



*Closerie* Galerie Barbara Weiss 1998

*Hanne Loreck* — *Oever* *Œuvre*

Kaum gelesen, schreibt *Oever*, flämisch für Ufer, einen Interpretationshorizont in die Luft. Ins Blaue der Vorstellung wie das der Begriffsbildung werden Linien eingezogen, die Raoul De Keyser's aktuellen Werkabschnitt, zehn Ölgemälde aus den Jahren 2004 und 2005 – mit einer Ausnahme, die vielleicht keine ist – der Landschaft unterstellen. Ländliches ist keineswegs ein neues Thema für den Maler, erinnern wir uns beispielsweise an die Ausstellung *Closerie* (Galerie Barbara Weiss, 1998): »*Closerie*« bedeutet kleines Gehöft, Weideplatz oder Weinlaube; es bezeichnet also einen auf Grund seiner Funktion abgezirkelten Ort auf dem Land. Im Kontext von Raoul De Keyser's jüngsten Gemälden nun von Landschaftsmalerei zu sprechen, verlangt, sich auf das Feld der Untrennbarkeit von Medialisierung und Wahrnehmung zu begeben; im Unterschied zum Land gibt es Landschaft ohne ihr Bild nicht: kein Spaziergang unter schwefelig-türkisfarbenem Winterhimmel ohne C. D. Friedrich, keine Spritztour über sich endlos ziehende Straßen ohne Roadmovie.

Dieses Mal also zeigt sich Raoul De Keyser's großes Thema, Sujet und Malerei überraschend ineinander zu reflektieren wie gegenseitig zu brechen, gegenständliche Oberflächen und abstrakte Malräume zugleich zu öffnen und zu schließen, an der Grenzfigur des Ufers. Die Kunstgeschichte kennt heroisch-erhabene Darstellungen von Landschaften, idyllische, melancholisch-romantische, expressive, die eher für und von Seelenlandschaften sprechen oder impressionistische, in denen physio-

*Hanne Loreck* — *Oever* *Œuvre* Scarcely read, *Oever* (Flemish for shore) inscribes a horizon of interpretation in the air. Lines of imagination and conceptualisation are drawn into the blue, labelling as landscape (with one exception, which may not be one at all) Raoul De Keyser's current work, ten oil paintings from 2004 and 2005. Things rural are by no means a new theme for the painter. Let us recall, for instance, the exhibition *Closerie* (Galerie Barbara Weiss, 1998): a *closerie* is a small farmstead, a pasture or vineyard; it thus refers to a place in the country enclosed because of its function. To speak of landscape painting in the context of Raoul De Keyser's most recent pictures is to enter the field of the inseparability of media processing and perception. Unlike land, there is no landscape without its



logische und meteorologische Forschungen Pinselgestus und Kolorit bestimmten. Raoul De Keyser's jüngste Bilder hingegen, kleinformatig, leicht, intim, bringen einen eher auf die Idee, das Landschaftliche nicht zu rubrizieren, sondern an eben dem horizontalen Strich zu orientieren, der sich in unterschiedlicher Version durch alle Bilder zieht und dort jene unspezifische wie begrenzte topographische Formation ausbildet, für die das Deutsche den schönen Begriff Landstrich kennt. Der Strich teilt das Feld des Imaginären, das ein Gemälde ist, in Zonen ein. Solche weist der Blick, semantischem Diktat wie der die Wahrnehmung bestimmenden Schwerkraft folgend, einem Oben und Unten, Himmelsraum und Landmasse zu. Wo allerdings der landschaftliche Horizont von einer Senkrechten geschnitten wird, bildet das Raster, im strukturalistischen Diskurs der Malerei als *grid* geführt, Parzellen aus. Grenzen nämlich Landschaft und Territorium an einander, weil, wie auf fast jedem Gebiet, *claims* abgesteckt, also Besitzansprüche eingetragen wurden, markiert der Strich auch, wo solche Güter geteilt, entlang welcher Linie sie getrennt werden können (*Ohne Titel (KK-BW)*, 2004; Seite 15).

Die malerische Umsetzung zeigt, aus der Sicht einer symbolischen Operation, die meisten der Land-Striche, die Ufer, Horizonte und Wolkenbänke substantiell aufgetragen. Manche hat der Maler allerdings hell ausgespart oder zum Schluss hell aufgestrichelt. Schließlich hat der Strich auch mit dem Streichen zu tun, so dass es das Gestrichene, Gelöschte gibt. Verknüpft und verschärft kann jeder Strich zum Schnitt werden. Derart entstanden die meisten der *Oever*-Motive als Ausschnitte

depiction: no strolls under sulphurous turquoise winter skies without C. D. Friedrich, no joy rides over endless highways without road movies.

This time, then, Raoul De Keyser's great theme, the unexpected reciprocal reflection and mutual fracturing of subject and painting, the simultaneous opening and closing of figurative surfaces and abstract painterly space, appears in the frontier figure of the shore. The history of art is full of heroic and sublime representations of landscapes, as well as idyllic, melancholy-romantic, and expressive ones, which speak more for and of emotional landscapes, or impressionistic ones, in which physiological and meteorological investigations determined the brushwork and colouring. Raoul De Keyser's most recent pictures, in contrast – small in

aus einem früheren Werk des Malers, einem Linoldruck. Mit anderen Worten, jedes von Raoul De Keyser's Bildern war zuvor einmal ein anderes Bild und dies im Bereich des Vorgestellten, wie ebenso in der materiellen Praxis. Letztere lenkt grundsätzlich von jeder naturalistischen Dimension in der Landschaftsmalerei ab, die sie nur beflecken kann (wie dies, derart gewendet, zwei Richtungen abstrakter Malerei der Nachkriegszeit, der *Tachismus* oder die *stain*-Technik der Nachmalerischen Abstraktion, besagen); kein Gemaltes entsteht unmittelbar, sondern immer auf Umwegen.

Denken wir an *Ohne Titel (Veld)*, 1972/2004 (Seite 13), auf dessen zugrunde liegender Version von 1972 ein schmaler weißer horizontaler Strich das grüne Feld im unteren Viertel teilte. Neuerdings mit einem breiteren, immer noch weißen Strich übermalt, passiert vielleicht nicht viel, bezogen auf das Signifikat ›Feld‹, das wir für dieses Argument aus seiner Klammer im Titel holen. Was jedoch passiert, ist, dass die Abhängigkeit von Wahrnehmung und Deutung von kleinen Verschiebungen der visuellen Daten sichtbar wird, indem die ein wenig breitere Linie gegenüber der unter ihr sichtbaren dünneren Linie einen Perspektivwechsel spürbar macht: Etwas erscheint ein klein wenig näher gerückt und deshalb alles verschoben. Diese materielle Operation hat Folgen für die symbolische Ordnung. Denn Zooms, Details oder Dunst entscheiden über die Fragen, wer bzw. was in welcher Prominenz und Intensität im Bild ist oder eher eine Randerscheinung darstellt, sie entscheiden in mehrerlei Sinn über den Fokus, über Ein- und Ausschließen, über Auf-

format, light and intimate – are more calculated to make one resist these labels. One is tempted instead to orient oneself towards the very horizontal line that runs, in different versions, through all the pictures and creates that unspecific and circumscribed topographical formation for which German has the wonderful term *Landstrich* (area or region, literally: 'land-line'). The line divides the field of the imaginary that is a painting into zones. Following semantic dictates as well as gravity, which determines perception, the gaze assigns these zones an above and a below, sky space and landmass. Where the landscape's horizon is interrupted by a vertical, however, the *grid*, as it is known in the structuralist discourse of painting, forms parcels. If landscape and territory border on each other, because, as in



und Erklären, ja, generell über Sichtbarkeit. Im Medium Film dürfte Michelangelo Antonionis *Blow up* ein ausgezeichnetes Beispiel für solch weit reichende, jede Werkimmanenz überschreitende Idee von Perspektivität dargestellt haben. 1966 gedreht, fiel sein Erscheinen mit den Anfängen von Raoul De Keyser's Malerei zusammen. Die Wunschmaschine Bild beginnt niemals bei Null, sie verfährt mit bereits Vorhandenem, auch wenn dieses schon Existierende immer neu erfunden werden muss.

Während für die *Oever*-Serie die meisten Farbflächen, unabhängig von ihrer möglichen Übersetzung in einen Landschaftskontext, die Horizontale betonen, bleiben sie doch vom Bildfeld gerahmt. Raoul De Keyser zieht seine Himmel, Flussbetten und Hügelketten nicht über die ganze Fläche, schneidet nicht mit ihnen den Rand an, um ihr Kontinuum zu suggerieren. Er verhandelt das Landschaftliche wie die meisten seiner Themen struktural, auf der zweidimensionalen Bildfläche. Dort, und nur dort, auf dem ›Platz‹ der Malerei, werden die Spielregeln wirksam, nach denen Striche und Farben zu Landschaften werden, die aber jederzeit eine Bühne für surreale Unterbrechungen bieten, wenn sich ein Dreieck oder ein Halbkreis, sagen wir, in Bergspitze und Bergkuppe verwandeln und unklar wird, ob sie auf einem Wasserspiegel oder als Fata Morgana auftreten (*Ohne Titel*, 2005; Seite 17). Solch konzentriertes Nach-Innen-Spielen ist bemerkenswert für Raoul De Keyser's neue Serie, die ihre spezifische Konzentration besonders im Kontrast zu *Ohne Titel (Veld)* deutlich macht. Denn dieses Gemälde wurde zwar für *Oever* bearbeitet, es entstand jedoch vor mehr als dreißig Jahren

almost every field, *claims* are being staked, the line also marks where such properties end, and along which lines they can be divided (*Untitled (KK-BW)*, 2004; page 15).

From the perspective of a symbolic operation, the painterly translation shows most of the 'land-lines', the shorelines, horizons and cloudbanks, applied substantially. The painter has left some of them unpainted, however, or brightly striated them towards the end. After all, the stroke is related to striking, so that we have things that are struck out or erased. Abbreviated and sharpened, every stroke can become a cut. In this way, most of the *Oever* motifs arose as excerpts from one of the painter's earlier works, a linocut. In other words, each of Raoul De Keyser's

und folgt einem anderen kompositorischen Muster, dem all over: Farbfeldmalerei, die mit Raoul De Keyser-typischem Augenzwinkern zulässt, Sportrasen oder Tischtennisplatte genannt werden zu können.

Sollte die Biographie eines Künstlers anderes als Anekdotisches zur Wahrnehmung seines Werks beitragen, so sagte uns die Information, Raoul De Keyser habe in den 1960er Jahren als Sportreporter gearbeitet, hauptsächlich etwas über das Verhältnis zwischen Gegenstand und Blick in seinen Bildern: aus großer Nähe seinem ›Objekt‹ zu folgen, emphatisch mit dem Geschehen mitzugehen und dennoch außerhalb zu stehen, außerhalb des Fußballfeldes, außerhalb der Radrennbahn, genauestens vertraut mit den Spielregeln, selbst aber nicht Mitspieler, sondern Berichterstatte, einer, der die Mittel kennt, aus einer gewissen, entscheidenden Distanz leidenschaftliche Beteiligung vorzumachen. Ähnlich scheint es, verhält es sich mit den *Oever*-Bildern. Natürlich kennt Raoul De Keyser die Spielregeln der Landschaftsmalerei, er kennt aber auch die der (post)modernen Abstraktionen. Entlang der Linien knickt die Fläche. Hier verliert sie ihre einfachen zwei Dimensionen; sie bricht wie eine Eisscholle oder lenkt ein und wirft das auf, was hier Topographie genannt wurde. Das traditionelle Genre Landschaft baut auf den Fluchtpunkt, der die Illusion von Tiefenraum garantiert und die Ferne, systematisch Ziel jeder Eroberung, symbolisch auf der Bildoberfläche einträgt. Anders Raoul De Keyser: Mit dem Wissen um die Formen und Prozesse der Reduktion des (zu erobernden) Raumes in der modernen abstrakten Malerei praktiziert er eine mehr oder weniger

pictures was once another picture, in terms both of what is represented and material practice. The latter fundamentally distracts from any naturalist dimension of landscape painting, which can only stain it (as implied by two branches of post-war abstract painting, *Tachisme* or the *stain* technique of Post-Painterly Abstraction); nothing painted ever arises directly, but only through detours.

Consider *Untitled (Veld)*, 1972/2004 [page 13], in the original 1972 version of which a thin white horizontal line split the green field in the lower quarter. Recently painted over with a thicker but still white line, perhaps not much has happened in relation to the signified, 'field', which we have removed from its parentheses in the title for the sake of argument. What *has* happened is that the dependency of per-



parallele Schichtung von Farbbahnen. Damit ignoriert er keineswegs den wunden Punkt der Perspektive als symbolischer Form, er schaut sich lediglich das Sich-Verflüchtigen aus einer anderen Perspektive an und hebt den klassischen Fluchtpunkt in einer ungewöhnlichen Materialität auf: In *Ohne Titel*, 2005 (Seite 25), steht schwarze Kohle stumpf und staubig auf der Ölfarbe und referiert in solcher Ungebundenheit weniger Gegenständliches, vielmehr lädt sie ein Umfeld, den Landstrich wie die Malerei, atmosphärisch auf.

Landschaft ist immer schon visuelles Ereignis; Bild und Landschaft figurieren sich in gegenseitiger Überblendung und sie rahmen sich gegenseitig. Raoul De Keyser entwickelt seine *Oever* aus einer handvoll Zeichen, die sich in Variation wiederholen. Folgen wir dem Künstler, so sind es »Zufälle« und »Unfälle«, die die Varianten produzieren. Solche Fälle formieren unter dem Strich und unter Einmischung der Malerei, ihrer Geschichte, ihrer Theorien, ihrer Materialität und ihrer Prozesse, eine eigene, wiewohl unstete, Reihe. Derart fällt auch eine Semantik bestimmter Orte allenfalls ab, Ziel ist sie keineswegs. Und hier kommt das Œuvre ins Spiel. Raoul De Keyser's Œuvre scheint sich kaum motivisch zu bilden, obgleich Werkgruppen suggestive Titel wie *Oever* oder *Closerie* tragen. Vielmehr könnten wir als sein Werk die Summe der Konzepte und Verfahren verstehen, die lustvoll von einer Figur der Nichtlinearität, der Verzögerung und des Aufschubs des/organisiert werden, der Verführung. *Oever* ist dafür ein glänzendes Beispiel.

ception and interpretation on small displacements of the visual data has been made evident: the slightly thicker line, in contrast to the thinner line visible beneath it, reveals a change of perspective. Something seems to have moved a little bit closer, thereby shifting everything. This material operation has consequences for the symbolic order. After all, zooms, details or haze decide who or what has what prominence and intensity in the picture, or is merely marginal; in several senses they decide on the focus, on inclusion and exclusion, illumination and explanation, and indeed more generally on visibility. In the film medium, Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* doubtless represented an outstanding instance of such a far-reaching notion of perspectivity that transcends *Werkimmanenz* or close reading. Produced

Oever