die künstlerische Arbeit Miron Schmückles zu betrachten, hieße, dass seine sich verschlingenden künstlichen Pflanzenkörper gesteigerter Sinnlichkeit und komplexen Erfindungsreichtums das Überangebot zeitgenössischer Warenmassen evozieren, nämlich die ‚Liebesblicke‘

des allgegenwärtigen, vernichtenden Staus von Produkten, den horror vacui unserer Welt. Schmückles Kunst macht jedoch ästhetische Angebote, die sich nicht in dieser konsequent entwickelten und kritischen Parallele erschöpfen.

Stilleben sind Abbilder der Nähe, der Bewegungslosigkeit und - im vordergründigen Sinn - der Abwesenheit des Menschen. Entstanden jedoch sind sie durch seine ordnende Hand. Die Gegenstände sind nebeneinander gestellt und gerückt, die Blumen in der Vase angeordnet, der Zweig über den Tellerrand gelegt und so fort. In seinen Stillebenfotos ordnet Schmückles chinesische Pfingstrosen neben Muscheln und Schneckenhäusern, Bändern und Knochenschädeln. Ein gehäuteter Hammelkopf wird präsentiert, eine Schleiereule tritt auf: Raritäten, die sich auf makellosen Tischtüchern versammeln. Die Welt jenseits der schönen Dinge bleibt unsichtbar. Es ist ein Raum arrangierender Hände und Arme. Oberkörper und Schritte beschreiben Bögen, die um die Ensembles kreisen. Es ist ein Raum der Nähe, der Gesten des Körpers, der keine Tiefe und keine Horizonte und schweifenden Aussichten kennt, sondern nach vorn wirkt, dem Betrachter entgegen.

Anders Schmückles große Zeichnungen, Gouachen und Ölgemälde. Blätter- und Blütenformen krümmen sich in sich selbst, drehen, neigen, falten sich, sie breiten sich aus auf der Fläche, quellen und spreizen sich, fallen wie Vorhänge. Uns Betrachtern ist es verwehrt, einzudringen in eine obskure Innenwelt sezierter Pflanzenteile. Wir werden auf Abstand gehalten und starren auf perfekt gemalte Gebilde, ohne sie überschauen oder gar uns einprägen zu können. Ein Schauspiel von makelloser Selbständigkeit bewegt sich auf uns zu, Ebenen stürzen in sich zusammen. Es ist ein Theater der Simulation und ästhetischen Verklärung.

Für Miron Schmückles Kunst ist die Figur der *Arabeske* konstituiert.

Seit dem Mittelalter waren die Ausdrucksformen der arabischen Welt bekannt. Die Arabeske durchlief die Dekorationssysteme der Renaissance über den Manierismus, den Barock bis zum Rokoko und dem neunzehnten Jahrhundert (Mauresken, Grottesken, Ohrmuschelstil, Rocaille...). Nicht zuletzt die Arabeske wird als Schlüsselkategorie angesehen für den Übergang von der klassischen Mimesis zur modernen Abstraktion. Die Arabeske (Gabelranke) entfaltet sich ins Unendliche - in einfacher oder Gleitspiegelung. Aus ihr sprießen Knospen, Blüten, Blätter, Vasen, vogelartige Gebilde... Die Stängel und Stiele mäandrieren hin und her ins Konkave und Konvexe. Da, wo sie Ihre Richtungen ändern, im Stau der Knickpunkte, sammelt sich Energie, und aus diesen Umkehrpunkten treiben neue Blätter und Blüten hervor, gewissermaßen von innen heraus. Oft können mehrere Arabeskensysteme übereinander liegen.

Für die Modernität der Arabeske zeugt vielleicht die Verwandtschaft zur Vektorgraphik. Vektordisplays zeigen Bewegungen von Vögeln, Tänzern oder Künstlerhänden. Computer haben keine eigentlichen Bilder, bestimmte Daten können viele möglichen Formen zu sehen geben.

Wie oben beschrieben, werden wir Betrachter auf Abstand gehalten gegenüber den akribisch scharf und hyperreal gemalten Bildern. Sie beleben und steigern unsere Aufmerksamkeit und Bewunderung. Von all der Wahrnehmung obsessiver Intensität gesättigt laufen wir Gefahr, überwältigt und in uns selbst eingeschlossen zu werden. Fremdheit und Vertrautheit, Distanz und Genuss: Die Zurschaustellung verfeinerten Geschmacks oszilliert zwischen Kennertum und Intimität. Die Bilder Schmückles legen ein Milieu nahe, dem es darum zu tun ist, ästhetische und gesellschaftliche Distanz mit sozialer Verbundenheit zu verknüpfen, Intimität im ästhetischen Genuss aufzubauen.

Bojana Pejić spricht in ihrem Vortrag „Jetzt mehr über Sex“, 2001 über die erotischen Konnotationen in Schmückles ‚botanical reveries‘, wie sie die Arbeiten des *Botanical Archives* nennt. Zum Thema Sex möchte ich einige Überlegungen anmerken. Es geht um das Abenteuer des Auges, das über die Oberflächen der Bilder von Miron Schmückles, die üppigen und sinnlichen, die ‚voluptuösen‘, wandert. Das ‚sündige‘ Sehen ist ein schummriger Ort voller Schleier und erhaschter Einblicke. Das Begehren zieht unser Auge hier hin und dort hin - in ständigem Eifer verführt zu werden. Wir werden in ein Labyrinth verstrickt, aus dem wir nur schwer entrinnen können. Es ist nicht ohne Ironie, wie diese ‚Falle‘ funktioniert.

Neuere Forschungen über die Muskelbewegungen der Augen zeigen, dass sie bei aller Betrachtung einem unstillen Liniengewirr folgen in ruckartigen Sprüngen, in Wiederholungen, Mutmaßungen, Revisionen (cross reading). Diese passive Freiheit unserer (begehrlichen) Sehbewegungen kann die aktive Freiheit des Kennertums

zum Erliegen bringen, nämlich die, die erotischen Anspielungen und Phantasien zu entschleiern. Miron Schmückles ‚altmeisterliche‘, scharf begrenzte, konzise Malweise jedoch steuert dem entgegen. Sie hält alle unendlichen erotischen Verschlingungen im ästhetischen Gleichgewicht. Eine erlesene, machtvolle, sorgfältig zusammengefügte Bildlichkeit setzt den Launen der abschweifenden (erotischen) Phantasie ein Ende. Anstelle unscharf andeutender Malweise und verkürzter Formen, nach denen unsere Welt den Horizont abzusuchen pflegt, bietet Schmückle Klarheit und Nähe. Unsere dunklen Phantasien perlen von den Oberflächen seiner Bilder ab.

Kunstwerke, deren Oberflächen so geschlossen und klar sind, deren Impulse stark sind, deren Sprache direkt ist, können einfach so sein, wie sie sind. Sie können einer Interpretation entgehen. Auf uns übertragen sich Ströme von Energie, im Wechsel von Fortschreiten und Innehalten, die Spuren einer liebkosenden oder zerstörenden Hand, die dem Künstler gehört.

Ich möchte vorschlagen, Miron Schmückles Arbeit als ein Manifest der Campästhetik zu lesen, „... einer spielerischen Kunstform, die im 20. Jahrhundert vornehmlich von homosexuellen Männern entwickelt wurde und die bis zu Susan Sontags Anmerkungen zu >Camp< schon Mitte der sechziger Jahre ganz ohne theoretisches Gerüst auskam. Sontag war es, die den ganz bewusst artifiziellen Charakter von Camp als erste herausstellte und auf die enge Verbindung von idealistischer Darstellungsweise und gleichzeitiger subtiler Ironie hinwies.“ (Reinhard Krause, *Schöner, besser, camp!* taz mag. 26./27. Juni 1999).

Eine ganze Reihe von Zuschreibungen Susan Sontags zu Camp lassen sich auf Schmückles Bilder beziehen. Ich möchte nur einige in sehr verkürzter Form nennen:

- die eigentliche Entstehungszeit von Camp sei das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert, gekennzeichnet durch ausgeprägten Sinn für Oberflächen, Symmetrie, die Freude am Pittoresken und Erregenden
- die Vorliebe für Übertreibung sexueller Merkmale, Androgynität und individueller Manierismen
- Unterscheidung von realem Ding und dessen ästhetischer Präsentation
- Theatralisierung
- *to camp* sei eine Verführungsmethode mit doppeldeutigen Gesten und geistreichem Sinn für Kenner
- Camp könne es ernst meinen mit dem Frivolen und frivol mit dem Ernstesten (eine neue komplexe Beziehung zum Ernsthaften)
- Camp stelle den Sieg des Stils über den Inhalt dar, des Ästhetischen über das Moralische, der Ironie über die Tragödie
- Camp lehne sowohl die Harmonien traditioneller Ernsthaftigkeit ab als auch die Risiken rückhaltloser Identifizierungen

Die Offenheit gegenüber schwulen Minderheiten heute ist gewachsen. „Auch die Haltung gegenüber affirmativ positiven, kitschigen Darstellungsweisen hat sich deutlich verändert. Geriet in den sechziger und siebziger Jahren noch fast alles zwangsläufig unter Kitschvorbehalt, was nicht von unzweideutig kritischer Haltung zeugte, so ist die Skepsis gegenüber universellen Weltmodellen keine Minderheitenmeinung mehr.“ (Reinhard Krause). Es wäre zu untersuchen, inwieweit Campästhetik in zeitgenössische Kunstformen eingeflossen ist.

Das Schlusswort hat Susan Sontag:

- Camp sei ein waghalsiger und geistreicher Hedonismus „Er macht den Menschen von gutem Geschmack heiter, wo er vorher Gefahr lief, ewig enttäuscht zu sein. Er ist gut für die Verdauung!“

Wesentliche Überlegungen und Gedankenexperimente verdanke ich

Norman Bryson, *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*, München 2003

Andreas Haus, *Ornament und Stil. Die Krise des Historismus*, in: Isabelle Frank, Freia Hartung (Hrsg.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001

Susan Sontag, *Anmerkungen zu >Camp<*, 1964, in: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst*, Frankfurt 1982

Georges Bataille, *Die Sprache der Blumen*, 1929

Februar 2007

IN PRIAPUS' S GARDEN — VARI CAPRICCI

SOME IDEAS AND OBSERVATIONS GARNERED FROM REGARDING MIRON SCHMÜCKLE'S ART



SILKE RADENHAUSEN

In a broad sense, Miron Schmückle's complete oeuvre refers to Baroque art. To name a few examples, among these one finds the series entitled Hortus conclusus that the artist has been working on since 1994, the series of still life photos from 2002-2005, the Architecture Capricci (2003-2004), the Botanical Archives (out of my brain) (1996-2007) and the exhibition "In Priapus's Garden" (2006). This justifies a few remarks on Baroque painting, particularly Baroque still lifes, as well as some comments on the ubiquitous ornament of the arabesque. This text, however, is not intended to be an argument for a new historicism, but rather for the modernity of Miron Schmückle's work.

Still lifes, as they are known to us from the past centuries, come in a variety of forms – extending from kitchen still lifes to still lifes of splendor and banquet still lifes – and depict a wide range of objects, for example items from daily life, table ware, the trivial and the commonplace, but also rare and expensive flowers as well as precious china. Kitchen still lifes refer to the simple and rustic life. As such, they are a reaction to a life of splendor and careless squandering. They remain unimpressed by greatness, uniqueness and riches, by royal magnificence and by heroism. Well-balanced control mechanisms, however, compensate for this: the new riches of the Netherlands, the power of money, can be seen in the artificial and in the simulations, in forms of luxury and sophistication (still lifes of splendor).

The Netherlands are considered the first European society confronted with affluence and an oversupply of products. Amsterdam shops were a cornucopia of Persian carpets, Chinese porcelain, Japanese lacquer, Venetian glass, Spanish taffeta, Italian majolica. "Inside, the houses are filled with priceless ornaments so that they resemble royal palaces rather than the houses of merchants. Many of them have marvelous marble and alabaster columns and floors with gold inlays. On the walls, there are refined gobelin tapestries and leather wall coverings imprinted with silver and gold, worth thousands of guilders. ... In these houses, there are also valuable pieces of furniture, paintings and oriental ornaments so that the value of all these objects is truly unimaginable..." (From: Melchior Fokkens, Amsterdam Stadtführer, 1996, quoted in: Norman Bryson. *Stilleben*, p. 119).

Baroque flower still lifes bear witness to the preference of the Dutch market for rare and extravagant objects, for exquisite varieties of colorful complexity and refinement. They represent nature as a human product. These canvasses are the culmination of luxury and they represent sound financial investments. Often, individual flowers appear only once in the bouquets depicted: as lists of botanical portraits – achieved by cultivating anomalies – flower still lifes are diagrammatic tabulations of luxury and simulation, displays of imaginary perfection and artificial oversupply. Such vast abundance – carefully accumulated and administrated – leads to a kind of horror vacui in Dutch homes.

Regarding Baroque culture as a point of reference for Miron Schmückle's art works, it would follow that his devouring artificial plants – creations of increased sensuality and inventiveness – evoke an oversupply of contemporary consumer goods, in particular the "lover's glance" of the omnipresent, destructive accumulation of products, the horror vacui of our world. In his art, however, Miron Schmückle makes aesthetic offers which go beyond this critical, consistently developed parallel.

Still lifes are representations of closeness and motionlessness and – on the surface – of the absence of human beings. In the artist's case, however, they have been carefully ordered. The objects have been deliberately placed next to each other; the flowers in the vase are precisely arranged; a branch has been placed over the edge of a plate and so on. In his still lifes, Miron Schmückle arranges Chinese peonies next to shells, ribbons and skulls. A skinned ram skull is on display; a barn owl enters the stage; rarities converge on immaculate table linens. The world beyond these beautiful things remains invisible. It is a space structured by hands and arms. The upper body and the paces taken describe arches revolving around the assemblage. It is a space of proximity, of the gestures of the body, which has no depths, horizons or roaming views. Instead, it is a space that moves in our direction, towards the viewer.

Miron Schmückle's larger drawings, gouaches and oil paintings are different. Leaves and flowers coil in on themselves: they turn, bow, and fold together; they spread, swell and stretch like curtains. As spectators, we are not allowed to enter this hidden interior world of vivisected and disassembled plants. We are kept at a distance, regarding perfectly crafted entities without being able to overlook them as a whole or being able to commit them to memory. A performance of immaculate autonomy moves towards us, while various levels collapse. The stage is set for simulation and aesthetic transfiguration.

In Miron Schmückle's work, the ornament of the arabesque is central.

Since the Middle Ages, the forms of artistic expression of the Arabic world have been widely known. The arabesque was handed down from Renaissance systems of decoration to Mannerism, Baroque art, the Rococo style and to 19th century art (the moresque, the grotesque, the auricular style, the rocaille, ...). Importantly, the arabesque can be considered the key category for the transition from classical mimesis to modern abstraction. The arabesque (intertwining plants) unfolds infinitely in simple reflection or refraction. From the tendrils buds grow, as well as flowers, leaves, vases, bird-like forms, ... The stems and branches meander here and there exploring concave and convex shapes. At the points at which they take different directions, at the congested junctures, energy builds up, and at these turning points new leaves and flowers sprout – from the inside to the outside. Often, several systems of arabesques lie on top of each other.

Its close relationship to vector graphics attests to the modernity of the arabesque. Vector displays show the movements of birds, dancers and artists' hands. Computers, however, do not harbor any images. Rather, specific data create visual impressions that take many different forms.

As mentioned above, we are being kept at a distance from the pictures, which have been painted in a meticulously well-defined and hyper-realistic manner. They attract our attention and heighten our admiration. Satiated by the obsessive intensity of our observations, we run the risk of being overwhelmed and becoming locked into our own selves. Strangeness and familiarity – distance and pleasure: The display of sophisticated taste oscillates between connoisseurship and intimacy. Miron Schmückle's works suggest a milieu that seeks to combine aesthetic and social distance with social connectedness and to create intimacy through aesthetic pleasure.

In her essay "Now, more about Sex" Bojana Pejić speaks about the erotic connotations of Miron Schmückle's 'botanical reveries,' as she calls the works from his Botanical Archives. On the topic of sex, I should like to add a few remarks. In particular, I would like to point out the adventures of the eye that wanders across the exuberant, sensuous, and voluptuous surfaces of Miron Schmückle's paintings. The sinful glance encounters a dimly-lit space full of veils and quick glimpses. Drawn by desire into the composition, the eye is constantly subject to being seduced. We become ensnared in a labyrinth which is difficult to escape. It is not without irony how this trap functions.

Current research about the movement of our eye muscles has shown that – no matter what we look at – our eyes follow entangled lines in abrupt jumps, repetitions, speculations, revisions (cross readings). The active freedom of our connoisseurship – the ability to unveil erotic innuendoes and fantasies – eventually succumbs to the passive freedom of our (desirous) eye movements. However, Miron Schmückle's painting technique – 'old-masterly', focused, concise – steers into the opposite direction. It creates an aesthetic equilibrium from these endless erotic entanglements. What Schmückle depicts is exquisite, powerful and carefully composed and puts an end to the digressions of our (erotic) fantasies. Instead of painting in a fuzzy and foreshortened manner, Schmückle offers clarity and closeness. Our dark fantasies rebound off of the surface of his paintings.

Works of art, whose surfaces are so self-contained and clear, whose impulses are strong and whose language is direct, simply live their own lives. They need no interpretation. Their energy transfers to us, through the interplay of movements and pauses, through the traces of the loving and destroying hand of the artist.

I would like to suggest that Miron Schmückle's work might be read as a manifesto of camp aesthetics. "... a playful form of art developed predominantly by homosexual men in the 20th century. Until Susan Sontag published her 'Notes on Camp' in the mid sixties, camp did very well without a theoretical framework. Sontag, however, was the first to point out the consciously artificial character of camp and the close relationship between idealistic representations and subtle irony." (Reinhard Krause, *Schöner, besser, camp!*, taz mag., June 26/27, 1999).

A variety of aspects Susan Sontag attributes to camp can be related to Miron Schmückle's art. I would like to mention some of these very briefly:

- Camp, according to Sontag's thesis, came into existence in the late 17th and early 18th century; a time characterized by a true appreciation of surfaces, symmetry, and a joy in the picturesque and the arousing.
- Camp prefers the exaggeration of sexual features, androgyny and individual mannerisms.
- Camp distinguishes between the real thing and its aesthetic representation, theatricality.
- Camp is a method of seducing with ambiguous gestures and witty meanings for the well-informed.
- Camp speaks seriously about the frivolous and frivolously about the serious (a new and complex relationship to seriousness).
- In camp, form wins over function, aestheticism over morality, and irony over tragedy.
- Camp refuses to accept the harmony of traditional seriousness as well as the risks of absolute identification.

Today, people have become more open to gay minorities. "Also, public attitude towards affirmative and positive kitschy representations has significantly changed. In the sixties and seventies, many things were inevitably labeled as kitsch unless they were unambiguously critical. In contrast, skepticism towards universal world models is no longer a characteristic of minorities, today." (Reinhard Krause) It still remains to be investigated to which degree camp aesthetics had an influence on contemporary art.

The final words go to Susan Sontag:

- Camp, she argues, is daring and witty hedonism. "It makes the man of good taste cheerful, where before he ran the risk of being chronically frustrated. It is good for the digestion!"

For major ideas and thought experiments, I am indebted to

Norman Bryson, *Stillleben. Das Übersehene in der Malerei*, Munich, 2003

Andreas Haus, *Ornament und Stil. Die Krise des Historismus*, in: Isabelle Frank, Freia Hartung (Eds.), *Die Rhetorik des Ornaments*, Munich, 2001

Susan Sontag, *Notes on Camp*, in: *Against Interpretation*, New York, 1964

Georges Bataille, *The Language of Flowers*, in *Documents*, 1929

February 2007