

PURE MATTER

SHOW 11

10. Mai – 13. September 2014

JOS VAN MERENDONK

Mit Chromoxidgrün zurück ins Paradies

Zunächst haben die Arbeiten etwas Spielerisches. Von Gemälde zu Gemälde multiplizieren sich Linien, Formen, Texturen. Der Künstler überträgt seine Fantasie auf einen ansonsten unendlichen Raum aus Weiß, der keinerlei begrenzende Hinweise auf außen befindliche Objekte oder Modelle enthält. Während es in der Tat auf die Fantasie ankommt, machen die offensichtlichen Hinweise auf Farbrolle, Sprühdüse und Pinselstriche des Künstlers Hand, Arm und Körper greifbar; nicht nur als Bild, sondern überraschenderweise auch als *Bewegung*.

Überzeugt eine Leinwand und ist in sich schlüssig, so wird man, wenn man mehrere sieht, von der Qualität einer jeden einzelnen abgelenkt, und es findet eine Vitalitätsbetonung von einer Arbeit zur nächsten statt. Diese Energie verneint die Ganzheit und die Beschränktheit einer künstlerischen Arbeit oder eines einzelnen Objekts. Mehr als die Augen zu erschüttern, leitet Bewegung die Sicht auf verschiedene Begrenzungen zu; die Grenzen zwischen Texturen, Formen, Modulationen, ja sogar die Kante jedes Rahmens. Einen Sprung machen, das Postulieren einer Form, eine Grenze ziehen, das sind Gesten mit Verbindung zur realen Welt, in der Risiko und Zweifel andauernd angesprochen werden müssen. Insofern geht es bei der Geste um den menschlichen Maßstab, die prekäre Balance zwischen menschlicher Behausung (der eigene Körper, der eigene Ort auf der Erde) und den Wunsch, darüber hinaus zu gehen. So gesehen, sollte man diese Arbeiten wohl eher auf ethischer als auf ästhetischer Ebene wahrnehmen.

In Bezug auf Jos van Merendonks Leinwände ist es angemessener von *Spiel* als von *spielerisch* zu sprechen. Der Künstler weigert sich, der ohnehin bereits inflationären Masse moderner Kunst noch eine lautstarke Erneuerung hinzuzufügen und entscheidet sich deswegen lieber dafür, eine Beziehung mit der Tradition einzugehen. Für ihn ist das Traditionsversprechen dauerhaft da und sollte weder ignoriert noch respektiert werden: Man



sollte für es eine neue Verwendung finden. Diese Leinwände scheinen von einer unendlichen Anzahl imaginerter Arbeiten abzustammen, die teils aus der Vergangenheit kommen, teils in die Zukunft deuten. Der Künstler muss mit ihrer Bedeutung umgehen. Ihre Variationsbreite in Bezug auf Werkzeuge, Techniken und Materialien ist keineswegs linear. Dieses imaginierte Werkereservoir enthält keinen Entwicklungskeim oder Fortschrittsimpuls, nichts Serienhaftes etc. Zugleich erscheint aber auch nichts zufällig. Merkwürdigerweise lassen sich in den endlosen Variationen auf diesen Leinwänden Einflüsse wahrnehmen. Bei genauerer Untersuchung erkennt man nicht nur unterschiedliche Werkzeuge und Techniken, sondern ebenfalls Hinweise auf vergangene Kunstströmungen und sogar auch ganz spezifische Maler. Es ist egal, ob diese Hinweise beabsichtigt sind oder nicht. Sie verdeutlichen eine Projektionsabsicht seitens des Künstlers, die Verwendung eines vorgestellten Bildes. Diese Hinweise stehen in starkem Kontrast zu den mehr oder minder körperlich-instinktiven Merkmalen von Bewegung und Geste.

Indem der Künstler sich weigert, an dem zumindest nominell stets wachsenden Umfang innovativer moderner Kunst teilzunehmen, bedient er sich eines eigenwilligen, selbst geschaffenen *Ur-Phänomens*, in der Tat ein originäres Werk, das die typischen Linien einer Bewegung in sich birgt, die das Fundament aller zukünftiger Variationen darstellt. Als ein intendierter Akt entfernt sich ein solcher Anfang immer weiter von jeglicher Art autonomer Kunst, deren Bilder keine Beziehung zur Außenwelt oder symbolische Bedeutung haben. Indem der Künstler dieses Fundament postuliert, verleiht er der Arbeit einen impliziten Kommentar, der weit hinausweist über jede flache Oberfläche, über Körperhaftigkeit und auch den physischen Dialog des Künstlers mit Materialien und Werkzeugen. Der Künstler empfindet einen Verlust, eine massive Unausgewogenheit im Reich der Kunst. Aber jedwede Intervention – ganz offensichtlich in der Absicht ausgeführt etwas zu be-reinigen – würde ja allem nur noch ein weiteres naives Element hinzufügen und die Unausgewogenheit verschlimmern. Seine allegorische Attitüde ermöglicht es dem Künstler, eine Art nicht-expliziten Kommentar abzugeben und sogar seine Ambivalenz bezüglich des Verlustes auszudrücken, der ihn so beschäftigt. Da Ambivalenz die Gefahr der Tatenlosigkeit in sich birgt, entscheidet sich der Künstler für Ironie: Das Versteckspiel des Malers beginnt. Die Allegorie erscheint nicht als Bildtyp, sondern als eine Einstellung, ein Feingefühl gegenüber Verlust. Außerdem ermöglicht es diese Art des Kommentars dem Künstler, seine Position und seine wahre Absicht zu verbergen. Insofern ist also das Verweigern von Gegenständlichkeit oder das Aufzeigen von Außeneinflüssen nicht das, was es zu sein scheint. Erstens sind die Spuren, die die Werkzeuge des Künstlers auf vielen Leinwänden hinterlassen sehr offensichtlich. Und auch die Hinweise auf unterschiedliche Spezifika bekannter und etablierter Genres sind evident. Diese erkennbaren, manchmal parodistischen Zeichen werden immer offensichtlicher, je öfter sie auftauchen. Zweitens kann die fortwährende Neubearbeitung des vom Künstler so titulierten Ur-Phänomens als Selbstporträt angesehen werden, eine Art Figürlichkeit innerhalb eines Feedbackkreislaufs, ein andauerndes Selbstzitat. Obwohl diese verborgenen Figurationen immer Hinweise auf die Malerei oder auf den Maler selbst enthalten, gehören sie doch zu den ironischsten Aspekten seiner Arbeit.

Was ist nun also seine Absicht in Bezug auf dieses Erstwerk, das in seinem Atelier hängt und auch auf den meisten seiner Ausstellungen? Stößt es einen Prozess an, ist es ein Kommentar auf die gegenwärtige Situation in der Welt der Malerei im Allgemeinen? Verweist diese Methode ausdrücklich auf eine Anpassung an diese Welt? Und: Was haben wir denn überhaupt verloren?



Fundament legt den Wunsch nach der Rückkehr zu einer Tradition nahe. Aber gewiss nicht die Tradition gegenständlicher Malerei oder sonstiger modernistischer Bewegungen, denen es immer um kohärente Bildsprachen geht und die sich dann so gerne auf Nicht-Kunst-Bereiche wie Gesellschaft, Wissenschaft und Philosophie ausweiten. Wenn Grün wahrgenommen wird als sich unendlich in weißen Lücken ausweitend oder umgekehrt Weiß als sich ausdehnende Abdeckung, dann ergibt sich ein Gefühl automatischer (Fort-)Pflanzung, die der Künstler durch reine Materie ersetzt hat. Hier haben wir tatsächlich eine Ambivalenz in Bezug auf den kreativen Prozess, der weit entfernt ist von der aufgeklärten Sicht, der zufolge die Allegorie glaubt, sie könne die Welt zähmen und zurechtrücken. Eine Variation nach der anderen legt eine engagierte Tätigkeit nahe, die irgendwo zwischen klerikal und monastisch angesiedelt ist. Der Künstler wird zu einem Selbst-losen Behältnis und arbeitet unablässig daran, die Malerei erneut ihrem verlorenen Reichtum zuzuführen (der Künstler selbst wird zu reiner Materie?). Jenseits von Tradition gibt es den Wunsch danach, die Malerei plötzlich und vollständig wiederherzustellen; und zwar als sie selbst. Aber dieser Gedanke an wieder gewonnene Fülle kann nur geträumt oder imaginiert werden. Das weiß der Künstler natürlich und zeigt, dass das Träumen in der gänzlich realen Welt der Malerei stattfindet. So steigen also zwischen den irdischen Lücken aus Grün und Weiß Fantasien in das Studiotageslicht und nicht länger in die Dunkelheit der Nacht. Jede Leinwand von van Merendonk erträumt die nächste. Leinwand, Rahmen und Pinsel haben das Metaphysische ersetzt.

Der Maler muss fortfahren. Ihm steht eine weitere Geste zu Gebot. Sein Wissen um die Unmöglichkeit der Rückführung der Malerei auf sich selber lässt ihm lediglich eine Möglichkeit. Angesichts der Wichtigkeit seiner Traditionsliebe fordert das Spiel den Künstler dazu heraus, von jetzt an *intentionlos* zu arbeiten. Sein Schwanken zwischen dem monastisch-klerikalen, fast Schreiber(-ischen) und seiner eigenwillig-ich-bewussten Position als Allegoriker mündet in einer ironischen Selbstverleugnung. Der Malakt ist das einzige, dessen er sich sicher ist und je mehr er über Tradition weiß, desto weniger steht sie ihm zur Verfügung. Er muss sich rückversichern und mittels Ironie bewahrt er seiner Absichtslosigkeit eine Schutzschicht. Er hat die Malerei um einen kleinstmöglichen Winkel in ihrer Stellung innerhalb der Kunst verschoben. Am Ende heiligt der Humor dieses Werk, diese Allegorie auf den *Neuen Maler*.

Stefan Majakowski

(Übersetzung aus dem Englischen: Daniel Kletke)

