

Hans-Jürgen Hafner

**Zu Klaus Merkel:
Kulissen schieben. Zwischen Grund, Rahmen, Publikum.**

Re: Appropriation

Nach eigener Aussage sollte es "mehr eine Retrospektive" bzw. "ein collagierter Rückblick" besonders auch "über die Malerei" sein. Damals, 1991. Kippenberger im Kölnischen Kunstverein. Er zeigt dort ein gewichtiges Pärchen: "Heavy Burschi", Müllcontainer mit zerstörten Bildern, dazu gerahmte Fotos dieser Bilder und "Heavy Mädels", eine Serie von Zeichnungen auf Basis dieser Fotografien. Im Set erzeugen die beiden einen Kurzschluss technischer bzw. medialer Ableitungen. Das Original ist zum Abschluss freigegeben: an sich von Merlin Carpenter (zuvor für zwei Jahre noch Kippenbergers Assistent als weiterer "lieber Maler" mit Mitspracherecht) nach seinen eigenen Collagen brav auf Leinwand ausgeführt, werden diese Bilder von der Malerei, ihrer Machart getrennt, im Foto ein wenig ent- und mittels Zeichnung reauratisiert; doch als Material isoliert. Das wird zum Müll-Archiv geschreddert und gesockelt zum skulpturalen Speicher.

Etwa zur selben Zeit, genauer zwischen 1988 und 1992, entsteht im Atelier Klaus Merkel ebenfalls eine Form von Retrospektive: Malerei samt Katalog, als Speicher, Ausstellung und deren Inszenierung. Klaus Merkel (Jg. 1953, wie übrigens auch Martin Kippenberger) konzipiert und malt gerade die (zuerst) fünfteilige Serie¹ der "Katalogbilder". Bilder? Banal Gemälde, mit Blick auf's Medium, ihr Material wie ihre Herstellung gesprochen.

Im Lauf der Jahre entstehen Paneele, relativ großformatige Bilder, unpräzise oder vielmehr traditionell in Öl auf Leinwand ausgeführt. Als Gegenüber sind sie auf Anhieb trotzdem kaum zu fassen, nur mit Mühe zu beschreiben. Offensichtlich folgen sie alle einer Ordnung, gehorchen den Regeln eines Bildaufbaus, der an einer geschlossenen Komposition kaum orientiert zu sein scheint; eher erinnern die Bildtafeln mit ihren Kolonnen aus kleinen, sowohl in Form und Farbe sparsam strukturierten Flächen, Motiven vor/auf weißem Hintergrund an Text, an Zeilen- und Spaltenstruktur, gebildet aus vorerst undeutbaren Zeichen. Immerhin hilft ihr Titel über die Anschauung hinweg weiter in Richtung einer möglichen Bedeutung. Die "Katalogbilder" basieren nämlich in der Tat auf der Idee von Bildverzeichnis oder Index. Jedes der kleinen Partikel verweist (im Maßstab 1:10 reproduziert) auf schon ausgeführte Arbeiten des Künstlers. Merkel - mit Newman im Hinterkopf - blickt auf sein bisheriges Werk zurück, bündelt, revidiert und aktualisiert es malerisch - en miniature - zum/im Bild. Doch gleichzeitig kollidieren beim übrigens mimetischen Verfahren des Wieder-Malens Tradition und dekonstruktive Skepsis, produziert das Zusammentreffen affirmative Entwertung: Der Künstler stellt den Autonomie-Status seiner bisherigen Werke zugunsten des replizierenden Imports im Gemälde-Typus 'Katalog' zur Disposition. Nur nebenbei: Die erstmals 1993 in der Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart zur Schau gestellten Paneele laden auch zur 'Relektüre' einer künstlerischen Entwicklung; konstruieren dafür eine Art biografisches Modell.

Gespeichert: Guston (Kissing the Canvas)

¹ vgl. zum damaligen Stand der Dinge Klaus Merkel: Katalogbilder, hg. vom Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg 1993 (dt./engl.) mit Texten von Rudolf Bumiller und Doreet Levitte Harten

Malerei steht wieder im Ring. Die Erinnerung an ihre periodisch wiederkehrenden Niederlagen verblasst unter vielfach aufgestempelten Empfangsbestätigungen. In den euphorischen Sounds der Willkommenshallen scheinen ihre Sprachfähigkeit, die mühsam in vielen Kämpfen erworbenen Strategien ihrer Spezifik unterzugehen. Hoch im Kurs scheinen eher klassische Tugenden zu stehen: Duktus, Farbigkeit, Komposition und was man unter Technik, als Können subsumiert; wenn sich dann noch Inhalt (nach Fotovorlage), Thema (Medienexegese) oder Haltung (Talent, nur zum Beispiel) wiedererkennbar über die Leinwandoberfläche ziehen...

Klaus Merkel zeigt im Frankfurter Überblick zu "deutschmalereizweitausenddrei" neben dem annähernd quadratischen "02.11.01 (pill)" (1997/2002) zwei überbreit-schmale Arbeiten, Leinwand-Friese die merkwürdig brüchig, 'gebaut' und dabei sehr unfertig wirken. Zugegeben, auch Merckels Bilder wollen werben, dem ersten Blick versagen sie aber den allzu guten Eindruck: sie beharren stur auf gesuchten Farben, einer künstlich kontrastreichen, reduzierten Palette. Lakonische Gesten, knappe Eingriffe, Wischungen und Verläufe überlagern Inserts aus dem Fundus der Mini-Repliken, Cut ups mit scharfen Rändern, teils diffus artikulierten Konturen. In diesen Fällen transportiert sich 'Machart' deutlich mit ins Bild, jedoch nicht im Erzählfluss der Herstellungsentscheidungen zwischen Grund, Fläche und Geste, Pinselschlag, Schliere und Übermalen. Die Spuren zeugen eher vom Davor und Während, den Begleitumständen des Malens. Diese beiden Bilder "02.10.02 (ex- halle)" und "02.10.01 (exhalle)" (2002) wissen zwar von 25 Jahren 'bad painting, doch 'repräsentieren' sie die Palette; mögen etwa als Arbeitsfläche für Farbproben und -reste, Skizzen und Malschmutz gedient haben. Ihre Rolle in dieser Situation könnte sich so zusammenfassen lassen: in Szene gesetzte Container, Erinnerung an Produktionsbedingungen, Technik; Platzhalter für's Atelier sozusagen. Damit im Raum der Ausstellung ein Schlaglicht auf die Performanz 'Malen' im Mittel 'Bild' fallen kann.

Ähnliche Erinnerungsarbeit hatte Michael Krebber (Jg. 1954) im Rahmen seiner Doppelschau "Apothekerman" (2000, parallel im Kunstverein Braunschweig und der Städtischen Galerie Wolfsburg) mit deutlich verändertem Akzent angestrengt: Bodenplatten mit deutlichen Arbeitsspuren, Atelierpatina aus Bildumrissen, dazu Farbspritzer und Abnutzungsspuren wurden - zu Bildern deklariert - an der Wand installiert. Die Transfer-Geste erhielt Nachdruck in der Konfrontation der "because of the Architect the building fell down" betitelten Platten: im Gegenüber eines aus Gemälden gebildeten Arbeitstisches.

Auf Distanz zum emphatischen Umdeuten und kontextuellen Arrangieren Krebbers resultieren die beiden Paletten-Paneele von Klaus Merkel allerdings komplett aus Überlegungen zur Leistungsfähigkeit des Bildes selbst als Malerei. Nach eigener Aussage hieße das beispielsweise, "die Schlacke mit zu malen", damit zugleich die Schattenseiten der Produktion als notwendige Bedingungen für Malerei mit ins Licht zu rücken. Etwa wie in Philip Gustons "Painting Table" (1975)². Das Bild zeigt in perspektivisch angezerrter Aufsicht eben so ein Paneel, mit Pinseln, Misch- und Anstreichspuren, die wie selbstverständlich in die Bildoberfläche eingepasst sind; ohne horizontale Trennung, ohne die Umrisslinie, die den Malertisch vom rosig-fleischfarbenen Grund abhebt, ohne Ahnung von Stützen oder sparsamen Schatten würden Bild und Palette beinahe in Eins fallen. Ja es klingt nach Schützenhilfe für

² vgl. Philip Guston. Gemälde 1947-1979, hg. vom Kunstmuseum Bonn, Ostfildern 1999, S. 102

Merkels ambige Befragung der Integrität des Bildes mittels Offenlegung seiner Machart, wenn Guston mit Blick auf Situation und Status abstrakter Malerei bereits einige Jahre früher polemisiert: "But painting is 'impure'. It is the adjustment of impurities which forces painting's continuity."³

Der Künstler zieht sich freilich keineswegs auf den fetischisierenden Standpunkt einer Malerei über Malerei, eine pragmatisch übersteigerte Autoreferentialität der Mittel und des Machens zurück. Merkel umgeht das Problem nur mehr Material generierender Reproduktionen, indem er sein Werk als Kunst zu Boden gehen lässt aber wieder aufrichten kann: es nämlich als Kommentar installiert, Malerei zum (und über einen) visuellen Diskurs umsetzt.

Inszeniert: wieder modern malen

Beim besten Willen keine Sackgasse zu erkennen. So könnte es angesichts des aktuellen, jugendlich-frischen Malereibooms heißen. Zur Zeit der letzten Euphorie angesichts von Öl auf Leinwand stellte sich die Szenerie beträchtlich anders dar. Damals hing mit dem neuerlich proklamierten "Tod der Malerei", um in etwa Douglas Crimp zu entsprechen, Verwesungsgeruch an vielen malenden Händen. Gleichzeitig trafen neu-wildes Ungestüm, transatlantische Pathos-Produktionen, beträchtliche Umsätze inklusive, auf fundamentale Skepsis der Kommentatoren. Dazu gesellte sich (und zwar genauso in Theorie-Kreisen) mancher regionale Genie-Kult.

Natürlich muss Malerei vor diesem Hintergrund an neuer Kontur gewinnen, haben sich die Bilder erneut die Frage nach ihrer Legitimation, nicht mehr nur nach ihrer Qualität stellen zu lassen. Autonomie - als schützender Sockel - hatte offensichtlich ihre Überzeugungskraft verloren.

Seit seiner ersten Atelier-Ausstellung 1981 in Wien operiert Klaus Merkel in sehr spezifischen Displays. Er stellt gezielte Arrangements her, in denen Einzelbilder in höheren Einheiten - Block, Lineatur, Tableau, Cluster... - organisiert, zunehmend darauf gerichtet werden, Rollen und Funktion im Raum-/Zeitgefüge, dem Rahmen von Ausstellungen zu übernehmen. Im Spannungsfeld zwischen den vorerst noch individuellen Bildschöpfungen und Ensemblehängung klärt der Künstler erstmals die Frage nach dem Satus von Bild und dem Stellenwert seiner Inszenierung, dem Kontext 'Ausstellung', damit den Rahmenbedingungen von Vermittlung. Trotzdem behält Merkel das Medium 'Malerei' bei, weicht nicht auf Ebenen wie Konzept oder Kommentar aus. Äußerst konsequent entwirft er Entwertungsstrategien und treibt sie bei der systematischen Erkundung marginaler Spielräume im Tafelbild voran: Reduktion, Typisierung oder Standardisierung, sowie Wiederholung kennzeichnen das Vokabular des Künstlers auf formaler wie thematischer Ebene⁴. Begleitet von Ausstellungen wie "Modelle, Motive, Schablonen" (wiederum bei Annette Gmeiner, 1990)⁵ oder zuvor der großartigen Präsentation bei Massimo Audiello 1989 in New York, zeichnet sich eine Tendenz zur Systematisierung seiner Arbeit ab, die Merkel mit den "Katalogbildern" auf einen ersten Höhepunkt zusteuert: mit der Blende auf

³ ebd., S. 38

⁴ Letztlich könnte man dieses ständige Befragung von Konventionen, Mitteln und Rahmenbedingungen, dazu die konsequente Überprüfung, Kritik und Revision der jeweils erreichten Position mit einigem Recht und Credits an Greenberg als modern bezeichnen.

⁵ Die dann nochmals in der Müllheimer Ausstellung "Batterien", 2001 gespiegelt, mit Bildern zwischen 1988 und 1994 reinszeniert wurde.

einen visuellen, "gemalten Diskurs" (Markus Brüderlin), einer Textualisierung der Malerei, gepaart mit der affirmativen Entwertung des Einzelbildes.

Mit dem Kommentar in der Manege

Beziehungsweise: "Das Übergreifen der Gattungen untereinander, das vielleicht ein Merkmal der Modernität ist, schafft eine doppelgesichtige Situation: einerseits wird der Kommentar als ein Werk betrachtet, unter der einzigen Bedingung, daß es als Zitat eines Werkes gilt (welches natürlich es selbst sein kann); andererseits enthält das Werk seinen Kommentar als Aspekt seiner eigenen pragmatischen Situation."⁶ Zuerst, wie gesagt, die "Katalogbilder", neuerdings die "STACKS", Kompositionen, die an Bilderstapeln orientiert sind. Der Künstler greift voraus, schließt präventiv ein: Lagerung, Archivierung und erste mediale Verwertung seiner Bilder. Er aktiviert Repliken gegen das Vergessen, ruft daneben über Rekurrenz Struktur, Bedeutung hervor. In der Vernetzung der bildnerischen Zeichen, noch vor deren Einklinken in wiederum Kontext stiftende Einheiten, Hängung und Installation, treten im linierten All over der Leinwand Codes, sprachähnliche Strukturen auf; (diese autorisieren sogar die Hand ihres Machers.) Im zweiten Schritt findet sich der institutionalisierte Rahmen auf der Bühne, wird vorgeführt z. B. in der Kritik an kuratorischen Praktiken ("Gruppenausstellungsbild") wie in der Vorwegnahme kritischer Bewertung oder kunsthistorischer Einschreibung. Die Ebene der "Kommentare" im Bild etablieren, "mit zu malen" bzw. sogar aus den Möglichkeiten von Malerei heraus zu entwickeln macht Merks Ansatz exemplarisch. Er beschränkt sich nicht, siehe Peter Halley, mit einer, pardon, abstrakten Illustrierung bevorzugter Diskurse. Seine Malerei setzt sich selbst als "theoretisches Modell" (nach Yve-Alain Bois) durch, das natürlich jeden Versuch der Interpretation oder Deutung in sich als Manege vorführen kann⁷. Verschärft präsentiert sich dieses Potential jedoch erst außerhalb der Atelier-Zone, als gesichertem Klima des Wissens wie der Skills und Ort der Bildkonzeption und -herstellung, an der Schnittstelle zur Öffentlichkeit, in den Benutzeroberflächen und temporären Spezifika der Ausstellung. Denn dort muss sich Merks Werk *trotz* all der eingespeisten Informationen - vor dem Hintergrund diskursiver Schlüssigkeit, vorweggenommener Inszenierung, seinem Wissen um die Stabilität retrospektiver Kontingenz etc. - ans Publikum wenden, gemeinsam mit dem Betrachter erneut eine Basis produzieren.

EXIT

Einerseits die systemische Geschlossenheit des "gemalten Diskurses", auf der anderen Seite Ausfransungen, Lücken, Passagen... Kollabiert nicht die Idee des Speichers im Miniatur-Komplex der "Ungemalten Bilder (mit Rand)", wird dadurch nicht die Transitstrecke vom Modell zur Ausführung obsolet, eine Frage nur noch von relativer Größe, entsprechender Transportkosten?

⁶ Jean-Francois Lyotard: Vorbemerkung über die Pragmatik der Werke (Insbesondere zu den Werken von Daniel Buren), (1978), in: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, S. 79-95, S. 85

⁷ Nichtsdestotrotz sucht Klaus Merkel - selbst hochkommunikativ - die kritische Auseinandersetzung, den Schulterchluss mit der Ebene 'Theorie'; findet z. B. in Markus Brüderlin, Herbert M. Hurka, Doreet Levitte Harten, Hanne Loreck usw. ganz vorzügliche Kommentatoren. Merks eigene Theorie-Reenactments wären eine selbständige Untersuchung wert.

Zugleich perlt die Zuversicht der "Monogramme" an der Auftragskunst-Persiflage der "Portraits" ab: wenn Merkel scheinbar endgültig seine künstlerische Autonomie zu Grabe trägt und die Porträtierten nach deren Auswahl aus dem Musterbuch der Miniaturen brav in Öl auf Leinwand reproduziert, Zeugnis von Stil und Geschmack Anderer wie auf Zuruf produziert. "Lieber Maler!", undsoweiter. Da scheint jede Grenze zu verschwimmen, wäre nicht die Stringenz des Regel-Kompendiums wie Münchhausens Zopf in Griffweite.

"Die Bilder bis an den Rand denken" sagt der Künstler und meint damit genauso die unreproduzierbare Netzhautkunst der (bei scheinbar drohender Veflüchtigung auf dem Leinwandgrund) sichtlich ´gemachten` "Salat/Aprils"-Werkgruppe: Hier lässt Merkel, ganz Maler, Leine, erzählt zügig in Verläufen und Schlieren, zeigt den Herstellungsprozess über dezidierte Cuts und die Eigengesetzlichkeit von Farbe. Abstraktion? Das hatte man ja schon an andere Stelle liquidiert, und Bilder sind und bleiben immer Elemente von anderen Bildern. Verfolgte man den Ausschlag des Pendels im Ambivalenzspektrum der Werkkontingenz, an diesem Punkt wäre ein Extrem erreicht. Doch würden eingebaute Inserts, das Cut`n Paste ständiger Binnenbezüge - nicht nur - aus dem "Katalog"-Repertoire den Weg zuverlässig zurückweisen und das, so Herbert M. Hurka, "emergente" Driften der Werkgruppen im Netz der Signifikanzen zurechtzurren.