

Das Wiederschreiben von Malerei oder der gemalte Diskurs

Ornamentale Strategien in den malerischen Konzeptionen von
Axel Kasseböhmer, Klaus Merkel und Thomas Werner

MARKUS BRÜDERLIN

„Sie (die archäologische Analyse) ist nicht mehr und nicht weniger als eine erneute Schreibung; das heisst in der aufrecht erhaltenen Form der Äusserlichkeit eine regulierte Transformation dessen, was bereits geschrieben worden ist. Das ist nicht die Rückkehr zum Geheimnis des Ursprungs; es ist die systematische Beschreibung eines Diskurses als Objekt... jener Diskurse als bestimmten Regeln gehorchenden Praktiken.“

Michel Foucault¹

Die St.Galler Kunsthalle empfängt im Mai/Juni ihr Publikum mit Bildern dreier deutscher Maler. Was ist jenseits des Mediums Malerei das Gemeinsame, das über eine blosser Nebeneinanderstellung hinaus Erkenntnisse vermittelt, über die es sich zu schreiben und zu sprechen lohnt? Das Vermittelnde zwischen den Werken von Axel Kasseböhmer, Klaus Merkel und Thomas Werner liegt in einer bestimmten, zwar ganz verschieden ausgearbeiteten Methode, die als Legitimation dieses immer wieder totgesagte Medium mit den Mitteln des „Wiederschreibens“ begründet. „Malerei über Malerei“, hört man den Leser klagen, der des theoretischen Malereidiskurses überdrüssig geworden ist, der sich im Umfeld der konzeptionellen Malerei von Ryman bis Richter in den letzten fünfzehn Jahren vehement wucherte. „Iterativismus“ winken die andern ab, die das Wiederholen von schon vorhandener Kunst nicht mehr als Argument für den produktiven Umgang mit der erschöpften Moderne akzeptieren wollen. Wohl spielen diese beiden aktuellen Aspekte der Gegenwartskunst bei den drei malerischen Konzeptionen eine mitunter nicht unwichtige Rolle, doch das Gemeinsame ihres „Wiederschreibens“ besteht darin, dass sie versuchen, die Negativeffekte dieses reflexiven Malereidiskurses zu überwinden, indem sie sich anschicken, die Malerei von einer ganz anderen Seite her neu zu denken und zu „malen“. Tatsächlich droht die „Malerei über Malerei“ sich selbst zu strangulieren, wenn die Schlaufe der Reflexivität allzu eng gefasst wird und nicht wieder in überzeugende malerische Praxis, die die eigenständige Wirkungskraft ihres Mediums bejaht und positiv ausspielt, mündet. „Ich wäre nicht glücklich“, bekannte Axel Kasseböhmer, „würde die Malerei sich zum andauernden Kommentar ihrer selbst entmutigen lassen.“² In der Tat ist der pure Iterativismus in blosser Tautologie verkommen, wenn etwa Mike Bidlos Reproduktionen von Meisterwerken der Moderne sich in platten Abmalübungen erschöpfen und nur durch angestrenzte Theorie transzendiert werden können.

Das Ornament als Schlüsselbegriff der Abstraktion der neunziger Jahre

Von welcher Seite nun versuchen Axel Kasseböhmer, Klaus Merkel und Thomas Werner die Malerei – und darin insgeheim auch eingeschlossen die Geschichte der Malerei – neu zu denken und zu „malen“, ohne dabei in blossen Eklektizismus oder Historismus abzugleiten? Wagen wir eine schnelle Antwort: aus der Perspektive des Ornaments! Das mag im ersten Augenblick vermessen klingen, hat doch gerade die moderne Kunst das Ornament als eigentlichen Sündenfall der Malerei ausdiskutiert. Betrachtet man aber die Kunst der letzten zwanzig Jahre, so kann man feststellen, dass insbesondere die Abstraktion in eigentümlicher Weise daran gegangen ist, sich das dynamisch-kompositorische Formenvokabular der Moderne anhand ornamentaler Formmentalitäten anzueignen. Mit dem „Hang zur Symmetrie“ oder zur geometrischen Musterbildung wären nur einige äussere Indizien für diese Beobachtung angeführt. Zudem scheint dem Verfahren der ornamentalen Anverwandlung eine längere Lebensdauer als die Halbwertszeit von Markttrends beschieden zu sein,³ so dass wir heute nach den tiefergehenden methodischen und konzeptionellen Leistungen fragen müssen. Der ornamentale Gestus eines guten Teils der aktuellen malerischen Positionen drängt die Behauptung auf, dass das Ornament ein Schlüsselbegriff für das Verständnis der Abstraktion der achtziger und neunziger Jahre sei: Denken wir an die Malerei einer Elke Denda, eines Ross Bleckner, Steven Ellis, Julije Knifer, Jonathan Lasker, Jean-Luc Manz, Olivier Mosset, Walter Obholzer, David Reed, Helmut Federle, Gary Stephan, Meier Vaisman, Christopher Wool oder eben auch Thomas Werner und Klaus Merkel. Gleichzeitig erinnern wir uns an Frank Stellas Wandlung von den Black Paintings zu den opulenten, rokokohaften Metallreliefs, ebenso an Sol LeWitts Weg von der Askese der kaum sichtbaren Liniennetze zum dekorativen Reichtum der farbigen Wandmalereien. Wer die Eröffnungs-Ausstellung des Frankfurter Museums für Moderne Kunst im Parterre, wo auch Axel Kasseböhmer mit einem Säulen-Bild aus dem Jahre 1982 vertreten war, aufmerksam studierte, konnte gar zum Schluss kommen, dass die deutsche Gegenwartskunst überhaupt „aufs Or-

nament gekommen war“. Die neue Diskussion um die aktuelle Malerei scheint nur mit Bezug auf das Ornament und seine Bedeutung für die Moderne sinnvoll zu sein, wobei wir uns endgültig von dem Vorurteil des Ornamentalen als reine Schmuckform verabschieden müssen und die reflexiven Aspekte des Ornaments als eine „kritische Form“ anerkennen müssen, wie dies übrigens Werner Busch für die Bedeutung der Arabeske in der romantischen Kunst schon herausgearbeitet hat.⁴

Vor diesem Hintergrund destillieren Kasseböhmer, Merkel und Werner nun aus dem Ornament ein bildnerisches Prinzip, das das reflektierende Moment jenseits von Ironie und Zynismus an die Bejahung einer malerischen Praxis koppelt und darin die konzeptionellen und, wie wir sehen werden, kontextuellen Funktionen von Ornament und Dekor aktivieren, die dieser Gattung immer zukamen und die nur in den letzten zwei Jahrhunderten durch die Schmuckfunktion überdeckt wurden. Mit dem Ornament verbindet sich die Hoffnung, eine Methode gefunden zu haben, mit der Reflexion nicht in das verquälte „Gegen-die-Malerei-Anmalen“ mündet, sondern in der reflexives, künstlerisches Handeln letztendlich den Sinn der Sinnlichkeit offenbart und nota bene auch zu einer Erneuerung der Malerei führen kann.

Ornamentalisierung und die Geschichte von Malerei

Wenn wir oben das Wiederschreiben von Malerei als Gemeinsamkeit der ausgestellten Werke angeführt haben, so müssen wir nun die Frage stellen, wie sich dieser Aspekt mit dem Phänomen des Ornaments verbindet. Das Wiederschreiben hat mit einem elementaren Akt der Anverwandlung der über den eigenen Lebens- und Erfahrungskreis hinausreichenden Geschichte der Malerei zu tun, die in diesem Vorgang mit den Möglichkeiten der eigenen künstlerischen Gegenwart überblendet wird. Die Methode verrät auch die subjektive Sehnsucht, über die rituelle Handlung der Wiederholung sich in die Erzählung der Malerei einzuschreiben, um darin nicht nur das eigene Tun zu legitimieren, sondern etwas über den Sensus communis, das kulturelle Unterbewusste, zu erfahren. Es wurde schon erwähnt, dass dieser ritualisierende wie historisierende Akt nun in auffälliger Weise von vielen Malern in einer Art „Ornamentalisierung“ des modernen Formenpotentials vollzogen wird. Inwiefern aber können Geschichte und Vergangenheit im Ornamentalen thematisch werden und was lässt sich aus diesem Prozess für das Verständnis der „gewordenen Gegenwart“ und die eigene künstlerische Identität heute ableiten? Der angesprochene Wiederholungscharakter des Ornamentalen verweist zunächst auf die Erkenntnis, dass alles, was man tut, schon einmal getan worden ist und konstatiert darin vorderhand den Erschöpfungszustand der Moderne. Die abstrakte Kunst ist selber eine Tradition unter anderen, und das Hantieren mit ungegenständlichen Formen ist zu einem ästhetischen Modell innerhalb vieler Modelle geworden. Manche leiten davon die Berechtigung ab, nach den abgelaufenen Patentrechten sich im Steinbruch der „Kunst-Geschichte“ frei bedienen zu dürfen. Es kann aber gezeigt werden, dass Künstler wie Sherrie Levine, Philip Taaffe und zuvor auch schon Blinky Palermo nicht in beliebigen Raubzügen die Vergangenheit heimsuchen, sondern neuralgische Stellen in der Moderne anpeilen, um deren Widersprüche und Ungelöstheiten als inhaltliches Substrat für die eigene künstlerische Fragestellung heranzuziehen. Dieser retrospektiven Avantgarde kann so die Rolle eines Gedächtnisses und Gewissens der Moderne zuwachsen, die im erinnernden Zurückblenden hofft, vergangene Möglichkeiten aufzuspüren und zu aktualisieren gemäss Adornos Worten, nach denen „die Versenkung in die geschichtliche Dimension“ die Aufgabe habe, prospektiv aufzudecken, „was einst ungelöst blieb“.⁵ Wie verhält sich nun ein Künstler, der in die Geschichte der Moderne zurücksteigt: als Archivforscher, als Archäologe, als Ausbeuter von Zitaten oder als „angewandter Kunsthistoriker“?

Axel Kasseböhmer: Archäologie der Grenze zwischen alter und moderner Kunst

In Kasseböhmer hat der Kunsttheoretiker Walter Grasskamp den Archäologen ausgemacht, der auf vormoderne Formen der Malerei zurückgreift, um deren Mittel zu rekonstruieren und um darin nach dem gesellschaftlichen Sinn von Malerei zu fragen. Wenn in seinen Bildern Ausschnitte und Fragmente von Gemälden von Botticelli, Cranach, Rubens oder auch Picasso auftauchen, so will diese Form der Appropriation jedoch nicht die postmoderne Zitatmalerei mitsamt ihrer Rhetorik und ihrem Wühltischeklettizis-

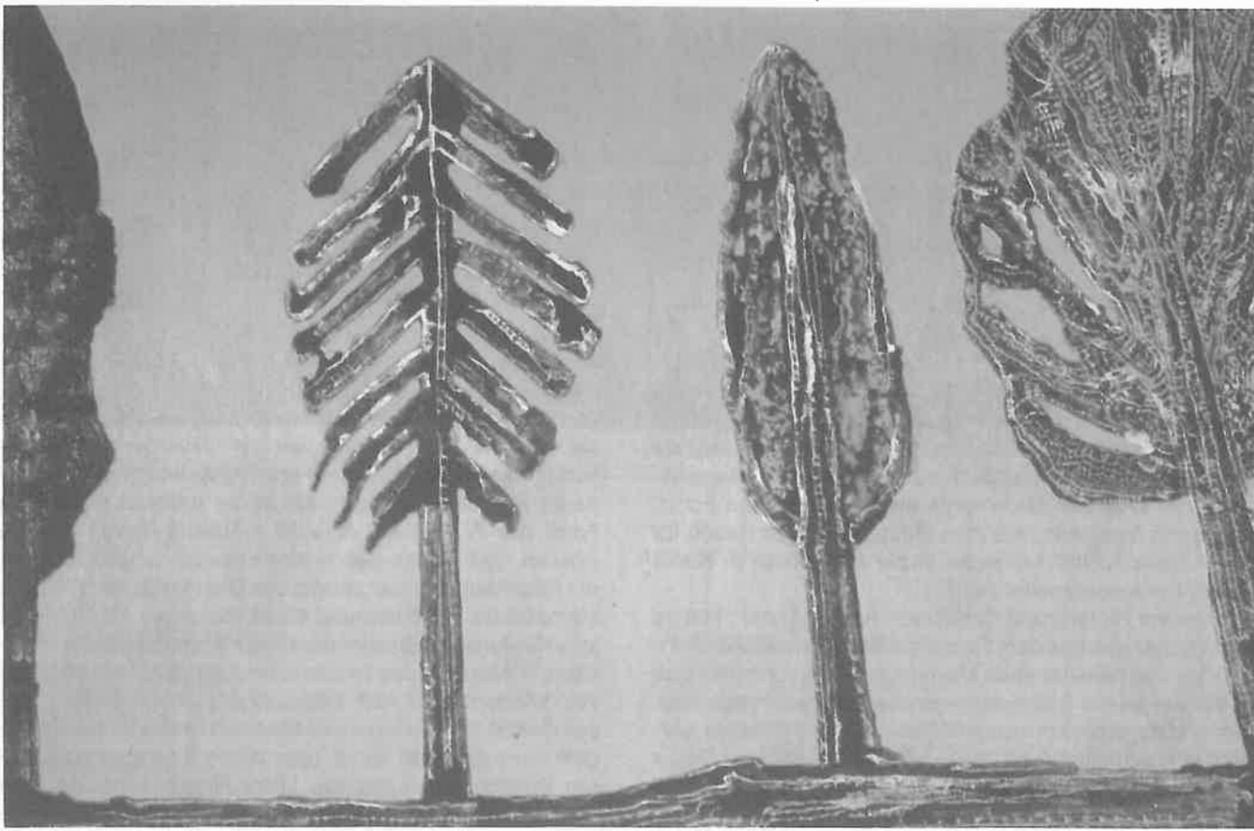
mus auferstehen lassen. Sein Ansinnen lässt sich vielmehr mit jenem geschichtsphilosophischen Modell vergleichen, das Michel Foucault in Zusammenhang mit der „Archäologie des Wissens“ beschrieben hat. „Sie (die archäologische Analyse) ist nicht mehr und nicht weniger als eine erneute Schreibung; das heisst in der aufrecht erhaltenen Form der Äusserlichkeit eine regulierte Transformation dessen, was bereits geschrieben worden ist. Das ist nicht die Rückkehr zum Geheimnis des Ursprungs; es ist die systematische Beschreibung eines Diskurses als Objekt... jener Diskurse als bestimmten Regeln gehorchenden Praktiken.“⁶ Wenn wir das Wiederschreiben nicht bloss auf naives Wiederholen, weil einem nichts mehr einfällt, einschränken, so können wir es als einen Diskurs über die Regeln der modernen Kunst, über deren Sinn aber auch deren Erweiterung auffassen. Vilém Flusser ergänzte Foucaults These mit der Bemerkung, dass wir nicht nur spielen, um zu gewinnen, sondern um beim Spielen auch die Spielregeln zu ändern.

Kasseböhmer geht es in diesem Sinne nicht unmittelbar um die Wiederbelebung traditioneller, gegenständlicher Malerei, vielmehr testet er die Grenze, mit der „die moderne Kunst einst das Alte vom Neuen geschieden hat“⁷ und stellt darin die von Pionieren so vehement verteidigte Kampfposition in Frage. Der Künstler nähert sich dieser Grenze zunächst mit einer offensichtlich gegenständlichen Malerei. Doch ab 1987 unterwirft er seine zitathafte Konzeption einer Ornamentalisierung. Ein einzelnes Vasenmotiv wird aus dem bildräumlichen Zusammenhang eines Stilllebens isoliert und in der Fläche zu einem iterativen Bildmuster, das aber nachwievor im Titel „Stilleben“ führt, vervielfältigt. In dieser ornamentalen Flächengestaltung werden Gegenständliches und Abstraktes gleichsam wie in einer Schnittmenge zusammengefasst und auf eine formale Stufe fokussiert, auf der alle denkbaren Formmöglichkeiten und Farbvariationen als Stilformen durchdekliniert werden können. Besonders evident wird das in den kleinen Arbeiten zu den hochformatigen Säulenvariationen aus dem Jahre 1987. In dem schmalen Bildausschnitt auf eine arkadische Landschaft spielt Kasseböhmer alle möglichen Maltechniken durch, die am Vorabend des abstrakt werdenden Tafelbildes die Stilgeschichte beherrschten: von der impressionistischen Formauflösung bis zum Gauguin'schen Cloisonné. Als archäologische Analyse betrachtet weicht diese Ornamentalisierung die starre Grenze, die die moderne Kunst einst zwischen Alt und Neu errichtet hatte, auf und macht den Übergang als genetische Kontinuität verstehbar. Nähert man sich nämlich aus der Perspektive des Ornaments der Schwelle zur abstrakten Malerei, dann erweist sich das magische Datum 1909 nicht mehr als Bruch. Unter diesem Blickwinkel liest sich die Geschichte der abstrakten Kunst wie die Fortsetzung der Ornamentik. Gerade weil diese Kunstgattung bis zu jenem Zeitpunkt das Monopol im Umgang mit ungegenständlichen Formen besass, haben die Pioniere der modernen Kunst, wie Kandinsky und Malewitsch, sich so leidenschaftlich gegen den Ornamentverdacht gewehrt. Heute, wo Abstraktion und Gegenständliches gleichwertig nebeneinander stehen, ist es kein Tabu mehr, die lineare Abstraktion als Fortsetzung der Strukturgeschichte des Arabeskenornamentes zu erkennen.

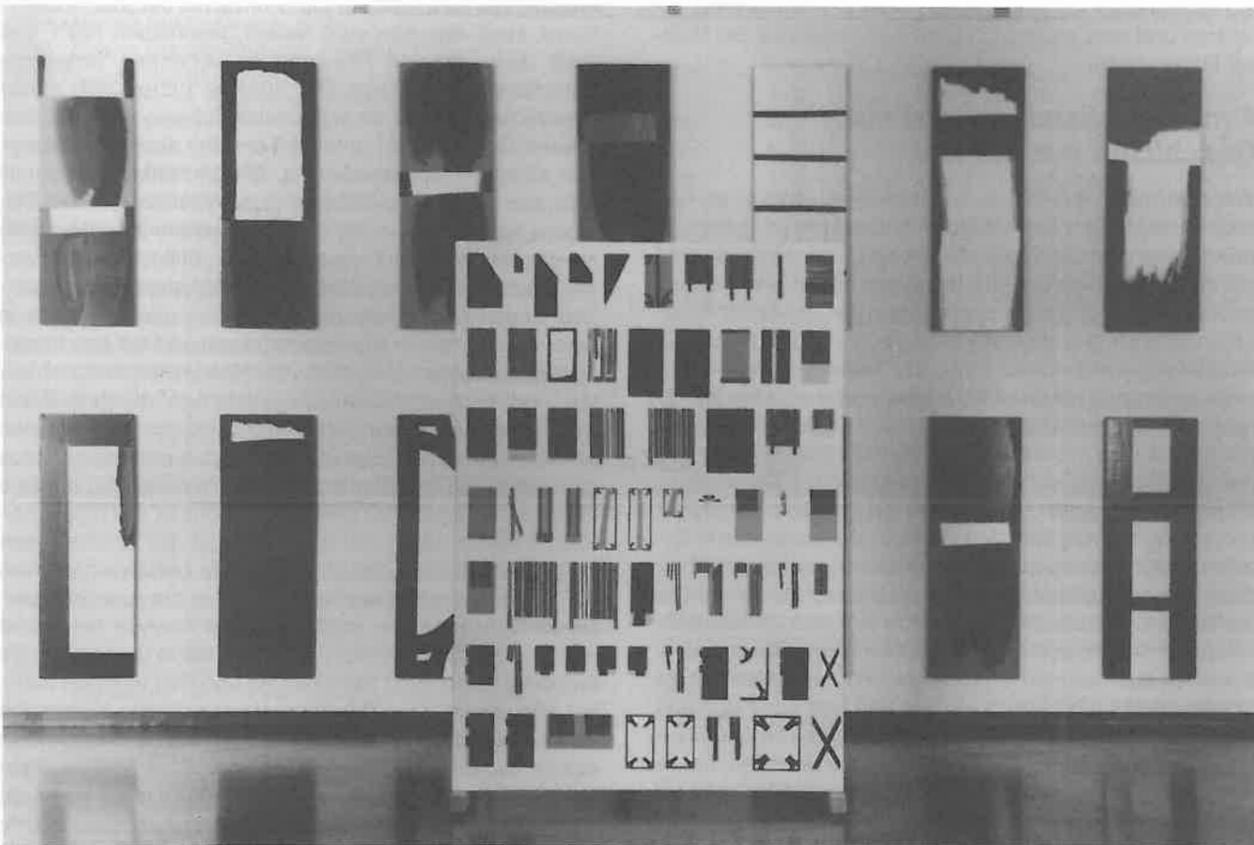
Doch Kasseböhmers Methode des „Wiederschreibens“ von Malereigeschichte reduziert sich nicht auf „angewandte Kunstgeschichte“, sondern hilft, im aneignenden Rekapitulieren die Tradition neu wahrzunehmen. Diese quasi retro-avantgardistische Leistung besitzt ihre geschichtsphilosophische Bürgschaft, wenn etwa Arnold Hauser – wohl in Anlehnung an Adorno – festhielt: „Das Neue ergibt sich aus dem Alten, aber auch das Alte verändert sich fortwährend im Lichte des Neuen und nimmt Merkmale an, die auf keiner früheren Stufe sichtbar waren.“⁸

Thomas Werner: Abstrakte Malerei als Fortsetzung der Ornamentgeschichte

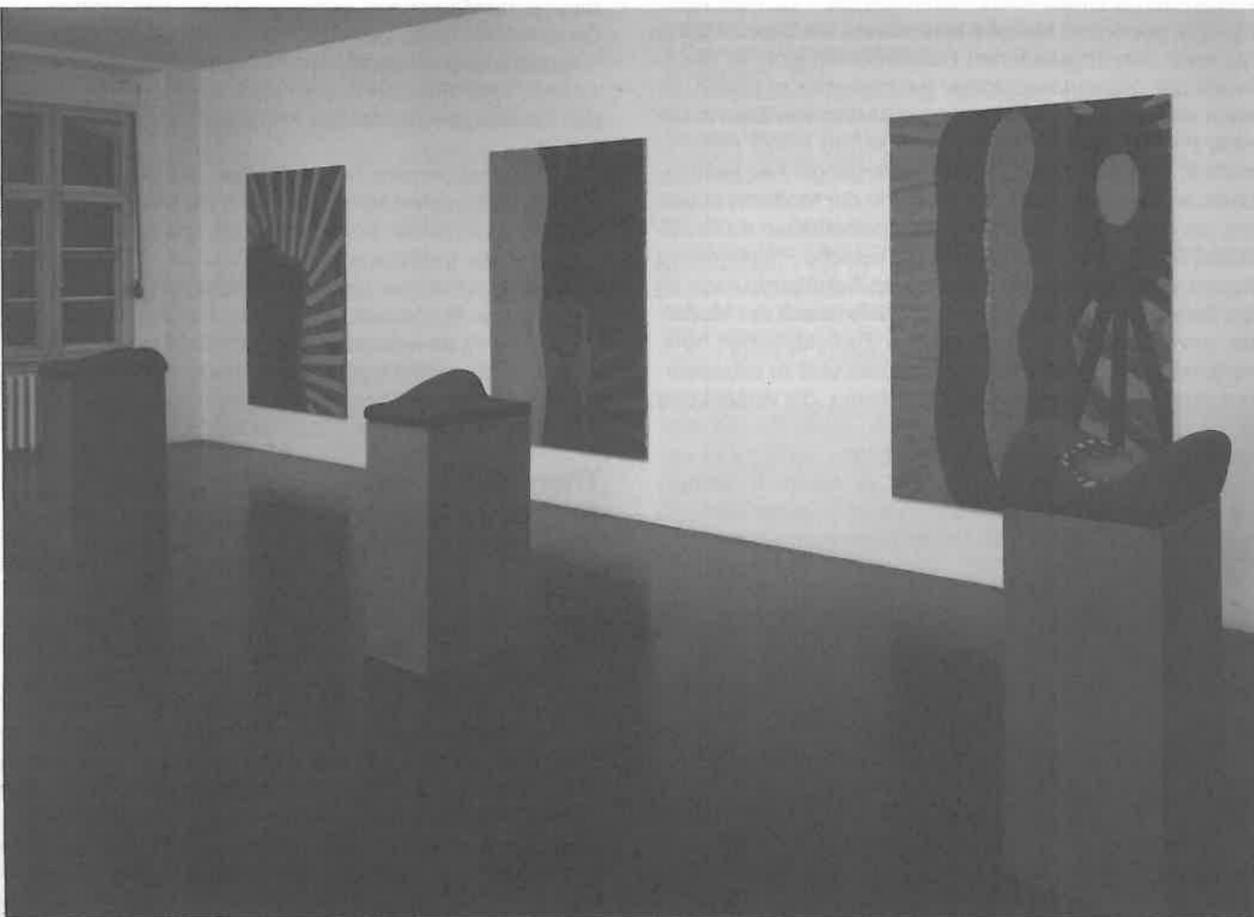
Auch Thomas Werners malerische Konzeption arbeitet mit dem retrospektiven Gestus des Wiederschreibens, auch wenn ihre farbenfrohe Ornamentik sich auf den ersten Blick mehr an das „sehend erfüllte Schöne“ (Lipps) hält, das sich nicht mit dem Bewusstsein der Geschichte der Malerei beschwert. Erst die nähere Betrachtung der in äusserst subtile Tiefen- und Oberflächenwirkungen geschichteten und in ausgeklügelten Mischtechniken durchgearbeiteten Malerei offenbart, dass der Künstler darin unmittelbar auch ein Stück „Geschichte“ mitverarbeitet hat. In der individuellen Werkentwicklung ist gleichsam „wiederschreibend“ Malereigeschichte und deren formale Verwandlungen eingelagert. Es ist wichtig zu wissen, dass der koloristische Ornamentismus, zu dem Werner seit rund



Axel Kasseböhmer, *Landschaft gelb, grün 3*, 1993, Öl auf Leinwand, 160 x 240 cm, Collection Joshua Gessel



Klaus Merkel, *„Katalogbilder / Monogramm,“*, Galerie Frieder Keim, Köln 1993



Thomas Werner, *Installationsaufnahme 1992*, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a. M.

sechs Jahren vorgedrungen ist, sich zunächst nicht unmittelbar aus dem vorgeprägten Sinn- und Formenkreis der Ornamentik ableitete, sondern – und das mag diejenigen überraschen, die die früheren Werkphasen nicht kennen – aus einer kubistisch-gegenständlichen Körperlichkeit.⁹ 1984 entstand eine kleinformatige Porträtserie, in der Werner durch kubistische Vereinfachung der allgemeinen, von allen individuellen Eigenschaften des Dargestellten befreiten, suggestiven Ausdruckskraft nachspürte. Es gelang ihm, durch die ambivalente, lichterhafte wie plastische Behandlung der Farbe eine ganz eigentümliche, magische Wirkung hervorzubringen. Diese Arbeiten leugnen nicht die Vorläuferschaft zweier künstlerischer Sonderpositionen, die rund siebzig Jahre zuvor – als sich gerade der Kubismus und die Abstraktion voll ausformuliert hatten – sich von der orthodoxen Linie der Avantgarde absetzten: Oskar Schlemmer und sein Schweizer Studien- und Malerfreund Otto Meyer-Amden. Beide blieben zeitlebens einer figurativen Bildlichkeit verpflichtet und deuteten den Kubismus in eine eigenwillige Richtung aus. Dies gilt vor allem für Meyer-Amden, der die rein formale, dekonstruktivistische Seite des Kubismus zugunsten einer tiefen, menschlichen Empfindsamkeit zurückdrängte. Im Unterschied zu dieser statuarischen Innerlichkeit und zur immateriellen Durchlichtetheit können wir Schlemmers dynamische Architektur, die den menschlichen Körper fest in ein äusseres, rhythmisches Gefüge eingliedert, als eine Konturierung von Meyer-Amdens visionärer Atmosphärik bezeichnen. Thomas Werner fand in diesen beiden Sonderlingen einen künstlerischen Identifikationspunkt, auf den er bekenntnisvoll, aber deswegen nicht weniger spielerisch reflektierte, um daraus die Voraussetzungen für eine eigenständige Entwicklung abzuleiten. 1984 entstanden – quasi als Abschluss dieser ästhetischen Selbstfindung – die beiden „Wächter“, die als Ergänzung der Porträts den ganzen Körper miteinbezogen. Die magische Bildwirkung blieb durch das dunkle und tonige Kolorit und das eigentümliche Spiel des Clair-Obscure dominant und wurde durch die fast bedrohliche Monumentalität der im Bildgeviert eingezwängten Figuren unterstützt. Im unteren Gewandteil der „Wächter“ deutete sich aber schon eine rein abstrakte Flächen- teilung an, die für die folgende koloristische Phase und auch für die Visualität der aktuellen in der Ausstellung gezeigten Bilder bestimmend werden sollte.

Thomas Werner deformierte und dehnte das geometrisch-kubistische Flächengerüst an einen Punkt, an dem die Gestaltverläufe begannen, ornamentale Formambitionen auszubilden. Rechtwinklig durchs Bildfeld geführte Streifen schlingerten in wellige Richtungsbahnen aus, deren Dynamik durch ein Lineament in der Binnenfläche noch unterstützt wurden. Das ganze Formvokabular wurde ornamentalen Ordnungen wie Spiegelung, Wiederholung, Kontrapunkt oder Zeilenreihung unterworfen. Gitter- und Flechtwerk lösten die festen Gegenstandskonturen auf. Diese Wandlung von der magisch-kubistischen Bildteknik zur ornamentalen „Vie des Formes“ (*Focillon*) kann auch als archäologische Analyse gelesen werden. Der Akt des wiederbeschreibenden Aneignens erzählt über das Schicksal des sogenannten „farbigen Kubismus“, der mit Juan Gris, Albert Gleizes und später Schlemmer eine eigene Fraktion bildete, deren Wurzeln nicht so sehr in der Dekomposition des klassischen Kubismus zu suchen sind als vielmehr in der über den Jugendstil vermittelten Ornamentik. Gegenwärtig entdeckt die Kunsttheorie gerade eine „zweite Entwicklungslinie der modernen Kunst auf ihrem Weg zur Ungegenständlichkeit“, die neben der finalistischen Setzung von Malewitschs Null-Ikone (dem Schwarzen Quadrat) und dem stilisierenden Abstraktionismus (von den Impressionisten zu den Kubisten bis Mondrian) über die Ästhetik des Jugendstils verläuft. Man besinnt sich auf den merkwürdigen Umstand, dass praktisch „alle“ Pioniere der ungegenständlichen Malerei eine „Jugendstil-“, aber nicht alle eine „Kubismusphase“ durchliefen, wie z.B. Kandinsky, Hölzel oder Kupka.

Adolf Hölzel, der Lehrer von Meyer-Amden und Schlemmer, veröffentlichte 1900 sein Postulat der „absoluten Malerei“, gemäss dem sich das Kunstwerk erstmals aus dem reinen Selbstwert der bildnerischen Mittel und der reinen Organisation von Flächenformen als harmonisches Bildganzes aufzubauen habe. Hölzels Lehre orientierte sich stark an den Bildungsgesetzmässigkeiten des Ornaments und baute damit eine Brücke für den „heimlichen“ Transfer des gerade aus dem Stilkontext entlassenen Ornaments in die autonome Kunst. Seine Analyse von objektiven Gesetzen der Flächengestaltung war notwendig verbunden mit der Entindividualisierung der figuralen Form und bezog ihren theoretischen Hintergrund aus der Ornamentik, die der berühmte Stiltheoretiker Wölfflin einmal als „Kunstgeschichte ohne Namen“ bezeichnet hatte.

Das Paradox von Stil und Avantgarde

Tatsächlich rollen die rekapitulierenden Aneignungsstrategien erneut eine Problematik auf, die man eigentlich in den Annalen der Kunsttheorie entsorgt wissen wollte: nämlich die abstrakte Malerei als Schaffung eines überindividuellen, allgemeinverständlichen Stils. Generell taucht die Frage nach dem Stil immer dann auf, wenn das Unbehagen gegenüber dem „Kult des Individuellen“ am Zeitgeist zu zehren beginnt und das Besondere über das Allgemeine triumphiert. Axel Kasseböhmer, der in seinen Arbeiten

nach den gesellschaftlichen Grundlagen von Malerei forscht, hat diesem Unbehagen 1986 in einem apodiktischen Aphorismus Ausdruck verliehen: „Wenn die Kunst aber nur das Einzelne sieht und das Allgemeine nicht erkennt, gibt es sie nicht.“¹⁰ Der Kunstbetrieb schlägt sich ja zur Zeit mit dem Problem herum, wie Verbindlichkeit im verbindlichen Durcheinander der Zeichen, ohne „semantische Polizei“ und ohne dogmatische Ordnungsrufe, verhandelbar sei. Auch die Pioniere der Abstraktion, die damals gerade der Stilextase des Historismus entkommen waren, wurden mit der Aufgabe konfrontiert, ihre schwer verständlichen, individuellen Setzungen mit der Forderung nach überindividueller Aussagefähigkeit zu legitimieren. Sie verstiegen sich zur Lösung des Problems in einer artistisch verschlungenen Argumentation: Auf der einen Seite mussten sie den Verdacht entkräften, dass die abstrakte Malerei nichts anderes sei als das in der reinen Form selbstständige Stilprinzip des Ornaments, das Ornament des Ornaments. Auf der anderen Seite wollten sie den Beweis antreten, dass auch das Künstlerindividuum stilprägend wirksam sein und das Besondere von der Allgemeinheit als gültigen Ausdruck einer umfassenden Geistes- und Lebenshaltung anerkannt werden könne. Insbesondere die Konstruktivisten, z.T. auch die Konkreten und die DeStijl-Gruppe erfinden zur Lösung des Konfliktes ein Programm, das als Ziel die Aufhebung individueller Kunst in urheberlosen Formkonzepten hatte. Daraus ist ein Grundparadigma der Moderne geworden. Die Ironie der (Kunst-)Geschichte will es, dass man bei dessen Ausführung immer wieder beim Ornament landet.

Konzeptionalisierung des Dekorbegriffs

Der Versuch, individuelle Formkonzepte in einen überindividuellen Stil aufzulösen, verband sich in den zwanziger Jahren mit dem Anspruch nach der gesamthaften Gestaltbarkeit der Alltagswelt nach Massgabe abstrakt-konstruktiver Formmentalitäten. Konkret sollte sich dieser Anspruch in der erneuten Verschmelzung von Malerei und Architektur realisieren, bei der sich aber nicht, entsprechend der traditionellen Peinture Décorative, die Malerei dem vorhandenen Raum unterzuordnen hatte, sondern umgekehrt das Tafelbild zur Keimzelle einer neuen Stijl-Architektur werden sollte. Die ambitionierten Experimente der DeStijl-Bewegung und der Bauhaus-Zeit sind gescheitert; die Malerei wurde auf das Tafelbild zurückgeworfen. Von dieser Warte aus versucht sie seither, gleichsam als Ersatz für ihre real nicht einlösbare gesellschaftliche Funktion, den Kontext, also ihren architektonischen, institutionellen wie auch sozialen Umraum, konzeptionell zu bearbeiten.

Wie nun kann Malerei Kontext thematisieren? Bei der Concept-Art der siebziger Jahre war es klar: durch Versprachlichung und Theoretisierung des bildnerischen Materials in Texten. Die Malerei dagegen muss auf eine historische Besonderheit zurückgreifen, indem sie sich in ihrem Charakter als „Dekor“ thematisiert. Dabei geht es zunächst darum, die Kategorie der Dekoration von ihren pejorativen Bewertungen zu befreien und auf der Ebene der Malerei als formale Entsprechung zu dem zu etablieren, was auf der Ebene der Objektkunst seit Duchamp als Kategorie des Kontextes fungiert. So wie der Kontext die Bildung von Bedeutungen und Funktionen durch Plazierung der Kunst in verschiedenen Zusammenhängen beschreibt, so macht das Dekor die Grenzen zwischen unterschiedlichen formalen, gesellschaftlichen, ontologischen und historischen Bereichen sichtbar und stellt Beziehungen zwischen ihnen her. So wie der Text zum Kontext wurde, so transformiert sich heute das autonome Tafelbild zum Dekor. Die erste Methode funktioniert durch Positionierung, die zweite durch Rahmung.

Wie Malerei kontextuell werden kann, ohne sich im Diskurs oder im „Text über Kontext“ aufzulösen, hat Gerhard Richter an der letzten documenta in Kassel 1992 in seinem Kabinett der abstrakten Bilder überzeugend vorgeführt. Der deutsche Maler unterlegte ein Sortiment von dreizehn abstrakten Schlierenbildern und ein realistisches Blumenstillleben mit einem raumschalenden Holzfenster und verwandelte damit den Ausstellungsraum in ein fingiertes Kabinett. Die Kritik erkannte die integrierende Wirkung der Holztaferung nicht als Bestandteil der künstlerischen Aussage, die über die Sehnsucht nach einer verlorenen Integrität von Malerei und Ort vor dem Hintergrund eines die Kunst zur Verschiebemasse degradierenden Ausstellungsbetriebes reflektierte. Chromatik und Faktur der Malerei glichen sich der Holzstruktur der Verkleidung an und erschienen als Paneele. Benjamin Buchloh hat die Wirkung dieser Vereinheitlichung folgendermassen analysiert: „Statt sich gegen das Potential und den realen Gebrauch der Abstraktion als Dekoration zu verwahren, schienen diese Bilder ihren anscheinend unvermeidlichen Endzustand als dekorative Objekte freiwillig in sich selbst vorwegzunehmen. Die Hoffnungen, die der abstrakten Malerei in ihrer heroischen

Tradition seit 1913 zugesprochen worden waren, wurden hier noch einmal mit malerischen Mitteln zunichte gemacht. Dieses allegorisierende Prinzip des antizipierten Missbrauchs dient Richter als hinreichende Motivation für eine Abstraktion, die seiner Malerei eine neue und paradoxe Glaubwürdigkeit verleiht.“¹¹

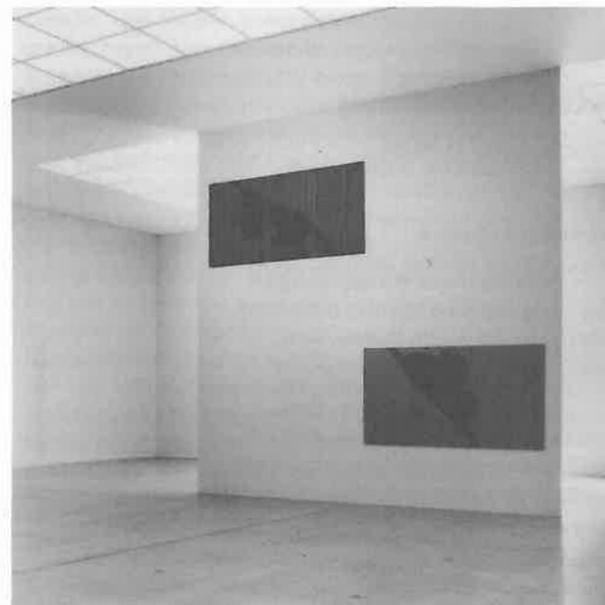
Klaus Merkel: Textualisierung der Bilder als Kontextualisierung der Malerei

Auch Klaus Merkels malerische Konzeption, die auf den ersten Blick sich auf die reine Sinnlichkeit einer kulinarischen Malerei zu konzentrieren scheint, verarbeitet den kontextuellen Aspekt abstrakter Malerei. Als Mittel dafür entwickelte der Künstler seit Beginn der achtziger Jahre eine eigenwillige Form der Ensemblehängung, bei der die Einzelbilder zugleich als autonome Tafeln wie auch als Teil einer im Dekorganzen aufgehenden, übergreifenden Syntax zu lesen sind. Die Höhepunkte dieser Methode fanden 1988 im Düsseldorfer Kunstverein und in der Ausstellung „In Situ“ in der Wiener Secession statt. In Wien befestigte Merkel zwei analoge Bildtafeln diagonal übereinander auf einer monumentalen, quadratischen und frei in den Raum gestellten Wand. Er benutzte die Architektur des Stammhauses des Wiener Jugendstils als gleichsam ornamentalen Grund, in den die Tafelbilder sich nurmehr als Versatzstücke einzufügen hatten und dadurch ein Ganzes definierten. Der Künstler weiss, dass nicht mehr das Einzelbild das Ereignis der Malerei ausmachen kann, sondern nur der Zusammenhang der Bilder, der sich über die Zeit zu einer Biographie ausschreibt und als Diskurs der eigenen Legitimation von Malerei lesbar wird. Das Kontextuelle der Ensemblehängung beschränkt sich also nicht nur auf den im Moment wahrnehmbaren formalen Zusammenhang, sondern greift auf die institutionelle Bestimmung von Kunst und auf deren gesellschaftliche Funktion über. Den entscheidenden Schritt dazu vollzog Merkel mit seiner Ausstellung von sogenannten Katalogbildern, in der er vor der dichtgehängten Serie von neuesten Bildern Tafeln aufstellte, auf denen frühere Bilder im miniaturisierten Katalogformat „wiederschreibend“ nachgemalt wurden.¹² Der Künstler, der bisher in der Ensemblehängung Bild und Ausstellung stets zusammensah, erweiterte diese funktionale Einheit um die kontextuelle Einrichtung des Katalogs, der im Ausstellungsboom der achtziger Jahre tatsächlich fast wichtiger geworden war als die Ausstellung selbst. Der Katalog ist der letzte Container der Bilder in unserer dokumentationswütigen und gleichzeitig entsorgungsbedürftigen Zeit der Hyperproduktion.

Merkel bezieht sich bei diesen Arbeiten auf eine Sentenz von Barnett Newman, dessen Kunst auf dem unmittelbaren Dialog mit der realen gegenwärtigen Farbfeldmalerei basiert und für den jede Ausstellung ein Kampf gegen den Katalog bedeutete. Vor dieser Referenz könnte man Merkels reproduzierende Verkleinerungsaktion ironisch lesen, indem er damit verrät, dass sein bisheriges, schwergewichtiges, pastoses Werk eigentlich nur für den Katalog produziert worden sei. Doch seine Bilder verschwinden nicht im gedruckten Punktraster, werden nicht im Katalog entsorgt. Im Gegenteil, sie internalisieren den Katalog gleichsam als bilanzierende Inventur, die die Folge der Bilder überblickt, um von dieser neugewonnenen Basis aus „überhaupt noch Bilder behaupten zu können“: „In dem Moment, wo der Katalog als Malerei bearbeitet ist, sind die Bilder wieder frei, weil sie ihre nostalgische Abbildung nicht mehr brauchen.“¹³ Doch die solchermassen befreiten Bilder entstehen auf dieser Ebene nicht mehr aus der Imaginationskraft des ingeniosen Künstlers und der Physis der realen Gegenwärtigkeit, sondern der syntaktischen und vertauschbaren Folge des Textes: „Sie müssen von ihrem hohen Standpunkt auf den niedrigen des Textes gezogen werden. Mit dieser Leistung verlieren sie alles, was sie bisher hatten und werden bis ins Mark verändert. Ab jetzt sind sie Schauspieler, Spielkarten, Währung oder Text. Ich gehe nicht mehr von Bildern aus, die einen echten Dialog führen können, sondern von Arbeiten, die nur noch sprachfähig sind, wenn sie einen eigenen Diskurs bilden können. Das geht nur, indem ... eine eigene Übersicht formuliert wird. Diese Rahmenbedingungen, ... können auf der letzten Stufe das Bild wieder als Generation hervorbringen.“¹⁴ Die Verkleinerung bildet bei Klaus Merkel also neben der „Konzeptionalisierung des Dekors“ eine zweite gleichsam komplementäre Methode, die eine Art Textualisierung bewirkt, deren Syntax reflektierend über den Kontext der Bilder referiert. Doch diese Reflexion verstrickt sich nicht in die reine Textualisierung, bleibt nicht in der Sackgasse des Katalogs stecken, sondern bewirkt ein Wiederaufstehen der Malerei aus dem Diskurs, der die Malerei schon überflügelt zu haben scheint. Darin haben wir die produktiven Momente der Methode des Ornamentalisierens und des Wiederschreibens zu erkennen, nicht nur der eigenen, sondern auch der kollektiven Geschichte der Malerei.



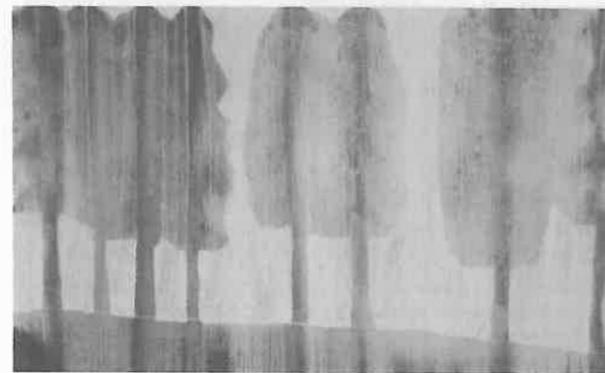
Axel Kasseböhmer, „Häuser“, 1990, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, Galerie Monika Sprüth, Köln



Klaus Merkel, IN SITU, Secession, Wien, 1988



Klaus Merkel, Kunstverein für die Rheinlande und Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1988



Axel Kasseböhmer, 1993, Landschaft, gelbbraun / weiss, Öl auf Leinwand, 160 x 240 cm, Collection Joshua Gessel



Axel Kasseböhmer, 1993, Landschaft gelb, grün 2, Öl auf Landschaft, 160 x 240 cm, Collection Joshua Gessel

¹ Michel Foucault: „Archäologie des Wissens“, Frankfurt a.M.: 1986⁷, S. 200.

² Kasseböhmer zit. nach: (Kat.) „Von hier aus“, Düsseldorf: Messehallen 1984, S. 290.

³ Vgl. M. Brüderlin: „Das geflügelte Bild – Iterativismus in der Abstraktion“, in: Kunstforum Bd. 105 (1990), S. 119.

⁴ Vgl. Werner Busch: „Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh.“, Berlin: 1985.

⁵ Theodor W. Adorno: „Ästhetische Theorie“, Frankfurt a.M.: 1986, S. 36.

⁶ Foucault, a.a.O.

⁷ Walter Grasskamp: „Sinn und Form“, in: (Kat.) A. Kasseböhmer: „Bilder 1979-89“, Münster: Westfälischer Kunstverein 1990, S. 17.

⁸ Arnold Hauser: „Soziologie der Kunst“, München: 1974, S. 80.

⁹ Vgl. M. Brüderlin: „Ornamentale Gebärden abstrakter Malerei“, in: (Kat.) Thomas Werner: „Bilder, Skulpturen Reliefs“, Karlsruhe: Badischer Kunstverein 1990, o.P.

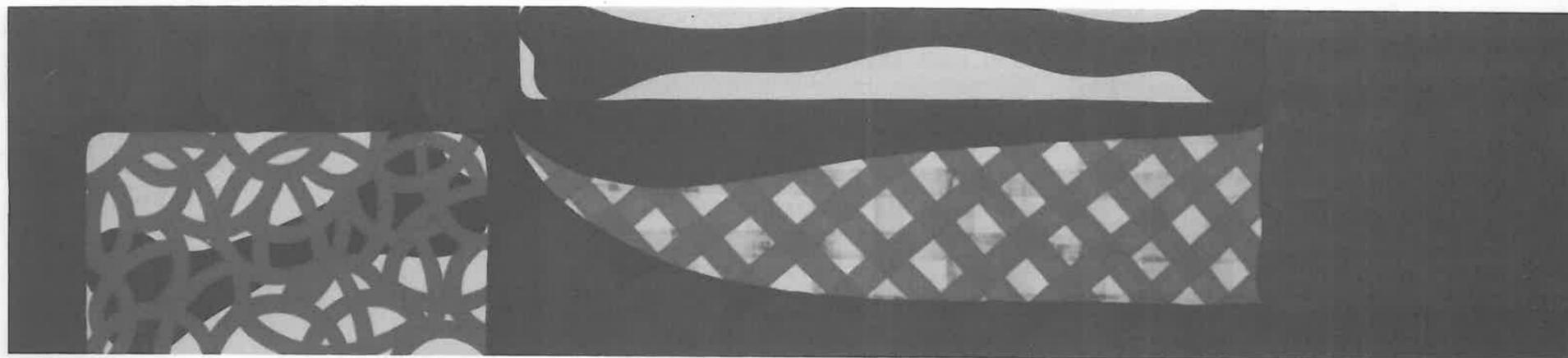
¹⁰ Kasseböhmer: „Vom Allgemeinen“, in: (Kat.) Kasseböhmer, a.a.O., S. 14.

¹¹ Benjamin Buchloh: „Gerhard Richter und die Allegorie des Abstrakten Kabinetts“, in: „Texte zur Kunst“ Dez. 1992, 2. Jg. Nr. 8., S. 37.

¹² Galerie Frieder Keim, Köln, Juni 1993. Vgl. auch Katalog: „Katalogbilder“, hrsg. vom Morat-Institut f. Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg i. Bg. 1993.

¹³ Klaus Merkel im Gespräch mit Christian Matthiessen, September 1993. Existiert als von Schauspielern gespielter Dialog auf Videokassette.

¹⁴ Merkel ebd.



Thomas Werner, „Continue and Save“, 1994, Tempera / Holz, 56x250 cm

Axel Kasseböhmer

1952 geboren in Herne
lebt seit 1976 in Düsseldorf

Einzelstellungen

- 1982 Galerie Rüdiger Schöttle, München
Galerie Ursula Schurr, Stuttgart
- 1983 Galerie Arno Kohnen, Düsseldorf
- 1984 Monika Sprüth Galerie, Köln
- 1985 Galerie 'L Venster, Rotterdam
Galerie Rüdiger Schöttle, München
Monika Sprüth Galerie, Köln
- 1987 Monika Sprüth Galerie, Köln
- 1988 Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt
- 1989 Galerie Rüdiger Schöttle, München
Westfälischer Kunstverein, Münster
Monika Sprüth Galerie, Köln
- 1990 Kunstverein München
Galerie Nelson, Lyon
- 1991 Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt
- 1993 Monika Sprüth Galerie, Köln

Gruppenausstellungen

- 1981 Galerie Rüdiger Schöttle, München
- 1982 Galerie Rudolf Ricke, Köln
Ausstellung B, Lothringerstrasse, München
- 1983 Bonnefanten Museum, Maastricht
Castello di Portofino, Portofino
Laputa, Gutenbergstrasse 62A, Stuttgart
Städtische Galerie Regensburg
Standort Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf
Galerie 'L Venster, Rotterdam
- 1984 *Tiefe Blicke*, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Kunstverein Karlsruhe
... von hier aus, Messehallen Düsseldorf
- 1985 *Iterativismus*, Galerie Rudolf Zwirner, Köln
Monika Sprüth Galerie, Köln
Cover Doppelgänger, Galerie Aorta, Amsterdam
- 1986 Galerie Rüdiger Schöttle, München
Der andere Blick, Wissenschaftszentrum Bonn und
Kunstverein München
Galerie Jörg Johnen, Köln
Europa/Amerika, Museum Ludwig, Köln
Säulen, Galerie Jule Kewenig, Frechen
- 1987 Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt
Memory and Imagination, Royal Scottish Academy,
Edinburgh
Reason and Emotion in Contemporary Art, Royal Scottish
Academy, Edinburgh
- 1988 Galerie Nelson, Lyon
BiNationale, Kunsthalle Düsseldorf
TCA/MFA, Boston
Das Licht von der anderen Seite, Teil I: Malerei,
Monika Sprüth Galerie, Köln
Refigured Painting: The German Image 1960-1988,
Williams College Museum of Art, Williamstown,
Massachusetts
- 1989 *Bilderstreit*, Messehallen Köln
Graphik und Zeichnungen, Galerie Grässlin/Ehrhardt,
Frankfurt
Neue Figuration: Deutsche Malerei 1960-1988,
Kunstmuseum Düsseldorf, Schirn Frankfurt

Ausgewählte Bibliographie

Kataloge:

- Rekonstruktion*, Städtische Galerie Regensburg, 1993
- Dreißigste Ausstellung*, Galerie Grässlin-Ehrhardt,
Frankfurt, 1987
- Memory and Imagination*, Scottish Arts Council, Edinburgh, 1987
- Reason and Emotion in Contemporary Art*, Scottish Art Council,
Edinburgh, 1987
- Neue Figuration: Deutsche Malerei 1960-1988*, Kunstmuseum
Düsseldorf, Schirn Frankfurt, 1989
- Axel Kasseböhmer: *Bilder 1979-89*, Westfälischer Kunstverein
Münster, Kunstverein München, 1990

Presse:

- Jutta Koether: *Axel Kasseböhmer*, in: Artforum, Dezember 1987
- Norbert Messler: *Axel Kasseböhmer*, in: Artscribe Nr. 67/1988
- Heinz Norbert Jocks: *Das verwässerte Menschenbild*, in: Düssel-
dorf's Überblick, Oktober 1988
- Norbert Messler: *Axel Kasseböhmer*, in: Artscribe Nr. 80/1990
- Kay Heymer: *Axel Kasseböhmer*, in: FlashArt 151/1990
- Jens Steinbrenner: *Brutale Ausschnitte*, in: Ultimo 25/89
- Karlheinz Schmid: *Respekt vor den Alten Meistern*, in: ART,
Dezember 1989
- Raimund Stecker: *Wechsel rückwärts*, in: FAZ, 30.12.1989
- Norbert Messler: *Axel Kasseböhmer*, in: Artforum, März 1990
- Heinz Schütz: *Axel Kasseböhmer*, in: Kunstforum Bd. 106, 1990

Thomas Werner

1957 geboren in Neu-Ulm
1979-84 Studium an der Kunstakademie in Karlsruhe bei
Prof. Georg Baselitz
lebt seit 1986 in Frankfurt/Main
1988 Paul-Strecker-Preis

Einzelstellungen

- 1983 Nancy-Halle Karlsruhe (mit Martin Rupprecht)
- 1984 Sonne-Ausstellungen, Berlin
- 1985 Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
- 1986 Galerie Frieder Keim, Stuttgart
- 1988 Galerie Frieder Keim, Stuttgart
Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
- 1989 Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt/M.
Paare und Ornamente, Goethe-Institut, Rotterdam
- 1990 Badischer Kunstverein Karlsruhe (K)
- 1991 Galerie Frieder Keim, Stuttgart
- 1992 Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M.
Galerie Frieder Keim, Köln

Gruppenausstellungen

- 1981 Badischer Kunstverein, Karlsruhe
- 1983 *Plastik*, Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
- 1984 *Arbeiten auf Papier*, Galerie Annette Gmeiner,
Kirchzarten
- 1985 *5 Deutsche*, Galerie van Krimpen, Amsterdam (K)
- 1986 *90 Portraits*, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf
Galerie Frieder Keim, Stuttgart
- 1987 *Meine Maler*, Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
Kunst in Frankfurt 1987, Frankfurter Kunstverein
- 1989 *Grossformatige Zeichnungen*, Galerie Grässlin-
Ehrhardt, Frankfurt/M.
- 1990 *Frankfurter Künstler*, Kunstverein Frankfurt
- 1991 *Gullivers Reisen*, Galerie Sophia Ungers, Köln (K)
- 1992 *DAS KÜNSTLICHE BILD DER EIGENE RAUM*
DIE SAMMLUNG, Ausstellungshalle des Morat-Insti-
tuts, Freiburg
- 1993 *ABCD*, Galerie Frieder Keim, Köln
- 1994 Kunsthalle St.Gallen, St.Gallen

Bibliographie

Bücher:

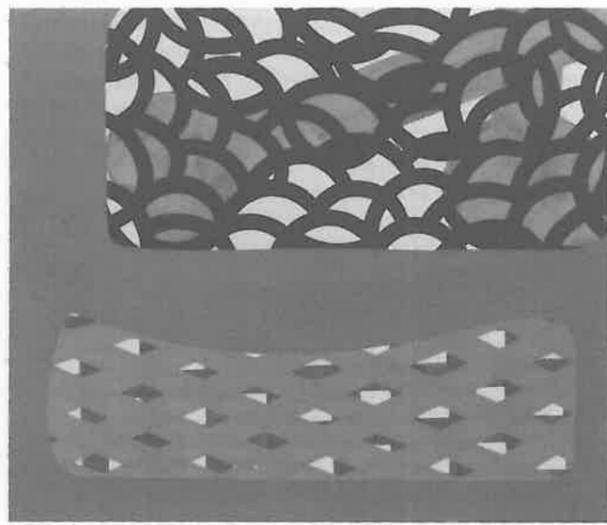
- David schliesst Freundschaft mit Jonathan*, 1985
ARCHIV e.V. Stuttgart, Annette Gmeiner, Kirchzarten
- Thomas Werner — *Sieben Holzdrucke*, Galerie Frieder Keim, Stutt-
gart 1987

Kataloge:

- IFG Freiburg *Kunst aus Berlin in Freiburg*, 1985
- 5 Deutsche*, Galerie van Krimpen und Paul Grot,
Amsterdam, 1985
- Schwarzwaldbild*, Kunstverein Säckingen, 1988
- Kunst aus Frankfurt — Malerei*, Frankfurt 1988
- Thomas Werner, Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1990
- Gullivers Reisen*, Galerie Sophia Ungers, DuMont Verlag,
Köln 1991

Presse:

- Johannes Meinhardt über *Bilder und Säulen, Paare und Ornamen-
te*, Kunstforum, Bd. 97, 1989
- Rudolf Schmitz über *Rapport 1-10*, Flashart, September 1989
- Rolf-Gunter Dienst, *Deutsche Kunst: eine neue Generation XII*,
Das Kunstwerk, Oktober 1990
- Rudolf Schmitz, Kunstbulletin, Nr. 9, 1992



Thomas Werner, 1994, Tempera / Holz, 84 x 100 cm

Klaus Merkel

- 1953 in Heidelberg geboren
- 1975/80 Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe
bei Peter Dreher
- 1979 Haueisen Förderpreis Rheinland-Pfalz
- 1980 DAAD Stipendium, Wien
- 1986 Kunststiftung Baden-Württemberg
- 1988 Kunstfonds Bonn
Katalogstipendium für die Ausstellung (*freundlich*) der
Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, Essen
- 1992 Kunstfonds Bonn, Projektförderung für die Ausstel-
lung *DAS KÜNSTLICHE BILD DER EIGENE RAUM*
DIE SAMMLUNG
- 1993 Theorie-Installationen und Ausstellungskonzepte in
Zusammenarbeit mit der Jackson Pollock-Bar und
Christian Matthiessen

Einzelstellungen

- 1981 320 Zeichnungen, Palmgasse 8/11, Wien
- 1984 art in progress, Düsseldorf
- 1985 *Reise*, Forum Kunst, Rottweil
- 1986 hortus deliciarum, Museum für Neue Kunst, Freiburg
perl, Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
Galerie Frieder Keim, Stuttgart
- 1987 *Geisha, Schöner Hals, contemplatio*, Kunsthalle
Bielefeld
Shimada Gallery, Yamaguchi, Japan
Süddeutsche Grammatik, Gerokstrasse, Stuttgart
- 1988 *Tiere und Bilder*, Galerie Frieder Keim, Stuttgart
Bildgruppen und Bilder, Galerie Annette Gmeiner,
Stuttgart
(*freundlich*), Kunstverein für die Rheinlande und
Westfalen, Düsseldorf
Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf
- 1989 Massimo Audiello Gallery, New York
Viel Verkehr / feel for care, eine Ausstellung mit
Joseph Egan, Galerie Frieder Heim, Stuttgart
- 1990 *Modelle, Motive, Schablonen*, Galerie Annette
Gmeiner, Stuttgart
Die Schwarz-weissgruppe, Fondo, A-Produktion,
B-Produktion, Schablonenbilder überschritten in
SCIENCE FICTION, Galerie Frieder Keim, Stuttgart
Bild für jetzt, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf
- 1991 *EXTRAS*, Galerie Frieder Keim, Köln
- 1993 *Katalogbilder*, Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
Katalogbilder/Monogramm, Galerie Frieder Keim, Köln
Heimspiel, Elisabeth Schneider-Stiftung, Freiburg

Ausstellungsbeteiligungen

- 1980 *Buchobjekte*, UB, Freiburg
- 1981 *Stadtzeichen*, Wiener Festwochen, Museum des
20. Jahrhunderts's, Wien
- 1983 Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
- 1984 *Kunstlandschaft Bundesrepublik*, Kunstverein
Hannover und Badischer Kunstverein, Karlsruhe
Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
- 1985 *perl und Souvenir*, Staatliche Akademie der Bildenden
Künste, Karlsruhe
1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland,
Nationalgalerie, Berlin
- 1987 *Distanz und Nähe*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe
Exotische Welten — Europäische Phantasien,
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
Meine Maler, Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
- 1988 *Schlaf der Vernunft*, Museum Fridericianum, Kassel
IN SITU, Secession, Wien
Schwarzwaldbild, Villa Berberich, Bad Säckingen
- 1988/89 *Bi/Nationale*, Städtische Kunsthalle, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf und Institute of Con-
temporary Art, Museum of Fine Arts, Boston
Minneapolis Institute of Arts
Contemporary Arts Museum, Houston
- 1989 *Bremer Kunstpreis*, Kunsthalle Bremen
- 1991 *Kunstfonds — 10 Jahre*, Bonner Kunstverein, Bonn
- 1992 *Herr Lino Volpe*, Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
DAS KÜNSTLICHE BILD DER EIGENE RAUM
DIE SAMMLUNG, Ausstellungshalle des Morat-
Instituts, Freiburg
Die Ausstellung in der Schwarzen Nacht der Theorie,
Archiv e.V., Wollinstrasse 103, Stuttgart
- 1993 *ABCD*, Galerie Frieder Keim, Köln
Kunst der 90er Jahre, Badischer Kunstverein,
Karlsruhe
de la nature du paysage, CRAC, Altkirch
abstrakt, Dresdner Schloss, Dresden

Kataloge

- 1988 (*freundlich*), Kunstverein für die Rheinlande und
Westfalen, Düsseldorf
- 1988 *BiNATIONALE, Deutsche Kunst der späten 80er Jahre*,
Kunsthalle Düsseldorf
- 1993 *Klaus Merkel, Katalogbilder*, Morat-Institut für Kunst
und Kunstwissenschaft, Freiburg