

KLAUS MERKEL

struldbrugs

SHOW 29

KIENZLE ART FOUNDATION

struldbrugs

KLAUS MERKEL

SHOW 29

KIENZLE ART FOUNDATION

struldbugs

struldbugs

KLAUS MERKEL

29. MAI BIS 17. JULI 2021

SHOW 29
KIENZLE ART FOUNDATION



VARIATIONEN ÜBER KEIN THEMA DAS INSISTIEREN DES WERKS UND DIE MALEREI VON KLAUS MERKEL

Kaum eine ästhetische Kategorie wirkt derzeit überholter als die des Werks. Die doppelte Immaterialisierung der künstlerischen Produktion durch Konzeptkunst und Digitalisierung hat das Kunstwerk als materielles Substrat und als Ware scheinbar obsolet gemacht. Hinzu kommt, dass auch die Theorie der Kunst sich von ihm ab- und der rezeptiven ästhetischen Erfahrung zugewandt hat. Eine neue Kategorie, wie bereits von Walter Benjamin im Namen des Films oder der Reproduktionstechniken generell, von Umberto Eco bezüglich einer neuen Offenheit des Werkbegriffs oder von Roland Barthes im Übergang vom Werk zum Text gefordert, ist gleichwohl nicht in Sicht. Wie in jeder Überschreitungslogik bleibt ein Jenseits des Werks ein recht hohles Versprechen, das mehr von seinem Ausgangspunkt als von seiner imaginierten Zielvorstellung her lebt.

Vielleicht ist es jedoch grundsätzlich verkürzt, am Kunstwerk nur das Materielle, das Geschlossene, Singuläre oder Elitäre zu sehen und zu versuchen, dem dann ein jeweils ganz Anderes gegenüberzustellen. Die Frage stellt sich, ob ‚das‘ Werk in seiner spezifisch historischen Form, die es seit dem 17. und 18. Jahrhundert angenommen hat, nicht eine deutlich komplexere Kategorie darstellt. Ihr Besonderes könnte gerade nicht im Festlegen von einseitigen Eigenschaften bestimmter Gegenstände, die diese dann als Kunstwerke begründen, liegen, sondern im Herstellen einer symbolischen Matrix, die sich nur im Zusammenwirken von spezifischen Verhältnisformen verstehen lässt. Das heißt, was ein Werk zum Werk macht ist gerade der Zusammenhang zwischen einem Materiellen und einem Immateriellen, einem Geschlossenen und einem Offenen, einem Vielfältigen und einem Einheitlichen, einem Konkreten und einem Absoluten. So verstanden wäre etwa das Immaterielle nicht als Überwindung des Werks, sondern als Teil seiner Bedingungen zu verstehen. Auch die heutigen Formen des Performativen, Prozessualen, Aktivistischen oder Konzeptuellen

zeugten dementsprechend nicht grundsätzlich von der Auflösung des Werks, sondern bloß von einer, durch dieses selbst erst möglich gewordene Akzentuierung künstlerischer Hervorbringungen.

Wichtiger als seine vorschnelle Verabschiedung wäre daher ein Verständnis des Werks als eine derart komplexe ästhetische Kategorie, die zweifelsohne voller, wie Marx es von der Ware sagt, „theologischer Mucken“ steckt. Eine Genealogie des Werks müsste dementsprechend diese theologischen, alchemistischen bzw. handwerklichen Wurzeln und deren Transformation in den Kosmos idealistischer Philosophie aufarbeiten. Denn die Idee des Werks betrifft nicht nur die Vorstellungen einer besonders gekonnten Hervorbringung, einer genialen Schöpfung oder einer substanziellen Verwandlung alltäglicher Gegenstände, sondern ebenso grundsätzliche philosophische Dispositionen wie etwa die Aufhebung der Kontingenz des Daseins oder eine strukturelle Finalität. So kommt im Werk immer etwas zum Abschluss. Erst als Vollbrachtes wird es als Werk erkennbar; darin findet es dann seine ‚Notwendigkeit‘. Ansonsten bliebe es Stückwerk. Gleichzeitig bleiben im Werkbegriff auch Vorstellungen von Zeit und Arbeit wirksam, etwa das verrichtete ‚Tagewerk‘ Gottes bei der Schöpfung der Welt und damit die Arbeitszeit ebenso affirmierende wie diese transzendierende Elemente. Es braucht die Arbeit, das Werk geht jedoch nicht in ihr auf. Es kann deshalb auch nicht kausal rekonstruiert werden, sondern bestimmt sich wesentlich in dieser, die Arbeit transzendierende Finalität. Darin liegt sein spezifischer Mehrwert und letztlich auch seine Idealität begründet: als Versprechen eines Gelingens oder gar einer Versöhnung, die ebenso als Abdichtung gegen das Gesellschaftliche wie als dessen essentielle Verdichtung gedacht werden können.

Das Unbehagen am Werk rührt berechtigterweise daher, dass es Antworten zu suggerieren scheint – das Erreichen einer finalen Einheit, die Aufhebung der Kontingenz und die Versöhnung gesellschaftlicher Widersprüche – die tatsächlich niemals von konkreten Objekten geleistet werden könnten. Doch dieser Mangel zeigt gleichzeitig die eigentliche Stärke des Werkbegriffs an, wird an ihm doch genau die Differenz und damit die Spannung zwischen seiner imaginären Idealität und seinen vielfältigen konkreten Realisierungen sichtbar. Paradoxerweise zeigt sich genau in dieser Differenz die Unmöglichkeit der Realisierung seiner angestrebten Idealität, das heißt letztlich das

Nicht-Aufhebbare von Kontingenz, die unabschließbare Endlichkeit seiner Realisierungen und die sich darin ausdrückende Unversöhnlichkeit bzw. Widersprüchlichkeit des Gesellschaftlichen. Entscheidend für das Werk bleibt seine Ausrichtung am Gelingen, das ihm jedoch strukturell gleichzeitig nicht möglich ist. Diese aporetische Bestimmung macht es zum eigentlichen Agenten von Differenzierung und Dynamisierung in der Moderne. Erst in diesem Nicht-Gelingen-Können erhalten die besonderen Verhältnisformen zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen, dem Fragment und der Totalität, zwischen der Zufälligkeit des Partikularen und der Notwendigkeit des Universalen jene transgressive Ausrichtung, die heute vielfach für eine Überwindung des Werks gehalten wird.

Jede künstlerische Positionierung muss sich dem Werk auf die eine oder andere Art stellen. Die Idee moderner Kunst ist davon nicht abtrennbar, weil sie sich gerade in werkbezogenen Fragen realisiert, etwa was in einzelnen Werken repräsentiert werden kann und wie diese einzelnen Werke genealogisch in einen Zusammenhang gebracht werden können. Vor allem die Frage, wie sich Einzelwerk und Gesamtwerk einer Künstlerpersönlichkeit, eines Stils, einer Gruppe, einer Einstellung jeweils zueinander verhalten, ist auf einer rein materiellen Ebene gar nicht zu leisten. Die Absicht, die Haltung und die Konzeption von Identität spielen ebenso eine Rolle wie die Vorstellungen von Individualität oder Singularität solcher Identitäten. Dabei gibt es ebenso singuläre Identitäten von Gruppen wie differenzielle, das heißt, nicht in eine identitäre Logik integrierbare Aspekte im Individuellen. Das Identitäre des Werks kennzeichnet seine imaginäre Dimension, dem die kategorische Differenz seiner Elemente im Wege steht. Dem Akt einer identitären Vereinheitlichung kommt daher entscheidende Bedeutung zu. Sowohl in der modernistischen, das Werk affirmierenden Tradition als auch in der dekonstruktiven Avantgarde haben sich solche Akte als eigene künstlerische Dimension etabliert. Sie bestimmen als performative und taktische Manöver nachdrücklich die künstlerischen Identitäten und als archivierende oder sich selbst historisierende Setzungen die künstlerischen Methoden von Moderne und Gegenwartskunst. Dies hatte allerdings immer schon die Zuschreibungsleistungen der diskursiven Formationen in Kritik und Kunstgeschichte zur Voraussetzung, denn nur von dort aus

konnte sich die Kategorie des Werks überhaupt etablieren, indem sie nämlich einen kategorialen Bedeutungsanspruch für einzelne künstlerische Artefakte erhoben und deren historische Zusammenhänge rekonstruierten. ‚Das‘ Werk zeigt sich darin in erster Linie als eine reflexive Kategorie, in die nicht nur äußerst unterschiedliche historische Vorstellungen einfließen, sondern die grundsätzlich nur in den Wechselwirkungen zwischen Behauptung und Reflexion, zwischen Diskursfeld und Produktionsfeld entstehen konnte.

Der Klassifikation jeweils sehr unterschiedlicher Partikularitäten, etwa in Malerei, Literatur und Musik zu ‚Werken‘ einer Kunst im Allgemeinen gehen Praktiken einher, die diesen Anspruch an ihren konkreten Formgelegenheiten artikulieren. Der kompilatorische Aspekt vor allem literarischer Werke bildet die historische Grundlage der Werkidee, während diese etwa für die Musik erst um 1800 in der Übernahme der bildnerischen Werkidee fassbar wird. Zweifellos ist es jedoch der neuzeitliche Aufstieg der Malerei als eigenständiger Kunstgattung mithilfe von Perspektive und Tableau, der eine bestimmte Idee des Werks hat dominant werden lassen, die nicht nur die Kriterien von Singularität und Totalität definierte, sondern auch noch mit zu seiner Verknennung als materielles Objekt beigetragen hat. An ihr lässt sich auch in besonderem Maß zeigen, wie im Laufe der Moderne die reflexive Klassifikation der Werke und die produktive Behauptung mehr und mehr ineinandergreifen. Die neue genealogische Logik der Klassifikation scheint den Ort jeder neuen Produktion bereits vorzuzeichnen; das Museum als institutioneller Raum lässt diesen Ort in Erscheinung treten und bietet ihn den praktischen Realisierungen als Projektionsfläche ihres Imaginären an. Jede künstlerische Hervorbringung der Moderne ist in diesem Sinne ein Werk, weil die symbolische Matrix, auf die sie bezogen sind, eben eine von Werken ist. Und noch in ihrer Infragestellung schreibt sich diese Matrix fort.

Jenseits von modernistischer Behauptung und avantgardistischer Dekonstruktion stellt sich deshalb für postmoderne bzw. postavantgardistische Positionierungen das Werk als Frage in neuer Weise. Wie kann es als komplexe Kategorie reflektiert und gleichzeitig artikuliert werden? Wie kann das Verhältnis zwischen Repräsentation und Genealogie als spezifische Tradition eines malerischen Werkbegriffs gedacht werden? Und wie kann schließlich die jeweilige Produktion mit den

Akten der Klassifikation abgestimmt werden? Klaus Merkels Arbeiten scheinen mir nun in besonderer Weise auf diese Fragen hinzuführen. Sie lassen sich eigentlich erst vor dem Hintergrund der Diskussion um den modernen Werkbegriff verstehen; gleichzeitig interpretieren und erhellen sie diesen und machen ihn damit reflektierbar.

Die frühen Arbeiten von 1983/1984, die vor zehn Jahren in der Berliner Ausstellung *Klaus Merkel frühe 80er – späte 80er* in der Kienzle Art Foundation zu sehen waren, stehen gerade was Anordnung der kleinen hochformatigen Bilder in Reihen betrifft, noch stark im Bann des Minimalismus der 1960er Jahre. Damals war in Objektreihen bzw. Rastern das Klassifikationsmodell selbst zur Form gemacht worden. Damit schien jede Bildhaftigkeit und damit die Repräsentation generell in purer Buchstäblichkeit ausgehebelt, und die Genealogie in ein formales Strukturmoment überführt, das gleichzeitig zum Ausgangspunkt von rezeptiver Partizipation und Erfahrung werden sollte. Im Minimalismus realisieren sich gewissermaßen die unterschiedlichen Überschreitungsformen des Werks als Werk. Die postminimalistische Frage schien vorerst darin zu liegen, wie man die einzelnen Elemente dieses Dispositivs weiter in Richtung Partizipation, Prozessualität oder Konzeptualität verfolgen könnte. Gleichzeitig wurde jedoch auch schon bald sichtbar, dass die Repräsentation keineswegs überwunden und die Genealogie ein für alle Mal strukturell festgelegt worden war. Deshalb wird die Antwort seit den späten 1970er Jahren nicht mehr darin liegen, wie es vom Minimalismus aus weiter geht, sondern wie die darin noch sichtbaren, keineswegs gelösten, sondern im forcierten Behauptungsakt eher übersprungenen Probleme noch einmal genauer reflektiert werden können. Bei Merkel sieht das dann so aus, dass die minimalistische Anordnungsweise übernommen wird, die einzelnen Objekte jedoch keine ‚specific objects‘ darstellen, sondern klassische, kleine und hochformatige Tableaus, die sich zur Bilderwand ausbreiten. In den einzelnen Tableaus stellt sich die Frage nach der Repräsentation, in ihrer Anordnungsweise die nach Klassifikation und Genealogie. Zwischen dem strukturellen Element der Anordnung und dem spezifischen Moment der malerischen Realisierung der einzelnen Tableaus entsteht dabei eine Spannung, die sich nicht mehr in einem einzelnen Behauptungsakt auflösen lässt. Statt einer strengen Struktur entsteht ein offenes Feld, in dem das Werk als Frage sich realisieren kann.



Klaus Merkel frühe 80er – späte 80er, Kienzle Art Foundation, Berlin, 2011 |
 frühe 80er / early 80s, 83.11.21, 1983–1984

Bereits auf der reinen Bildebene geht es um malerische Zeichen, die weder rein abstrakte Gesten noch eindeutig gegenständlich sind, die eher ein Potenzial in beide Richtungen beinhalten. Sie ließen sich am ehesten als das beschreiben, was man zu jener Zeit ‚Chiffren‘ nannte (arte cifra), ausgehend vielleicht von Zeichnungen von Beuys, bestimmte Formulierungen der abstrakten Malerei der 1950er und 1960er Jahre wie etwa bei Hans Hartung und Emil Schumacher, ohne deren heroischen Ton allerdings, oder Fritz Klemm.

Fast ausschließlich in reinen Grauwerten gehalten, sind dennoch deutlich jeweils Figur und Grund voneinander unterscheidbar und gleichzeitig in ein gemeinsames Malfeld eingebunden. Diese zeichnerischen Elemente finden sich entweder zentriert oder diagonal, linear oder gekräuselt, eher am Strich oder am Farbfeld orientiert, pastos oder dünn aufgetragen. Jedes Einzelne setzt eine Entscheidung



voraus. Die Bildserie wäre ins Unendliche fortsetzbar und präsentiert sich doch abgeschlossen an Zahl und Anordnung: Variationen über kein Thema. Die Vorgehensweise ist ähnlich analytisch, wie wenn Richard Prince den Marlboro Man in seine Bestandteile zerlegt vorführt. Die Chiffren repräsentieren sich als Elemente von Malerei, nicht unmittelbar als diese selbst. Damit artikulieren sie ihr Mögliches und Unmögliches zugleich.

Der Zusammenhang zwischen dem Zeichenfeld des einzelnen Bildes und dem Bildfeld aller Tafeln wird nicht im Sinne einer ‚geschlossenen‘ ästhetischen Entscheidung thematisiert. Er bleibt notwendigerweise ‚offen‘ hin zur rezeptiven Erfahrung und kann dort nur als Frage nach dem Status des Werks sinnvoll hergestellt werden, da nämlich weder die Frage nach Referenz und Relevanz des Dargestellten,

noch die nach der Anordnung und Abfolge stringent durch formale, strukturelle, prozessuale oder persönliche Momente beantwortet werden können.

Zwischen den einzelnen formalen Dimensionen der malerischen Zeichen, zwischen Zeichen und Bild, zwischen den Bildern untereinander und ihrer gesamten Anordnung ergeben sich Referenzketten, die eine gleichzeitige und gemeinsame ‚Werkerfahrung‘ unmöglich zu machen scheinen, die aber dennoch eine solche Erfahrung als Möglichkeit voraussetzen, um überhaupt sinnvoll in ihrem Zusammenhang interpretiert werden zu können.

Im Laufe der 1980er Jahre kommt es zu einer, allerdings höchst ambivalenten Aufwertung des Einzelbildes. Die Formate wechseln, fast reinbunte Farben treten hinzu; die Zeichen lösen sich stärker vom malerischen Code der 1950er Jahre, sie werden noch systematischer als



Klaus Merkel frühe 80er – späte 80er, Kienzle Art Foundation, Berlin, 2011 |
späte 80er / late 80s, 1987–1988

Formen und Farben, Linien und Flächen, Figuren und Gründe gefasst und kontrapunktisch gegen einander gesetzt. Die Chiffren verschwinden dabei in den Zeichenwerten der Malerei selbst. Einzelne Tableaus treten den Bildwänden entgegen, verbleiben jedoch in deren Bannkreis. Auch die Bildwände selbst verändern sich; sie geben, der unterschiedlichen Formate wegen, die Rasterung auf und zeigen sich als ein offenes Feld. Ohne das Raster wird der Bezug der einzelnen Tafeln aufeinander prekär. Wie in einem horror vacui füllen diese nun die gegebenen Wände der jeweiligen Ausstellungsinstitution und setzen sich somit räumlich dazu ins Verhältnis. Zwischen Einzelbildern, kleineren Bildreihen und solchen Bildwänden entstehen Beziehungsformen, die weder im minimalistischen Verständnis eines Gesamtraums noch in der reinen Relationalität von Einzelwerken aufgehen. Gerade der Zwischenraum ist das Thema. Dieses lässt sich nicht rein räumlich-formal artikulieren; in ihm wird wiederum die Frage nach dem Werk virulent. Wie viel Zusammenhang braucht und wie viel Vereinzelung verträgt das Werk? Welche Rolle spielt dabei der gegebene Ausstellungsraum, die institutionelle Situation, das Verhältnis zur fotografischen Repräsentation bzw. Dokumentation in den Katalogen und schließlich das Verhältnis der Ausstellungen zueinander?

Hier finden sich reichlich Elemente eines Diskurses zwischen Malerei und Werk aufgeführt, die sich, in der plötzlich stark veränderten Situation der frühen 1990er Jahre, in der nicht nur der Kunstmarkt fast zum Erliegen kam, sondern sich gleichzeitig auch das Paradigma der Malerei in Frage gestellt sah, noch einmal zuspitzen. Das heißt, in den Katalogbildern von 1992 – 1995 nimmt Merkel einerseits wesentliche konzeptuelle Elemente der bisherigen Vorgehensweise auf und versucht andererseits einen Einschnitt zu setzen, durch den die bisherige Idee der Genealogie, das Fortschreiten der Arbeit von Bild zu Bild, von Reihe zu Reihe unterbrochen wird. Die *Katalogbilder* bestehen aus sieben Tableaus, die in Form von Stellwänden frei im Raum aneinandergereiht sind und auf denen sich alle ab 1988 gemalten Bilder im verkleinernden Maßstab von 1:10 kopiert finden. Insgesamt sind es 545 verkleinerte Repliken, das gesamte Werk des ausgewiesenen Zeitraums.¹ Die Arbeit versucht also nicht nur, die Katalogseite mit

¹ Zur Beschreibung der Katalogbilder siehe Herbert M. Hurka, *Katalogbilder 1992–1995*, in: Klaus Merkel, *Gestelle geschoben*, Katalog HS 2003, Monrepos, Ludwigsburg, 2003.

der Fläche des Tableaus, das Buch mit dem installativen Gestell der Stellwände, die Reproduktion mit dem Original, insgesamt also den diskursiven Raum der Klassifikation mit dem produktiven Raum der Malerei in Verbindung zu bringen, sondern gleichzeitig auf einen Neubeginn im Verhältnis von Genealogie und Repräsentation zu setzen. Indem die Genealogie sich nicht mehr als quasi natürliche Entwicklungsgeschichte präsentiert, sondern im Raster selbst als archivologische Instanz repräsentiert, und somit als Abfolge bestimmter einzelner Entscheidungen lesbar wird, steht auch jede weitere Entscheidung zur Disposition. Alles scheint plötzlich möglich oder auch gar nichts. Merkel entzieht sich dieser Aporie, indem er sich in seinen Arbeiten seither für eine neue Genealogie entschieden hat, die auf diesem Bruch aufbaut. Alle neuen Bilder bzw. installative Arbeiten beruhen insofern auf den Katalogbildern, als sie Elemente von reproduzierten Bildern, deren Anordnungs- oder Präsentationsweisen zum Ausgangspunkt neuer Bildfindungen nehmen. Die malerischen Mikrozeichen können dabei nahe an der gerasterten oder seriellen Präsentationsform gehalten und zu langgezogenen Bildformaten gedehnt werden; sie können die Stellwände zu Gerüsten oder Tischen verwandeln, die nicht mehr nur als reine Bildträger fungieren, sondern sich den Bildern objekthaft entgegensetzen. Gelegentlich werden die minimalisierten Zeichen wieder ins große Bildformat zurück übertragen und zu gigantischen Bildwänden aneinandergereiht. Einzelne Elemente finden sich aber auch einfach isoliert zu neuen Tafelbildern verwandelt wieder, in die wiederum zunehmend andere Details montageartig eingearbeitet und malerisch bearbeitet werden. Die Stärke der Einzelbilder liegt nicht alleine in ihrer formalen Prägnanz, sondern darin, dass sie methodisch und programmatisch so gefasst sind, dass sie auch als Einzelbilder einen symbolischen Raum, den des Werks, eröffnen, in dem sie als Variable ohne Thema nicht einfach Sinn machen, sondern das strukturelle Moment jeder Sinnproduktion in Erscheinung treten lassen. Entscheidend hierfür ist, dass das Werk weder im Einzelbild noch im Gesamtzusammenhang der Bilder, weder in der reflexiven Klassifikation noch in der malerischen Produktion, weder in der Repräsentation noch in der Genealogie verortet werden kann. Es wird nur als regulative Idee verständlich, die die unterschiedlichen Dimensionen der Zeichen, Bilder und Bildträger aufeinander zu beziehen erlaubt. Mit großer Freiheit eignet sich Merkel das eigene Werk als eine solche Idee an;



Katalogbilder/Monogramm, Kunsthalle St. Gallen, 1994

sie erlaubt ihm, die eigene Arbeit immer wieder zu überwinden und gerade dadurch neu zu definieren. Rezeption und Produktion greifen dabei ineinander und ermöglichen somit eine künstlerische Verfahrensweise, in der ein strikter Selbstbezug und die Öffnung hin zu den strukturellen und historischen Gegebenheiten wie dem Minimalismus der 1960er Jahre, der Malerei der 1980er Jahre, der ‚kontextuellen‘ Krise der frühen 1990er keinen Gegensatz mehr darstellen.

Als Künstler tritt Merkel dabei weder als Schöpfer seines Werks auf noch verschwindet er gänzlich in diesem, wie es etwa die strengen Werkästhetiken seit dem späten 19. Jahrhundert gefordert hatten. Er agiert vielmehr im Austausch mit dem Werk und entwirft sich dabei selbst als Autor. Das heißt, Autorschaft und Werk interagieren miteinander: das Werk lässt sich zwar durchaus als eine Geschichte von autorschaftlichen Entscheidungen lesen, die jedoch nicht als autonome Gesten auftreten, sondern von der Werklogik selbst her zumindest mitbestimmt

sind. Jede Entscheidung ‚materialisiert‘ sich in einzelnen Werken, und diese einzelnen Werke ‚fordern‘ wiederum Entscheidungen hinsichtlich ihrer repräsentativen Ansprüche und genealogischen Dynamiken. Werk und Autorschaft entfalten sich so im Austausch miteinander zu einer zunehmend komplexen, erst retrospektiv wirklich erschließbaren und gleichzeitig auch nach außen hin offenen Konstellation. Denn die Erwartungshaltungen und -räume der Rezeption spielen dabei eine besondere Rolle, doch wird es erst an ihnen spürbar, was von Kunst, was von Malerei, was von einem Werk und von einzelnen Werken zu einem besonderen historischen Augenblick erwartet werden kann. Merks Autorschaft folgt daher weder einer reinen Ausdruckslogik noch einer eindeutigen inhaltlichen Bestimmung; sie ist den einzelnen Werken weder vorgegeben noch geht sie identitär in ihnen auf. Vielmehr ist es das Werk selbst, das sich als autorschaftliche Frage in jedem einzelnen Bild realisiert. Noch die formal geschlossenste Komposition erweist sich darin als ein Differential und insofern als kontextoffen, da sie stets auf den Möglichkeitshorizont anderer Entscheidungen ebenso verweist wie auf jene gesellschaftlichen und diskursiven Bewegungen, die gerade das Werk heute zu einer scheinbar so fragwürdigen Kategorie gemacht haben. Im Kontext der 2000er Jahre, als für Momente im Boom des Kunstmarkts eine Wiederkehr klassischer Werkvorstellungen behauptet wurde und gleichzeitig eine Projektkultur florierte, in der das Werk gar keine Rolle mehr spielen sollte, kommt diesem Ansatz exemplarische Bedeutung zu. Denn der Autor Merckel ‚rettet‘ keineswegs das Werk. Ganz im Gegenteil lässt sich gerade die Fragwürdigkeit des Werks als positive Bedingung seiner autorschaftlichen Positionierung verstehen, oder als jener imaginäre Fluchtpunkt, auf den hin sich die unterschiedlichen Linien seiner Arbeit: die ‚materiale‘ Logik der Malerei, die installativen Anordnungsweisen und die konzeptuellen, autorschaftlichen Interventionen, ausrichten.

Helmut Draxler

VARIATIONS ON NO THEME THE INSISTENCE OF THE WORK AND THE PAINTING OF KLAUS MERKEL

Hardly any other aesthetic category appears more outdated at present than that of the work. The twofold immaterialization of artistic production through conceptual art and digitization has seemingly made the work of art obsolete as a material substrate and as a commodity. In addition, the theory of art has also turned away from it and toward the receptive aesthetic experience. A new category of the type already demanded by Walter Benjamin in the name of film or reproduction techniques in general, or by Umberto Eco with regard to a new openness of the concept of the work, or finally by Roland Barthes in conjunction with the transition from work to text, is, all the same, not in sight. As is the case in every transgressive logic, a beyond of the work remains a rather hollow promise that lives more from its premise than from its objective.

Perhaps, however, it is fundamentally too short-sighted to see only the material, the self-contained, the unique or the elite in a work of art and to try to contrast this in each case with something completely different. The question arises whether 'the' work in the specific historical form it has assumed since the seventeenth and eighteenth centuries represents a clearly more complex category. Its distinctiveness could lie precisely not in the determination of one-sided properties of certain objects, which then establish them as works of art, but in the production of a symbolic matrix, which can be understood only in the interaction of specific relational forms. That is, what makes a work a work is precisely the connection between the material and the immaterial, the closed and the open, the manifold and the uniform, the concrete and the absolute. Taken in this way, the immaterial, for example, is to be understood not as the overcoming of the work, but as part of its conditions. Today's forms of the performative, the processual, the activist, or the conceptual would accordingly not fundamentally attest to the dissolution of the work, but merely to an accentuation of artistic productions that has become possible only through the work itself.

More important, therefore, than its hasty dismissal would be an understanding of the work as a complex aesthetic category, undoubtedly full of, as Karl Marx puts it with a view to the commodity, 'theological perversities.' Accordingly, a genealogy of the work would have to explore its way through these theological, alchemical, or artisanal roots and their transformation into the cosmos of idealist philosophy. For the idea of the work concerns not only notions of a particularly skilful production, a genial creation, or a substantial transformation of everyday objects, but also in equal measure fundamental philosophical dispositions such as the suspension of the contingency of existence or a structural finality. Thus always something comes to a conclusion in the work. Only when it is completed does it become recognizable as a work, which then finds its 'necessity' in it. Otherwise, it would remain piecemeal. At the same time, ideas of time and labour remain effective in the concept of work, such as the six days of God's 'work' creating heaven and earth and thus elements that both affirm and transcend work time. The artwork requires effort, but it is not absorbed into it. Therefore, it cannot be reconstructed causally, but is essentially determined in this finality transcending work. Herein lies the foundation of its specific added value and ultimately also of its ideality: as a promise of success or even of reconciliation, which can be conceived both as an obstruction against the social and as its essential consolidation.

The unease about the work justifiably stems from the fact that it seems to suggest answers – the achievement of a final unity, the abolition of contingency, and the reconciliation of social contradictions – that concrete objects could in fact never provide. However, this deficiency also indicates the actual strength of the concept of the work, since it exposes precisely the difference and thus the tension between its imaginary ideality and its manifold concrete realizations. Paradoxically, it is just this difference that reveals the impossibility of realizing its aspired ideality, that is, ultimately, the non-resolvability of contingency, the inconclusive finitude of its realizations, and the irreconcilability or contradictoriness of the social expressed therein. Crucial for the work remains its orientation on succeeding, which is, however, structurally impossible for it to achieve simultaneously. This aporetic determination makes it the actual agent of differentiation and dynamization in modernity. It is only in this inability to succeed that the spe-

cial relational forms between the material and the immaterial, the fragment and the whole, between the randomness of the particular and the necessity of the universal, receive the transgressive orientation that is often considered to be an overcoming of the work.

Every artistic positioning must confront the work in one way or another. The idea of modern art is inseparable from this, because it is realized precisely in work-related questions, such as what can be represented in individual works and how these individual works can be brought into a genealogical context. Above all, the question of how the individual work and the complete oeuvre of an artist, a style, a group, an attitude relate to each other in each case cannot be achieved at all on a purely material level. The intention, the attitude and the conception of identity play just as much a role as the ideas of individuality or singularity of such identities. There are singular identities of groups as well as differential, that is, aspects in the individual that cannot be integrated into an identity logic. The identity of the work is characterized by its imaginary dimension, to which the categorical difference of its elements stands in the way. The act of identity unification is therefore of crucial importance. Both in the modernist tradition affirming the work and in the deconstructive avant-garde, such acts have established themselves as an artistic dimension in their own right. As performative and tactical manoeuvres, they emphatically determine artistic identities and, as archiving or self-historicizing settings, the artistic methods of modernism and contemporary art. However, this has always had as its prerequisite the attributive achievements of discursive formations in criticism and art history, for it was only from there that the category of the work could establish itself at all, namely by making a categorical claim to meaning for individual artistic artefacts and reconstructing their historical contexts. 'The' work primarily shows itself therein as a reflexive category, into which not only extremely different historical ideas flow, but which could fundamentally emerge only in the interactions between assertion and reflection, between the field of discourse and the field of production.

The classification of very different particularities, such as painting, literature, and music, as 'works' of art in general is accompanied by practices that articulate this claim in terms of their concrete opportunities for form. Especially in literary pieces, the compilatory aspect forms

the historical foundation of the idea of the work, while in the case of music, for example, this becomes comprehensible only around 1800 in the adoption of the artistic idea of the work. Without a doubt, however, it is the rise of painting as an independent art genre in the modern era, aided by the use of perspective and tableau that allowed a certain idea of the work to become dominant, which not only defined the criteria of singularity and totality, but also contributed to its misjudgement as a material object. To a particular extent, it can be used also to show how the reflexive classification of the works and the productive assertion increasingly meshed with one another during the course of modernity. The new genealogical logic of classification seems to have already marked out the place of each new production; the museum as an institutional space allows this place to appear, offering itself for practical realizations as a projection surface of the imaginary. Every artistic production of modernity is in this sense a work, because the symbolic matrix to which they are related is precisely one of works. And still in their questioning this matrix continues to write itself.

Over and above modernist assertion and avant-garde deconstruction, the work is therefore posed as a question in a new way for postmodernist or post-avant-garde positionings. How can it be reflected and articulated as a complex category at the same time? How can the relationship between representation and genealogy be thought of as a specific tradition of a painterly work concept? And finally, how can the respective production be aligned with the acts of classification? It seems to me that Klaus Merkel's works lead towards these questions in a special way. Actually they can be understood only against the backdrop of the discussion about the modernist concept of the work; at the same time, they interpret and illuminate it, thus rendering it reflective.

The early works from 1983/1984, which were on view ten years ago in the Berlin exhibition *Klaus Merkel frühe 80er – späte 80er* (Klaus Merkel early 80s – late 80s) at the Kienzle Art Foundation, are still very much under the spell of 1960s Minimalism, especially with regard to the arrangement of the small portrait-format pictures in rows. This seemed to cancel out any pictoriality and thus representation in general in pure literalness, and to transfer the genealogy into a formal structural moment that was at the same time to become the starting point of receptive participation and experience. In Minimalism, as it were, the



83.11.21, 1983–1984

various transgressions of the work as work realize themselves. For the time being, the postminimalist question seemed to lie in how the individual elements of this dispositive could be pursued further in the direction of participation, processuality, or conceptuality. At the same time, however, it soon became apparent that representation had by no means been overcome and that the genealogy had been structurally established once and for all. Since the late 1970s, therefore, the answer has no longer been how to proceed from Minimalism, but rather how to reflect once again more precisely on the problems that are still visible in it, which have by no means been solved, but rather skipped over in the forced act of assertion. In Merkel's case, the minimalist mode of arrangement is adopted, but the individual objects do not represent 'specific objects', but classical, small, portrait-format panels that expand to form a picture wall. The question of representation arises from the individual panels, the question of classification and genealogy in their mode of arrangement. A tension arises between the structural element of the arrangement and the specific moment of the painterly realization of the individual panel that can no longer be resolved in a single act of assertion. Instead of a strict structure, an open field emerges in which the work can realize itself as a question.

On a purely pictorial level, it is already about painterly signs that are neither strictly abstract gestures nor definitely representational, which more likely contained a potential in both directions. They could best be described as what were called 'ciphers' at the time (*arte cifra*), perhaps taking as their point of departure drawings by Joseph Beuys, certain formulations of abstract painting of the 1950s and 1960s, such as those by Hans Hartung and Emil Schumacher, albeit without their heroic tone, or by Fritz Klemm.

Kept almost exclusively in pure gray values, figure and ground are nevertheless clearly distinguishable from each other and at the same time integrated into a common painting field. These symbolic elements are found either centred or diagonally, linear or curled, oriented more to the line or to the colour field, applied thickly or thinly. Every single one presupposes a decision. The series of paintings could be continued *ad infinitum* and yet it presents itself as self-contained in number and arrangement: variations on no theme. The approach is similarly analytical, as when Richard Prince presents the Marlboro Man broken down

into its components. The ciphers represent themselves as elements of painting, not directly as painting itself. Thus they articulate both their possibilities and impossibilities.

The connection between the sign field of the individual picture and the picture field of all panels is not addressed in the sense of a 'closed' aesthetic decision. It necessarily remains 'open' to the receptive experience and can be produced there meaningfully only as a question about the status of the work, since neither the question concerning the reference and relevance of the depicted, nor that about the arrangement and sequence can be stringently answered by formal, structural, processual or personal moments.

Chains of reference arise between the individual formal dimensions of the painterly signs, between sign and image, between the images among themselves and their overall arrangement that seem to make a simultaneous and shared 'experience of the work' impossible, but which nevertheless presuppose such an experience as a possibility in order to be interpreted meaningfully in their context at all.



(freundlich), Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1988

Over the course of the 1980s, a highly ambivalent reevaluation of the individual picture occurred. The formats changed, nearly pure colours were introduced; the signs become more detached from the painterly code of the 1950s, they were grasped even more systematically as forms and colours, lines and surfaces, figures and grounds and set against each other in counterpoint. The ciphers disappeared into the sign values of the painting itself. Individual panels confronted the picture walls, but remained within their sphere of influence. The picture walls themselves also changed; because of the different formats, they abandoned the grid and presented themselves as an open field. Without the grid, the relationship between the individual panels became precarious. As if in a horror vacui, they now filled the given walls of the respective exhibition venue and thus set themselves in a spatial relationship to it. Forms of relationship emerged between individual pictures, smaller picture series and such picture walls that were absorbed neither in the minimalist understanding of an overall space nor in the pure relationality of the



Klaus Merkel *Installationsansicht*, Haubrokshows / swap Schürmann, Berlin, 2010

individual work. It is precisely the intermediate space that is the subject. It cannot be articulated in purely spatial-formal terms; the question of the work, in turn, becomes virulent in it. How much context does the work need and how much isolation can it tolerate? What role does the given exhibition space, the institutional situation, the relationship to the photographic representation or documentation in the catalogues and finally the relationship of the exhibitions to each other play?

There are abundant elements of a discourse between painting and work presented here, which came to a head once again in the suddenly greatly transformed situation of the early 1990s, when not only the art market almost came to a standstill, but also the paradigm of painting found itself questioned. That is to say, in the *Katalogbilder* (Catalogue Pictures) of 1992 – 1995, Merkel, on the one hand, takes up essential conceptual elements of the previous approach and on the other hand attempts an caesura by which the previous idea of genealogy, the progression of the work from picture to picture, from row to row, was interrupted. The Catalogue Pictures consist of seven panels, arranged freely in the space in the form of partitions and on which all the pictures painted from 1988 onwards are copied in a reduced scale of 1:10. In total, there are 545 reduced replicas, the artist's entire oeuvre from the designated period.¹ The work thus attempts not only to connect the catalogue page with the surface of the panel, the book with the installative framework of the partition walls, the reproduction with the original, i.e. overall the discursive space of classification with the productive space of painting, but also to focus on a new beginning in the relationship between genealogy and representation. Since genealogy no longer presents itself as a quasi-natural history of development, but is represented in the grid itself as an archival instance, thus becoming readable as a sequence of certain individual decisions, every further decision is also up for grabs. Everything suddenly seems possible, or nothing at all. Merkel evades this aporia by opting for a new genealogy in his works since then that builds on this break. All new pictures and installative works are based on the Catalogue Pictures to the extent that they take elements of reproduced pictures, their modes of arrangement or presentation as the starting point for new pictorial

¹ For a description of the Catalogue Pictures, see Herbert M. Hurka, *Katalogbilder 1992 – 1995*, in: Klaus Merkel, *Gestelle geschoben*, Catalogue HS 2003, Monrepos, Ludwigsburg, 2003.

inventions. The painterly micro-signs can in the process be held close to the gridded or serial form of presentation and stretched into elongated picture formats; they can transform the partition walls into scaffolding or tables that no longer function purely as supports but oppose the pictures object-like. Occasionally, the minimalised signs are translated back into the large picture format and strung together to form gigantic picture walls. Individual elements, however, are also simply isolated and transformed into new panel paintings, into which, in turn, other details are increasingly incorporated in a montage-like manner and worked on in a painterly way. The strength of the individual pictures lies not only in their formal conciseness, but in the fact that they are methodically and programmatically conceived in such a way that even as individual pictures, they open up a symbolic space, namely that of the work, where, as variables without a theme, they simply do not make sense, but allow the structural moment of every production of meaning to appear. The crucial factor here is that the work can be located neither in the individual picture nor in the overall context of the pictures, neither in reflexive classification nor in painterly production, neither in representation nor in genealogy. It becomes comprehensible only as a regulative idea that allows the different dimensions of signs, images and supports to interrelate. Merkel very freely appropriates his own work as such an idea; it allows him repeatedly to overcome his own work and, precisely by doing so, to redefine it. Reception and production interlock in this way, enabling an artistic procedure in which a strict self-reference and an openness towards structural and historical conditions such as minimalism of the 1960s, painting of the 1980s, the 'contextual' crisis of the early 1990s are no longer antithetical.

As an artist, Merkel appears neither as the creator of his work nor does he completely disappear into it, as the strict aesthetics of the work demanded since the late 19th century. He acts, rather, in a dialogue with the work, while designing himself as the author in the process. This means that authorship and work interact with each other. The work can indeed be read as a history of authorial decisions, which, however, do not appear as autonomous gestures, but are at least co-determined by the logic of the work itself. Each decision 'materialises' in individual works, and in turn these individual works 'demand' decisions regarding their representative claims and genealogical dynamics. As

a result, work and authorship unfold in the dialogue with each other to form an increasingly complex constellation that can be fully understood only in retrospect, while remaining intrinsically open. This is because the expectations and spaces of reception play a special role here, for it is only through them that one can sense what can be expected of art, what can be expected of painting, what can be expected of a work and of individual works at a particular historical moment. Merkel's authorship therefore follows neither a pure logic of expression nor a clear definition of content; neither is it given to the individual works nor does it merge identitatively into them. It is, rather, the work itself that realises itself as a question of authority in each individual painting. Even the most closed composition in formal terms proves to be a differential and insofar context-open as it always refers to the horizon of possibility for other decisions as well as those social and discursive movements that have made the work such a seemingly questionable category today. In the context of the 2000s, when for moments in the boom of the art market a return of classical notions of the work was asserted and at the same time a project culture flourished in which the work was no longer supposed to play any role at all, this approach takes on exemplary significance. For the author Merkel in no way 'rescues' the work. On the contrary, the very questionability of the work can be understood as a positive condition of its authorial positioning, or as the imaginary vanishing point towards which the different lines of his work are aligned: the 'material' logic of painting, the installative modes of arrangement and the conceptual, authorial interventions.

Helmut Draxler















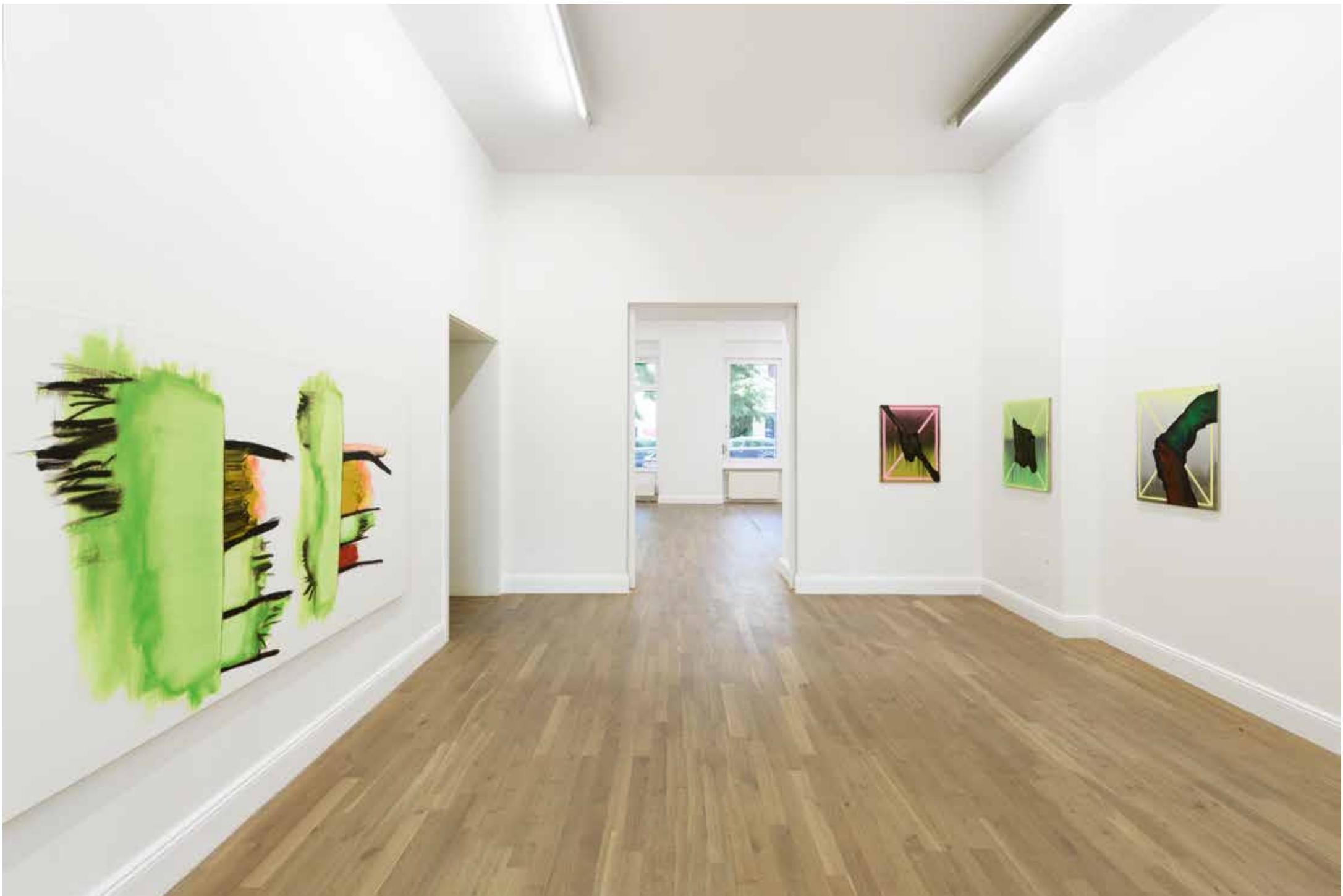














struldbrugs, Notiz zur Ausstellung / Note to the exhibition.

Nach / After Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, Chapter 10

Die meisten Struldbrugs werden traurig, wenn sie das Alter von dreißig Jahren überschritten haben. Da sie als Unsterbliche geboren sind, beneiden sie wenn sie achtzig sind diejenigen, die sterben dürfen. Mit zweihundert Jahren können sie, da sich die Sprache ständig verändert, mit den Sterblichen kein Wort mehr wechseln. / Most Struldbrugs become sad when they pass the age of thirty. Since they are born immortals, when they are eighty they envy those who can die. At the age of two hundred, since language changes constantly, they can no longer exchange words with mortals.

ABBILDUNGEN

struldbrugs, Kienzle Art Foundation, Berlin

Alle Arbeiten Öl auf Leinwand / All Works Oil on Canvas

Seite / Page 5

20.02.18/17.12.01 Gegend Grünewald (für Peter Dreher), 220×190 cm, 2017–2020

Seite / Page 33

20.06.02 Tiere (Blinker Gospel), 65×50 cm, 2020

Seiten / Pages 34/35

20.06.02 Tiere (Blinker Gospel), 65×50 cm, 2020 | 84.05.09, 215×148 cm, montiertes Bildobjekt / assembled picture object, 1984 | Kienzle Art Foundation, 2021

Seite / Page 37

20.11.03 Tiere, 65×50 cm, 2020

Seite / Page 39

20.03.03 Tiere, 65×50 cm, 2020

Seiten / Pages 40/41

20.07.02 Tiere (Max & Moritz), 65×50 cm, 2020 | 19.12.08 Tiere, 65×50 cm, 2019 | 20.06.02 Tiere (Blinker Gospel), 65×50 cm, 2020 | Kienzle Art Foundation, 2021

Seite / Page 43

20.07.02 Tiere (Max & Moritz), 65×50 cm, 2020

Seite / Page 44

19.12.08 Tiere, 65×50 cm, 2019

Seite / Page 45

20.04.06 Tiere, 65×50 cm, 2020

Seiten / Pages 46/47

20.02.18/17.12.01 Gegend Grünewald (für Peter Dreher), 220×190 cm, 2017–2020 | 20.12.02 Tiere, 65×50 cm, 2020 | 20.11.02 Tiere, 65×50 cm, 2020 | Kienzle Art Foundation, 2021

Seiten / Pages 48/49

20.12.02 Tiere, 65×50 cm, 2020 | 95.07.01 Salat, 115×330 cm, 1995 | Kienzle Art Foundation, 2021

Seiten / Pages 50/51

20.03.01 Tiere, 65×50 cm, 2020 | 20.05.04 Tiere (HBUZ), 65×50 cm, 2020 | 20.11.02 Tiere, 65×50 cm, 2020 | 20.11.01 Tiere, 65×50 cm, 2020 | Kienzle Art Foundation, 2021

Seite / Page 52

20.03.01 Tiere, 65×50 cm, 2020

Seite / Page 53

20.05.04 Tiere (HBUZ), 65×50 cm, 2020

Seite / Page 55

20.11.01 Tiere, 65×50 cm, 2020

Seiten / Pages 56/57

95.07.01 Salat, 115×330 cm, 1995 | 20.03.01 Tiere, 65×50 cm, 2020 | 20.05.04 Tiere (HBUZ), 65×50 cm, 2020 | 20.11.02 Tiere, 65×50 cm, 2020 | Kienzle Art Foundation, 2021

Seiten / Pages 58/59

95.07.01 Salat, 115×330 cm, 1995 | Kienzle Art Foundation, 2021

IMPRESSUM

Herausgeber / Editor

Kienzle Art Foundation

Text

Helmut Draxler

Erstabdruck des bisher unveröffentlichten Textes von 2012 /

First publication of a previously unpublished text from 2012

Übersetzung / Translation

Michael Wolfson

Lektorat / Proofreading

Harry Joelson

Gestaltung / Design

Michael Franz

Gestaltung der Publikationsreihe / Design of the Publication Series

Studio Lambl / Homburger

Fotos / Photos

Seiten / Pages 5, 17, 33, 37, 39, 43, 44, 45, 52, 53, 55: Atelier Klaus Merkel

S. / p. 12, 13, 14: Wolfgang Selbach; S. / p. 25: Oliver Look

S. / p. 27: Nic Tenwiggenhorn; S. / p. 28: Wilhelm Schürmann

S. / p. 34/35, 40/41, 46/47, 48/49, 50/51, 56/57, 58/59: Uwe Walter

Dank an / Thanks to

Julia Eichler, Michael Franz, Fabian Ginsberg, Hans-Jürgen Hafner,

Harry Joelson, Jochen Kienzle, Leopold Landrichter

ISBN 978-3-00-070081-1

Klaus Merkel wird vertreten durch die Galerien Max Mayer, Düsseldorf und Nicolas Krupp, Basel. / Klaus Merkel is represented by the Galerie Max Mayer, Düsseldorf, and Nicolas Krupp, Basel.

www.merkel-atelier.de

Kienzle Art Foundation | Stiftung bürgerlichen Rechts

Anerkannt durch die Berliner Senatsverwaltung für Justiz vom 19.01.2009

Steuernummer 27/605/58152

Bleibtreustraße 54

10623 Berlin

T +49 (0)30 896 276 05

F +49 (0)30 896 425 91

office@kienzleartfoundation.de

www.kienzleartfoundation.de

Berlin, 2021

KIENZLE ART FOUNDATION

