

## **Fleisch. Geschichte einer Evidenz.**

### **Die Relevanz der Physis im Werk Cornelius Völkers**

Magdalena Kröner

*„Ich bin für eine Kunst, die glattgekämmt wird, die von den Ohren hängt, die auf die Lippen und unter den Augen aufgetragen wird, die von den Beinen rasiert wird, die auf die Zähne gebürstet wird, die an den Schenkeln festgemacht wird, die den Füßen übergestreift wird.“<sup>1</sup>*

Was Claes Oldenburg im Jahr 1961 so anschaulich in seinem Manifest „I Am for an Art“ formulierte, mag ebenso für die Malerei von Cornelius Völker gelten. So wie Oldenburgs skulpturale Umformungen des Alltags direkt in die reale Umgebung eingriffen und diese im wahrsten Sinne überformten, so überformt auch Cornelius Völkers Malerei die Physis ihrer Gegenstände. Die Welt, wie wir sie kennen, wird in seinem Werk verdoppelt: dieser Maler erfindet nichts: er malt, was er um sich herum sieht. Er rückt es in den Fokus in Bildern, die wie glasiert wirken; von innen erleuchtet. Er stellt Menschen und Dinge aus auf fließend bunten, psychedelisch leuchtenden Gründen: das Körperhafte eines Butterbrots mit seinem sich in den Raum wölbenden Aufstrich manifestiert sich dabei in ebensolcher Intensität auf der Leinwand wie die kleine, kompakte Physis eines Meerschweins oder die Frische einer Auster mit ihrer krustigen Schale und dem silbrig glatt leuchtenden Inneren. Doch steht die menschliche Figur im Zentrum dieses über mehr als zwei Dekaden fortentwickelten Werkes: aus nächster Nähe gesehen oder aus der Ferne, als flüchtiger, beweglicher Schatten oder als manifeste Gestalt in überlebensgroßer Monumentalität.

Die von ihm bevorzugt verwendeten Farben, im über die Jahre verschärften Kolorit künstlicher und leuchtender als in den Anfangsjahren, formen diese Körper und nagen zugleich an ihnen; lösen sie auf, fragmentieren sie. Die Farbe scheint an den häufig frontal gesehenen Leibern zu haften, sie bildet die Figuren ab und liefert sich ihnen zugleich aus. Die Farbe verleiht Gestalt, doch schönert sie nicht. Sie bildet ab, aber sie führt sich dabei stets auch selbst als Malerei vor. Aus dieser Spannung, die nicht versöhnend aufgelöst wird, entsteht die Eindringlichkeit der vielmals an die Physis von Mensch und Tier gebundenen Motive.

---

<sup>1</sup> Oldenburg, Claes, „Ich bin für eine Kunst ...“ in: AusstKat. *Claes Oldenburg: Eine Anthologie*, Kunst und Ausstellungshalle der BRD, Bonn, 1996, S. 97.

Cornelius Völkers Malerei thematisiert die menschliche Gestalt und ihre Verfasstheiten, indem sie deren ungeschönte, physische Realitäten vorführt. Da sitzen Kleider schlecht, schimmern Unterhosen durch, wird jemand beim Ankleiden beobachtet oder beim resignierten Umherstehen, beim Ausruhen oder auf der Toilette. Jenseits des Konventionellen konzentriert sich der Maler hier insbesondere auf die nackte Haut, die aus den Kleidern quillt, und immer wieder, scheinbar unfreiwillig enthüllt wird. „Der Körper wird wie ein Ei aufgeschlagen und zeigt den Dotter“, formuliert der österreichische Aktionskünstler Otto Muehl<sup>2</sup> seinem künstlerischen Ansatz entsprechend drastisch. Dies mag ebenso auf die Malerei Cornelius Völkers zutreffen: Muehl beschrieb den Körper als „gedeckten Tisch“, und auch bei Völker ist es die Fülle der unterschiedlichen Leiber, ihre Haltungen, ihre unterschiedlichen Aggregatzustände, die den Betrachter einladen, sich der vielgestaltigen Präsenz des Fleisches auszusetzen. Für die Nebenwirkungen allerdings kann der Maler nur bedingt haftbar gemacht werden: Betroffenheit, Amüsement, Ärger, gelegentlich sogar Scham.

### **Pose und Formverlust: Körper zwischen Konvention und transgressiver Entblößung**

Ob „Staubsauger“ (2002), „Pullover“ (2000), „Handtaschen“ (2000) oder „Hände“ (2002/03): in diesen Motiven Völkers fungiert der Körper oftmals als Signifikant innerhalb gesellschaftlicher Vereinbarungen. Er zeigt sich eingepasst in ein Gerüst aus Normen und

---

<sup>2</sup> Muehl, Otto, „Die Materialaktion“, in: *Happenings: Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, hg. von Jürgen Becker und Wolf Vostell, Reinbek, 1965, S. 363.

Konventionen; das Fleisch zeigt sich, wie er selbst es formuliert, „kontaminiert vom Gesellschaftlichen“. Die Zivilisation schreibt sich der Physis der hier dargestellten Protagonisten unmittelbar ein. So werden in Haltung, Frisur und Kleidung wiedererkennbare, generische Erscheinungsformen und Praktiken der westlichen Kultur verhandelt: die Frau mit Handtasche, der Anzugträger mit verschränkten Armen, die Hausfrau mit Staubsauger. In einer der offenbaren Konventionalität der Motive entgegenlaufenden Bewegung agiert der flächig gestaltete, lockere und immer wieder aufreißende Duktus des Farbauftrags gegen das Alltägliche und gelegentlich Banale der Motive und macht sie darin nicht zuletzt in ihrer Absurdität sichtbar. Das Grotteske lauert im Alltäglichen; und dieses ist, aus einer geringfügig veränderten Perspektive betrachtet, ein Schauspiel, das durch den Blick des Malers in abstrakte Einheiten aus Farben, Linien und Flächen zersplittert.

Den Gegenpol zu den von konventionellen Posen oder Situationen bestimmten Motiven bilden von Transgression, Latenz und Passivität dominierte Situationen wie „Kotzende“ oder Männer auf dem „Klo“ (beide 2008), die in ihrer Intimität klassischerweise ungeeignet für malerische Repräsentation scheinen, jedoch im Ansatz Völkers sich geradewegs als Motiv prädestinieren. Völker beobachtet, einigermaßen schonungslos „Liegende“ (1999), die geradezu in den Boden hineinzuschmelzen scheinen; eine vor sich hinstarrende „Hockende“ (2005), einen ganz von pastoser Farbe eingefassten Mann in der „Wanne“ (2004), oder eine Frau auf einem Sofa (2005), die sich im Kontrast zu ihrer eleganten Kleidung einigermaßen unbotmäßig darauf räkelt. In die perfekten, von Kultur, Mode und Verhaltensnormen bestimmten Posen brechen die defäkierenden, liegenden, hockenden Männer und Frauen ein, die sich unbeobachtet zeigen, oder genauer: vom Maler so beobachtet bzw. imaginiert werden.

Doch agieren Konventionalität und Transgression innerhalb des Werkes nicht dialektisch, sondern dialogisch: verhandelt wird hier keine Idee von „Offiziell versus Privat“, noch geht

es in Völkers malerischen Untersuchungen um den Kampf von Hülle und Essenz. Wo ein Maler wie Lucian Freud die menschliche Gestalt geradezu als existentialistisch „geworfen“ begreift und ausstellt, führt sich bei Völker die Malerei stets selbst in ihrer Künstlichkeit vor. Typologisch zugespitzt, führt der Maler sein Personal in Darstellung, Bekleidung, Haltung als generische Modelle vor: Frauen, Männer, Haustiere. Es geht dabei in der Ausgestaltung der häufig eindringlichen Physis denn auch weniger um die Darstellung von Individualität oder eine differenzierte psychologische Momentaufnahme als um die malerische Untersuchung generischer Körpermodelle. Völker malt den Prototyp der schönen Frau, des alternden Mannes und des überzüchteten Haustiers – oftmals in direkten motivischen Bezügen zur Kunstgeschichte. Dieser Ansatz findet seine formale Entsprechung in der Malerei: Farbgebung und formale Reduktion und die Unverbundenheit von Figur und Umraum zeigen sich abstrakt und offensichtlich künstlich, an mimetischer Nachahmung wenig interessiert. Diese Malerei, so taktil, nachvollziehbar und unmittelbar spontan sie sich gibt, offenbart sich als genau kalkuliert und reflektiert in jedem Moment ihre Artifizialität. Selbst wenn Völker eine scheinbar so intime Begegnung wie in seinen „Küssenden“ (2002) inszeniert, atmet diese die Pose des Hollywoodfilms. Auch der Kuss ist letztlich eine gesellschaftliche Konvention, darauf verweist das Motiv nicht zuletzt. Eine besondere Spannung aus Unmittelbarkeit, realistisch anmutender Porentiefe und abstrakter Formalisierung entsteht in jenen Motiven, in denen Cornelius Völker die Darstellung von Körperlichkeit so weit begrenzt, dass allein ein auf das Fleisch reduziertes Fragment übrig bleibt, welches die Darstellung von Körperlichkeit ins Symbolhafte verschiebt und sie zur Chiffre von Begehren und Verführung gerinnen lässt. Von den angeschnittenen Torsi vieler Gemäldeserien aus den 90er Jahren, darunter „Beine“, „Handtascheträger“ und „Feinripp“ ging Völker über zu eng eingefassten körperlichen Merkmalen wie den monumentalen „Lippen“ (2005), die sich in Format und Ästhetik auf

Werbeplakate und -anzeigen bezogen. Serien wie „Frisur“ (2005/06) und „Masken“ (2006) fassen markante Details bzw. kulturelle Praktiken der Pflege und Verschönerung rund um das Gesicht ein und offenbaren das hohe ästhetische Eigenleben, welches kunstvoll gestecktes Haar oder das auf das eigentliche gelegte „zweite Gesicht“ einer Gesichtsmaske für die Malerei bieten. In den jüngsten Serien, darunter die 2005 entstandenen „Bauchnabel“ und die 2010 entstandenen „Brustwarzen“ und „Wunden“ finden kleines Format und makroskopischer Ausschnitt zueinander und demonstrieren radikaler als die Motive zuvor die schiere Präsenz des Fleisches. Dabei betrachtet Völker den Körper weniger wie Luc Tuymans mit einem „diagnostischen Blick“, noch stellt er den Menschen als „Schlachteplatte“ aus, wie Werner Spies es für das Werk Lucian Freuds beschrieb,<sup>3</sup> sondern er richtet vor allem den Blick des Malers auf die Details der Physis. Er betrachtet eine Wunde oder eine Brustwarze aus nächster Nähe, bis sie als Motive ins Abstrakte transponiert werden. Innerhalb dieser malerischen Fokussierung gelingt es, das Dargestellte jenseits möglicher Zuschreibungen von Attraktion oder Abscheu zu verhandeln. Hier kommt auch den in einer Reihe von Aquarellen umgesetzten Körpermotiven Cornelius Völkers eine besondere Relevanz zu, eignet sich doch die amorphe, in die Transparenz sich auflösende Farbigkeit in besonderem Maße dazu, die Auflösungstendenzen und das transgressive Potential der Figuren im Bild zu gestalten. Hier korrespondieren der Duktus und die Art des Umgangs mit Farbe **mit** einem körperlichen Aggregatzustand: entspannt, schlaff, kränklich, lasziv. Wie in Völkers stets zwischen Figur und Abstraktion changierenden Gemälden verläuft auch die Beschäftigung mit dem Aquarell in seinem Werk entlang einer doppelten Spur. Zum einen bringt die Farbe die Fleischlichkeit der Motive erst

---

<sup>3</sup> Vgl. Spies, Werner, „Leib und Eigenschaft“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 23. 3. 2010.

hervor, doch löst sie diese gleichzeitig auch wieder auf, treibt sie voran bis zur Unkenntlichkeit. Das amorphe Verfließen von Farbe als „Charaktereigenschaft“ wird insbesondere in den Aquarellen nachvollziehbar, die innerhalb des „Männer“-Zyklus entstanden. Dabei verschwimmen innerhalb der statisch dargestellten, wie gelähmt stehenden Männerfiguren mit nacktem Oberkörper alle Details der individuellen Physis, und lassen die Portraits zu Genrebildern des krisenhaften, unentschiedenen, in seiner Identität ausgehöhlten Mannes werden.

### **Die Lakonik des Fleisches**

Im Werk Cornelius Völkers fassen die vielfältigen, an den Topos „Fleisch“ gebundenen Werkgruppen stets das ganze Spektrum möglicher Bedeutungen in sich ein: Körper, Haut und Berührbarkeit werden einerseits dargestellt als „Bausteine des Glücks“<sup>4</sup>, andererseits wird das Fleisch auch verhandelt als „Ort der Verdammnis“<sup>5</sup>. Zwischen Schmerz, Langeweile, Unwohlsein, Freude und Lust findet sich in Völkers Tableaus die ganze Bandbreite des Spektrums menschlicher Empfindungen. Die auf die Physis konzentrierten, einigermaßen schonungslosen Beobachtungen scheinen ganz dem zu entsprechen, was der französische Phänomenologe Michel Henry in seiner *Philosophie des Fleisches* formuliert: „Denn unser Fleisch ist nichts anderes, als daß es sich dadurch, indem es sich selbsterprobend erfährt, erleidet, sich selbst erträgt und somit sich selbst gemäß den stets

---

<sup>4</sup> Titel einer Bildserie von Cornelius Völker aus dem Jahr 1999.

<sup>5</sup> Henry, Michel, *Inkarnation. Eine Philosophie des Fleisches*, Freiburg/München, 2002, S. 261.

wiedererstehenden Eindrücken an sich selbst erfreut (...).“<sup>6</sup> Cornelius Völker inszeniert, gleichermaßen lakonisch wie ungerührt, die *conditio humana* als zweifelhaft, angreifbar und immer wieder auch komisch.

In keiner Werkgruppe wird die radikale, auf sich selbst zurückgeworfene, an den Körper gebundene Subjektivität als Kern der menschlichen Existenz, wie sie Henry in seiner Tragik, aber auch in ihren lustvollen, das Menschliche transzendierenden Momenten beschreibt, wohl derart zugespitzt vorgeführt wie in Cornelius Völkers 2007 entstandener Werkgruppe „Männer“. Männliche Figuren unbestimmbaren Alters mit nacktem Oberkörper stehen einigermaßen verloren in perspektivlosen, dunklen Räumen, isoliert, halt- und konzeptlos. Ihr Fleisch ist gezeichnet von Untätigkeit und Passivität, gehalten in schillernden Schattierungen vom fahlen Gelb bis zum dunklen Violett: schlecht durchblutet, schlecht in Form und schlecht gepflegt. Zugleich verweist die Vielfalt des Fleisches, das für jeden der männlichen Protagonisten anders gestaltet ist – mal ungesund gebläht, mal phlegmatisch schlaff, mal muskulär verspannt –, stets auch auf seine Verwundbarkeit.

„Pink ist immer schockierend und nackt“, betonte der Regisseur Derek Jarman einmal.<sup>7</sup> In der Malereigeschichte markierte die Fleischfarbe – und die mit ihr verbundenen Nuancen, also alles Rosige, Rosarote, mithin Pinke<sup>8</sup> – häufig den erotisch aufgeladenen Mittelpunkt eines Bildes, auch und gerade wenn es auf das Göttliche verwies.

Maler wie Pontormo, Tizian oder Peter Paul Rubens, die für Völker eine exponierte Rolle im Bezug auf die eigene Arbeit einnehmen, haben den Körper in den Mittelpunkt ihrer Malerei gestellt und ihn als Topos benutzt, an dem Gehalte von Religion bis Erotik verhandelt

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 15.

<sup>7</sup> Jarman, Derek, „*Chroma*“: *Ein Buch der Farben*, Berlin, 1995, S. 167.

<sup>8</sup> Vgl. Nemitz, Barbara, *Pink: The Exposed Colour*, Ostfildern, 2006.

wurden, ohne dass beide dabei klar voneinander geschieden wären. Von besonderem Interesse für Völkers malerisches Vorgehen, das sich vor allem ikonographisch auf zahlreiche Beispiele aus der Malereigeschichte rückführen lässt, ist vor allem der späte Tizian. Vom kunstvollen Sfumato und der Perfektion der Physis seiner frühen Figuren, wie sie etwa in der *Venus von Urbino* oder der *Danae und der Goldregen*, aber auch dem *Heiligen Sebastian* exemplifiziert werden, entwickelte der Maler im zu seiner Zeit umstrittenen Alterswerk – insbesondere in seiner Darstellung der *Pieta* oder der *Schindung des Marsyas* – einen völlig neuen malerischen Duktus, in welchem die Geschlossenheit der Haut zunehmend verdüstert und aufgebrochen, geradezu aufgewühlt wird. Die auf das Göttliche verweisende, überirdische Perfektion der *Danae*<sup>9</sup> wird abgelöst von der Darstellung von Verletzlichkeit und dem Verweis auf das Gefallene und Geschundene der menschlichen Existenz, die sich vor allem in den Valeurs des Fleisches manifestiert. Auch in Cornelius Völkers dynamisierten, vom Eigenleben von Farbe und Pinselschrift dominierten Körperdarstellungen, beginnend mit „Feinripp“ und „Männer“, lässt sich nachvollziehen, wie stark die Darstellung von Fleisch und Haut von der opaken, frühen Auffassung, die etwa noch seine „Großen Damen“ (1995) prägte, mittlerweile abweicht. Heute scheint in der Gestaltung von Haut häufig der gelbe Untergrund durch, auf den ein leuchtendes Pink gesetzt wird. Die Oberfläche des Fleisches wird, aus der Nähe besehen, von abstrakt anmutenden Farbstrudeln durchsetzt, die aus der Entfernung die eigentliche Physis bilden<sup>10</sup>. Die Offenheit

---

<sup>9</sup> Vgl. Bohde, Daniela, „Farbe, Fleisch und Licht: Tizians Danae-Darstellungen“, in: dies., *Haut, Fleisch und Farbe; Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin, 2002, S. 151–177.

<sup>10</sup> Erstmals vorgeführt wurde die Fragmentierung der Haut in Gelb und Pink von Völkers im Jahr 1998, u.a. in den Serien „Ballerinen“ und „Feinripp“.

der Farbe läuft der Geschlossenheit der Körper verstärkt zuwider.

Im Alltäglichen, Konventionellen, immer wieder auch Banalen verankert, nimmt die Präsenz der Völkerschen Antihelden, exemplarisch vorgeführt in seinem Zyklus „Männer“, die Betrachter für sich ein. In ihrer Zwiespältigkeit, Latenz und Unentschiedenheit konterkarieren diese gebrochenen Typen das klassische, auch kunsthistorisch über Jahrhunderte manifestierte Ideal des strahlenden, vitalistischen Helden<sup>11</sup> in einem Maße, das bei den Betrachtern sehr unterschiedliche Formen von Involviertheit auslöst. In ihrer körperlichen Stillgelegtheit bilden sie jedoch nicht nur die Antithese zum virilen klassischen Helden der Malerei, den auch die Moderne nur ansatzweise zu brechen vermochte, sie scheinen mithin auch jenen Geistes zu sein, der schon Philip Gustons drastische, pinklastige Darstellung des „artiste maudit“ aus dem Jahr 1973 prägte: *Painting, Smoking, And Eating*. Aller Heilsversprechen oder immanenter Transzendenz enthoben, auf die die Maler vergangener Epochen sich berufen mochten, ist der Körper der Moderne zum zentralen Schauplatz künstlerischer Auseinandersetzung geworden – von Picassos *Desmoiselles* über Willem de Koonings pinkfarbene Engel<sup>12</sup> und Frauen<sup>13</sup>, den Emblemen von Geschlechtlichkeit, wie Louise Bourgeois<sup>14</sup> sie schuf, bis hin zu den drastischen Physiognomien Jenny Savilles. Die Präsenz des Körpers wird in der Malerei Cornelius Völkers jedoch stets in Frage gestellt, indem sich die Malerei immer auch als abstrakte Form vorführt. Dies gipfelt in seiner malerischen Attacke auf die Putten des Barock, die bei ihm in „Puttiklatsch“ (1998) das gleiche Schicksal erleiden wie eine lästige Fliege: die den Körper

---

<sup>11</sup> Vgl. Belege hierzu in: Kröner, Magdalena, „Out of Touch. Der haltlose Mann in den Gemälden von Cornelius Völker“, in: *Cornelius Völker, „Männer“*, Verlag Kettler, Bönen, 2010, S. 7–15.

<sup>12</sup> Willem de Kooning, *Pink Angels*, 1945.

<sup>13</sup> Ebd., *Pink Lady*, 1944, *Two Women*, 1964.

<sup>14</sup> Vgl. Louise Bourgeois, *Nature Study*, 1984, *Mamelles*, 1991, *Three Horizontals*, 1998.

markierende Farbe wird von der ebenfalls aus Farbe bestehenden Fliegenklatsche zerschnitten. Die von der Malerei erfundenen Wesen werden bei Völker wieder zum farbigen Brei zerdrückt.

Der malerische Duktus wird, wie dieses Beispiel belegt, oftmals entlang des Motivs entwickelt – dieser Ansatz zeigt sich auch in den „Feinripp“-Bildern (1998), in denen die statischen Torsi im „Dripping and Pouring“ des Farbauftrags aufgelöst werden. In diesen Arbeiten quellen monumentale Schenkel aus der Wäsche, schnüren Träger die Haut ein; werden Bäuche zu brodelnden Kratern. Der zentrale Topos „Fleisch“ zeigt sich hier voll abstrakter, eigenständiger Gehalte und behält darin stets etwas nicht Domestizierbares. Wie auch in den späteren „Hände“-Motiven bildet dabei die stark bewegte Darstellung dessen, was innerhalb der Körperkontur geschieht, einen markanten Kontrast zum monochrom aufgefassten Umraum. So bilden der Torso in „Feinripp“ aber ebenso die Röcke der weiblichen „Hände“-Figuren jeweils ein abstraktes Bild im Bild.

### **Die Haut: das Phantasma der Farbe**

Im Zeitalter der perfekten künstlichen Haut<sup>15</sup>, von Fotografie und Werbung stets makellos präsentiert, von metallischer Glätte überzogen, von einer ganzen Industrie verfeinert und porenlos gemacht, verschiebt sich die Wahrnehmung dessen, was als ursprünglich und unmanipuliert wahrgenommen wird, nachhaltig. In einer Zeit, in der „Haut“ zur umfassenden kulturellen Metapher für Perfektion geworden ist, und Attribute von Glätte, Jugendlichkeit und organisch anmutender Haptik sich längst auch auf amorph wirkende

---

<sup>15</sup> Vgl. Lupton, Ellen (Hg.), „Skin“. *Surface, Substance and Design*, New York, 2003.

Oberflächenstrukturen in Architektur, Mode- und Alltagsdesign übertragen haben, kommt der Unmittelbarkeit und Authentizität einer sinnlichen Erfahrung neue Relevanz zu. Wenn selbst ein massenproduziertes, elektronisches Gerät wie ein Mobiltelefon, überzogen mit einer schmeichelnden Polymerhülle, sich geradezu anfühlt wie ein lebendiger Körper, verwischt die Grenze zwischen Körper und Objekt. Diese Entwicklungen haben in den letzten drei Dekaden zu einer Verschiebung dessen geführt, was im kollektiven Bewusstsein als Konzept des „Realen“ gelten mag. Nicht zuletzt in der Kunst, insbesondere in der Fotografie, haben digitale Bildgenese und Bildverfeinerung eine ubiquitäre Flut hochgradig perfektionierter, fiktiver Bilder hervorgebracht, in denen die Physis zur Chiffre verflacht oder kunstvoll überhöht wird.

Umso reizvoller wird das Unberechenbare, Unkalkulierbare eines Pinselstrichs, der sich an etwas nur scheinbar Vertrautem wie der menschlichen Physis delektiert. Die physisch-sinnliche Komponente eines Gemäldes lässt sich nicht digital generieren. Die Ambivalenz der mit einem Pinsel gezogenen, verwischten, tropfenden, strudelnden Farbe, die das Motiv hervorbringt und es zugleich mit unserer Vorstellung von ihm zusammenfallen lässt, doch nur, um im nächsten Moment als reiner Farbstrudel zu agieren, macht den Reiz dieser Malerei aus. Dabei entspricht die Farbhaut stets der „Haut“ des Bildgegenstands: Form und Inhalt, Prozess und Ergebnis fallen ineinander. Besonders deutlich wurde dies etwa in den 2006 entstandenen „Masken“, in denen auf die Haut der dargestellten Frauen die Gesichtsmaske als doppelte Haut, als zweites Gesicht gelegt wurde und auch in den Farbschichtungen nachvollziehbar blieb.

Anstelle der mimetischen Nachahmung des Realen offenbart sich in Völkers Gemälden stets die Konstruktion des Motivs, das nur für einen Moment im Bild festgehalten wird, um im nächsten in die Abstraktion transponiert zu werden, sobald es aus einem anderen Blickwinkel oder aus der Nähe besehen wird. Das gefundene Motiv konfrontiert den Betrachter stets mit

der eigenen Auflösung.

Dem entspricht auch der malerische Prozess: auf lange Phasen der Motivsuche und ihrer Entwicklung steht eine relativ kurze, stark beschleunigte Malphase, in der die Motive in einem Schwung, ohne Zwischentrocknungsphasen gemalt werden, nass in nass ohne Möglichkeit zu späteren Korrekturen. Diese Maltechnik erfordert ein gleichermaßen spontanes wie gezieltes malerisches Vorgehen, das eine locker zueinandergefügte, kaum ineinander vermalte Farbstruktur ergibt. Das offene Gewebe des Bildes konserviert die malerische Setzung und macht sie unmittelbar nachvollziehbar: Die Farbe, die auch nach Jahren noch wie frisch aufgetragen wirkt, ermöglicht Durchblicke auf darunter liegende Sedimente und Grundierung. Dergestalt zeigt sich immer wieder das Fragmentierte des Motivs, das trotz seiner auf die Ferne wirkenden Geschlossenheit das Konstruierte und darin auch Mutwillige offenbart. Aus der Nähe betrachtet, fasert das Motiv auf und scheint zu zerfließen, so dass der Betrachter sich für einen Moment fragen mag: Wieso ergibt dieses strudelnde Chaos überhaupt ein geschlossenes Ganzes, das sich als etwas Bestimmtes erkennen lässt?

Bereits in der frühen „Schwimmer“-Serie (1994–96) löste Cornelius Völker das Motiv in der stark verdünnten Ölfarbe auf. Ebenso wie die Körper im Wasser verschwammen, flossen Farbe und Motiv ineinander. Die Zerteilung des Körpers durch ein anderes Element, die der Zerteilung des Motivs durch Farbe entspricht, lässt sich auch in einer deutlich anders gestalteten Motivreihe erkennen, den „Feinripp“-Bildern aus dem Jahr 1998. Hier fokussiert der Maler in überlebensgroßem Format, Motiv und Duktus auf die ambivalente Präsenz des Leibes: Die stark ausschnitthaft aufgefassten Figuren in wenig schmeichelnder weißer Unterwäsche thematisieren, darin den „Männern“ vorgreifend, das Verwundbare und Angreifbare des menschlichen Körpers. Doch verweist die Fragmentierung des Körpers durch Kleidung, so in „Feinripp“, aber auch in den Serien „Pulli“ (1998/99),

„Handtaschetragen“ (2000), „Beine“ (1997/98) und „Hände“ (2000–2003) noch auf einen weiteren Aspekt: Der Körper wird nie in seinem ursprünglichen Zustand gezeigt. Der Körper ist, wie jeder Gegenstand und jedes Tier in Völkers Bildern, gesellschaftlich, kulturell und konventionell generiert, geformt und überformt. Die Kleidung ist somit ein essentieller inhaltlicher Referent und wird zugleich im malerischen Prozess wiederum, wie sich an den monumentalen „Hände“-Gemälden ablesen lässt, als Bild im Bild genutzt – wenn ein Rock zur abstrakten Farbfläche wird oder die Muster von Kleidung, Strumpfhosen und Handtaschen das Bild in die Abstraktion hinein führen.

Am Beginn des sogenannten „Cyber-“Zeitalters vor etwa zwanzig Jahren phantasierte man noch von der bevorstehenden Immaterialisierung des Leibes, der sich in den modernen Ätherströmen der Virtualität und ihren verfeinerten Apparaten letztendlich auflöse<sup>16</sup>:

„Werden wir nicht (...) den Ausschluß, die Stilllegung einer menschlichen Physiologie erleben, die man angesichts der Glanzleistungen der intraorganischen Nanotechnologien für endgültig überflüssig hält?“<sup>17</sup> fragte der französische Philosoph Paul Virilio am Beginn der 90er Jahre. Künstler wie Aziz+Cucher, Inez van Lamsweerde, Genesis Breyer P-Orridge oder Stelarc griffen in der Folge diese Thesen auf und setzten sie in eigenen künstlerischen Körpermodulationen um. Am anderen Ende der Skala schien die von der christlichen Religion imaginierte und als Kulminationspunkt aller Hoffnungen gesetzte Inkarnation<sup>18</sup> obsolet, wäre sie nicht über Jahrhunderte hinweg von den Künsten beschworen worden und hätte so den Kanon der Kunstgeschichte wesentlich geprägt.

---

<sup>16</sup> Virilio, Paul, *Rasender Stillstand*, München/Wien, 1992.

<sup>17</sup> Ders., „Die Eroberung des Körpers“, München/Wien, 1994, S. 131.

<sup>18</sup> Vgl. Henry, Michel, „Phänomenologie der Inkarnation: das Heil im christlichen Sinne“, in: op.cit, S. 265–399.

Einigermaßen unberührt von diesen Diskursen arbeitet ein Maler wie Cornelius Völker, der auf dem Leib beharrt: mutwillig, unnachgiebig, wenig beeinflussbar. Ihm kann man nicht schmeicheln. Er malt sich den Körper, ganz wie es ihm gefällt.