

Die ersten vier
Theorieinstallationen
der Jackson Pollock Bar
1993–1995

Christian Matthiessen
und Atelier Klaus Merkel

Nachwort

Hans-Jürgen Hafner

DIE WENDE DER MALEREI

Seit Anfang der 1980er-Jahre hat Klaus Merkel sein Werk konsequent in der Malerei entwickelt, indem er diese als Medium und Gattung zum Träger, Thema und Kontext seiner künstlerischen Arbeit gemacht und zudem ihre Rolle analysiert hat, die sie zwischen den Polen des Ausstellungsförmigen und Diskursiven einnimmt. Diese Analyse der Produktions-, Zirkulations- und Verwertungsweisen von Malerei bringt er, wiederum mit ihren Mitteln, zurück ins Bild oder Tableau.

Bemerkenswert ist daran auch, dass Merkels Sujets – so zumindest ein erster Eindruck – an der Abstraktion, am Vokabular einer nichtfigurativen Malerei festhalten und sich der Künstler zugleich, ohne dem Trend Malerei in andere Darstellungsregister zu »expandieren« zu folgen, bis heute auf ihre traditionelle Verkehrsform, das Tafelbild, verlässt. Dies ist vor dem Hintergrund der erbittert geführten Grundsatzdebatte um die Legitimität der Malerei als Medium der zeitgenössischen Kunst, ihr – gerade im progressiven Kunstdiskurs der Zeit proklamiertes – notwendiges Ende, nur umso bemerkenswerter. Zwar lässt sich rückblickend nur feststellen, dass die Malerei nie »weg« war. Doch war die Situation bis in die 1990er-Jahre hinein derart polarisiert, dass das beim heutigen Erfahrungsstand, angesichts der Popularität, die Malerei sowohl in den Ateliers, im institutionellen bzw. im seither nur noch dominanter gewordenen kommerziellen Kunstbetrieb und nicht zuletzt im Diskurs genießt, kaum mehr nachvollziehbar ist.

Gleichwohl ist Merkels Werk in der jüngeren Kunst- und speziell Malereigeschichte ebenso solitär wie exemplarisch. Einerseits ließe es sich in doppeltem Sinn als Antithese lesen: einmal als Absage an die zwei Haupttendenzen in der Malerei am Ausgang der 1970er-Jahre, die international zeitgleich auftauchenden Spielarten des Neoexpressionismus als erstes, einschneidendes »Retrophänomen« und andererseits die sogenannte radikale, ganz auf die Immanenz des Malakts und ihre materiellen Grundlagen versessene (und diese damit fetischisierende) Malerei, die sich im Anschluss an Robert Ryman – denken wir an die Ansätze von Marcia Hafif, Joseph Marioni oder Günter Umberg – als positivistischer U-Turn interpretieren ließe, der auf die Grundsatzkritik an Malerei im Zuge von Minimalismus und konzeptueller Kunst mit noch mehr und purerer Malerei antworten sollte.

Zweitens ist Merkels Werk als Alternativvorschlag gegenüber solchen, vor allem im angelsächsischen Raum entwickelten Arbeitsweisen zu verstehen, die ebenfalls Ende der 1970er-Jahre an die repräsentations-

und institutionskritischen Projekte der Minimal und Conceptual Art der 1960er- und 1970er-Jahre anschlossen, aber sich grundsätzlich gegen eine medienspezifische Auffassung von Malerei – als Erbe des dominanten kunsthistorischen Modells des Modernismus – sperrten und dabei weit über die kurzlebige Konjunktur der im Spannungsfeld von Malerei und Theorie ausgetragenen ›Simulationen‹ etwa eines Keith Coventry, Peter Halley oder Thomas Lawson hinausführten.

Vielmehr ging es in den ersten Projekten darum, die Praktiken der Selbstreflexion und -kritik aus der modernistischen Beschränkung auf spezifische Medien zu lösen und sie auf die institutionellen, ökonomischen und kulturellen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst kontextuell auszuweiten und als Verfahren oder Display mimetisch/praktisch zu inkorporieren.

Zugleich hat Merkel aus den im Umfeld der sogenannten Pictures Generation entwickelten – und als Appropriation Art regelrecht genrefizierten – Aneignungsverfahren und der dadurch ausgelösten bildpolitisch/repräsentationskritischen Wende als Grundlage der aktuellen Situation der Kunst wesentliche Impulse aufgenommen und in seine Praxis der Malerei übersetzt. Das bringt seinen alternativen Entwurf auf Augenhöhe einerseits mit den postkonzeptuellen, situationspezifisch und performativ operierenden Arbeitsweisen etwa von Fared Armaly, Andrea Fraser oder Christian Philipp Müller und andererseits mit den Projekten einer ›von innen‹ her vorgenommenen Konzeptualisierung bildkünstlerisch-malerischer Verfahren wie beispielsweise in den Projekten von Michael Krebber, Albert Oehlen oder Heimo Zobernig. Die Frage des Standorts spielt hierbei zweifach hinein. Zum einen lassen sich die skizzierten Fronten schon aufgrund der vielfältigen sozialen Bezüge nicht eindeutig auseinanderhalten und spielen vielmehr allesamt als Faktoren einer sich auf der Achse New York–Köln/Rheinland entwickelnden künstlerischen, kunstbetrieblichen



Einladungskarte Klaus Merkel: *Heimspiel. Katalogbilder, gemischte Gruppen und ein Rückblick*, Elisabeth-Schneider-Stiftung, Freiburg, 1993. Die spätere Theorieinstallation »Klaus Merkel im Gespräch mit Christian Matthiessen« wird hier noch als Interview angekündigt.

und letztlich personellen Konstellation zu, die Helmut Draxler im Sinne einer »Post-Avantgarde«¹ beschrieben hat. Zum anderen sind die bisher wenig berücksichtigten Ausleger dieser Konstellation, mit Schwerpunkten etwa in Stuttgart/Südwestdeutschland und Wien, unbedingt hinzuzunehmen, will man sich ein tiefenscharfes Bild der Lage machen.

Wenn laut Peter Osborne die umfassende Konzeptualisierung, die die Kunst seit Ende der 1950er-Jahre durchlaufen und sie in ihrem Wesen grundsätzlich transformiert, mithin in ontologischem Sinne auf »zeitgenössische« Beine gestellt hat, ihre aktuellen Ausgangsbedingungen bestimmt,² spiegelt sich dies in der Wendung der Malerei wider, die Merkel in seinem Werk der 1980er- und 1990er-Jahre vornimmt und sich damit die Basis für seine malerische Praxis schafft. Genau hier, im Vermögen die Bedingungen ihrer Produktion und Verwertung kritisch zu reflektieren und, zumindest zum Teil, mitzubestimmen, ist die Relevanz seiner Bilder zu veranschlagen.

Den Vertretern der Pictures Generation, in signifikanter Zahl Künstlerinnen, war es gelungen, den Raum für bildkünstlerische und objektbasierte Arbeitsweisen, den die »klassische« Conceptual Art, wiewohl selbst in der modernistischen Malerei wurzelnd und noch in ihrer kritischen Ablehnung darauf bezogen, vorerst verschlossen hatte, als politisch anschlussfähige Verkehrsform wieder zu öffnen. Merckels Leistung ist es, die problematische Essenzialisierung der Malerei, die, wie Douglas Crimp formuliert, »Vorstellung von Kunst als autonom, als losgelöst von allem anderen«³, als Effekt einer modernistischen Konzeption von Kunst ausgerechnet aus der Malerei selbst heraus aufzulösen und sie im Rahmen seines künstlerischen Projekts zugleich ins Historische und Soziologische zu wenden. Die seitdem unabdingbare Frage nach der Historizität – nicht nur – der Malerei unter den spezifischen historischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Umständen: »Why Painting Now?« hat er erfolgreich in seine Praxis als Maler implementiert und spitzt sie in jedem weiteren Bild erneut zu. Das gerade heißt nicht, »die« Malerei zu retten oder ihre Vitalität zu behaupten.

Die – als Kollaboration der Jackson Pollock Bar mit dem Atelier Klaus Merkel realisierten und damit aus der Zusammenarbeit Merckels mit Christian Matthiessen hervorgegangenen – vier Theorieinstallationen, die Gegenstand dieses Buchs sind, erlauben es, diese Transformationsleistung, die der Malerei zwischen Ausstellung und Diskurs, kritischer und kommerzieller Verwertung eine generell neue Rolle und Funktion erschließt, genauer in den Blick zu nehmen. Daher ist es überfällig, diese auch aufgrund ihrer komplexen Entstehung schwer zu

klassifizierende Werkgruppe im Zusammenhang von Merkels künstlerischer Arbeit zu fokussieren und ihre Position im Werk zu bestimmen. Dazu gleich mehr.

Die entscheidende Zäsur in Merkels Werk markiert die – breit rezipierte und vielfach ausgestellte – siebenteilige Gruppe der »Katalogbilder« (1992–1995).⁴ Sowohl in Form von Bildern wie im Format der Ausstellung und verschiedenen, darin erprobten Präsentationsweisen vorbereitet, etablieren sie das gleichermaßen konzeptuell wie von der Malerei geschulterte Verfahren der Wiederholung. Dieses funktioniert seither in strukturellem Sinne als Hebebühne, mittels derer Merkel Malerei im engeren Sinn als Medium und Gattung und in erweitertem Sinn als Verkehrsform, Diskurs und Institution (in) der Kunst durchleuchtet und daraus immer wieder neue, systematisch auf die jeweilige historische Konstellation bezogene Bilder schöpft. Die Gruppe der »Katalogbilder«

besteht aus sieben hochformatigen, frei stehend präsentierten Bildtafeln. Darauf hat Merkel sein bis zu diesem Zeitpunkt entstandenes Œuvre von rund 500 Bildern im Maßstab 1 : 10 verkleinert wiederholt und, sozusagen in Form eines gemalten Katalogs oder Werkverzeichnisses, verdoppelt. Nicht von ungefähr wurden die »Katalogbilder« mit den Galerie- oder Sammlungsbildern etwa eines David Teniers in Verbindung gebracht, veritable Metamalereien, die über die Versammlung von Bildtypen und Genres die Emanzipation der Malerei vom Handwerk und Bildmedium zur Kunst belegen.⁵ Merkels gemalter Katalog dient seither als Musterbuch,⁶ auf dessen Grundlage er neue Bild-



Klaus Merkel: (*freundlich*), Installationsansicht, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1988

Installationsansicht »Katalogbilder« (1992–1995), *The Most Contemporary Picture Show, Actually*, Kunsthalle Nürnberg, 2006

formen, wiederum auf Basis von Wiederholung, Gruppierung und Variation entwickelt. Vor allem gelingt ihm auf Basis der systematischen Selbstaneignung seiner frühen abstrakten Bilder die Refigurati-on von Malerei. Wie Merkel es in der ersten Theorieinstallation von 1993 unter dem Eindruck der ersten Ausstellungen der »Katalogbil-der« formuliert: »Ab jetzt sind sie [die Bilder, A. d. A.] Schauspieler, Spielkarten, Währung oder Text.«⁷

Merkel revidiert nämlich nicht nur die im Zuge der 1980er-Jahre wieder populär gewordenen Traditionalismen autorschaftlicher Auto-nomie und künstlerischer Originalität, die er – handwerklich und kon-zeptuell gleichermaßen begründet – mit der Kopie als exemplarischer Entwertungsgeste kontert. Vielmehr zieht er mit dieser Werkgruppe ein Fazit aus seiner bisherigen Ausstellungspraxis, die mehr und mehr den Gebrauch von Malerei, die heteronomen Bedingungen der Publikation und Verwertung von Bildern in den Blick genommen hatte: beispielhaft etwa seine Einzelausstellung (*freundlich*) im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf 1988. Dort hatte der Künst-ler eine retrospektive Auswahl von Einzelbildern an nur einer langen Wand des Ausstellungsraums als wandfüllende Hängung installiert, sodass die einzelnen Bilder und Bildserien in einem Gesamtlayout auf-fingen, das nur mehr entfernt an die sogenannte Petersburger Hän-gung erinnerte. Vielmehr stellte diese Art der Präsentation das Ver-hältnis von Einzelbild, Serie und deren Status im Werk mit der explizit gemachten Hängung insgesamt infrage. Diese Auseinandersetzung fand damals im Katalog zur Ausstellung, einem veritablen Künstler-buch, in der Konfrontation von Farb- und Schwarz-Weiß-Abbildun-gen sowie einem Indexsystem, das Querverweise zwischen Werkgrup-pen und Einzelarbeiten etablierte, ihre medial auf die sekundäre Ebene der Vermittlung und Rezeption gewendete Fortsetzung.

Durch das Verfahren der Verdopplung, die Möglichkeit der Kom-bination und Kontextualisierung im Format des Tafelbilds, hat sich Merkel ein flexibel verwendbares Werkzeug geschaffen, mit dem er seither auch den Aspekt der Publikation und Rezeption in den Blick nehmen kann. Merkel inkorporiert mithin kuratorische, performati-ve und institutionskritische Arbeitsweisen in seine Malerei: setzt sie im Tafelbild um und kann dieses seinerseits als Figur, und je nachdem als Ausstellungs- und Diskursgegenstand spezifisch positionieren und entsprechend ›performen‹ lassen. Damit verfügt er – unabhängig von den institutions- und kommerzabhängigen Konjunkturen der Rezep-tion von Kunst – gewissermaßen über seine eigene Geschichte, wenn

er die Produktions- und Verwertungsweisen seiner Malerei immer wieder in neue Bilder setzt, die die Frage ihrer Legitimität längst aufgeworfen haben und genau deshalb immer neu beantworten können.

»WORÜBER WOLLEN WIR UNS GENERELL UNTERHALTEN? ÜBER DEINE ARBEIT, DIE MALEREI?«⁸

Schon aufgrund der zeitlichen Überschneidung liegt es nahe, die bislang im Werk Merkels marginal gebliebenen Theorieinstallationen (1993–1995) im Zusammenhang mit den ungleich prominenteren »Katalogbildern« (1992–1995) zu betrachten. Allerdings besitzen beide Werkgruppen einen Ausnahmestatus in Merkels Werk, die Theorieinstallationen allein schon aufgrund des medialen Lagewechsels und bedingt durch ihre Entstehung und Realisation sowie die Kooperation mit dem Künstler, Theoretiker, Autor und Kurator Christian Matthiessen. Schon vor Beginn der Zusammenarbeit hatte Matthiessen als Leiter des Instituts für soziale Gegenwartsfragen zahlreiche Formate an der Schnittstelle von ästhetischer und diskursiver Vermittlung, etwa die *Freiburger Kulturgespräche im Marienbad* (seit 1990) konzipiert. In den Zeitraum der Kooperation fallen das langlebige Projekt *Der diskursive Salon* und vor allem die Jackson Pollock Bar⁹ (seit 1993). Zuerst ein virtuelles Unternehmen, wurde die von Matthiessen gegründete Jackson Pollock Bar zeitweise zur »festen Adresse«. Zwischen 1996 und 2013 fand an ihrem Standort in der Freiburger Opernpassage regelmäßiger Gastronomie- und Partybetrieb sowie Diskursprogramm statt.

Wenn im Rahmen dieses Buchs die ersten vier Theorieinstallationen von der Wende der 1990er-Jahre her und explizit als Werkgruppe im Werk von Klaus Merkel diskutiert werden, ist mit zu bedenken, dass Matthiessen das Format der Theorieinstallation mit der Jackson Pollock Bar als eigenes »Performanceunternehmen« verselbstständigt hat und seither verwendet – etwa auch in wiederholten Kooperationen mit Art & Language¹⁰ – und damit unter anderem bei der *documenta X* (1997) sowie auf der Biennale von Venedig (2009) vertreten war. Dies rechtfertigt umso mehr, die vier Gemeinschaftsproduktionen gesondert, in ihrem Zustandekommen zwischen 1993 und 1995, und nicht, ex post, vom Ergebnis her als finale Werkform zu betrachten. Erst dadurch werden sie als Werkgruppe der »ersten vier Theorieinstallationen« identifizierbar, zumal sie oft erst im Prozess, durch die wiederholten und anlassspezifisch modifizierten Aufführungen zu ihrer gültigen

Form fanden, die mithin in der Uraufführung noch nicht gegeben war. Das trifft auch auf den Begriff der ›Theorieinstallation‹, die damit verbundene, höchst komplexe Gattungseinschreibung zu, von der weiter unten noch die Rede sein wird. Laut Merkel wurde der Begriff 1994 während einer Autofahrt von Nürnberg nach Freiburg, nach der zweiten Aufführung des »Ad Reinhardt Monologs« geprägt.

Die Methodik ergibt sich aber auch aus der bisherigen – eher schwierigen – Überlieferungssituation. Gerade für die frühen Aufführungen gibt es keine kritische Rezeption in Form von Berichten oder Kritiken.¹¹ Eine seltene Ausnahme ist Rainer Metzgers – recht polemische – Besprechung des Symposiums *Art & Language & Luhmann*, in dessen Rahmen drei Theorieinstallationen aufgeführt wurden. Und auch die vom Institut für soziale Gegenwartsfragen und dem Kunstraum Wien gemeinsam herausgegebene Publikation zu demselben Symposium erlaubt nur einen bruchstückhaften Überblick.¹² Bei der Rekonstruktion der Genese der Theorieinstallationen sind wir darum auf wenige Fotografien, eine Reihe von Videomitschnitten einzelner Aufführungen – darunter nur eine Uraufführung –, einige wenige Paraphernalia und Dokumente speziell zu den Veranstaltungen und den involvierten Personen angewiesen. Dazu auf die Erinnerungen und Aussagen der Hauptbeteiligten, Klaus Merkel und Christian Matthiessen, die selbstverständlich nicht übereinstimmen müssen. Vorerst festzuhalten ist: Die den Theorieinstallationen jeweils zugrunde liegenden Texte sind, bis auf das Gespräch zwischen Matthiessen und Merkel, das der ersten Theorieinstallation zugrunde liegt, durchwegs Aneignungen anderweitig veröffentlichter Künstlertexte und kursierten bislang als mitunter anlassspezifisch modifizierte – das heißt gekürzte oder übersetzte – Arbeitsgrundlagen für die jeweilige Aufführung; sie werden in diesem Buch erstmals gesammelt und wurden für Klaus Merkel in Zusammenarbeit mit dem Autor für die Veröffentlichung als Textkorpus der ›ersten vier Theorieinstallationen‹ bearbeitet und in Form gebracht. Dies erlaubt auch eine grobe Zuordnung der Anteile: Geht die Textauswahl und -bearbeitung wesentlich auf Merkels Konto, ist die Form der Theorieinstallation, die später eingehender zu diskutieren sein wird, dagegen Matthiessens Beitrag. Die Kontextualisierung der Theorieinstallationen und ihres spezifischen Gebrauchs als Format, die dieses Nachwort anstrebt, ist allerdings bereits insofern parteiisch, als sie diese mit Perspektive auf Merkels Werk betrachtet.

Deshalb der Reihe nach: Die erste der insgesamt vier Theorieinstallationen, auf Basis eines Gesprächs zwischen Merkel und Matthiessen,

wird am 24. Oktober 1993 in Form einer rund 20-minütigen Aufnahme, eingesprochen von den Schauspielern Martin Horn und Ralf Lichtenberg und von diesen während des eigentlichen Events zur Playbackeinspielung ›gespielt‹, uraufgeführt. Diese Aufführung – zur speziellen Form gleich mehr – wird, laut Einladungskarte, als konventionelles Interview, veranstaltet von der Jackson Pollock-Bar [sic], angekündigt:



»Klaus Merkel im Gespräch mit Christian Matthiessen« mit Martin Horn und Ralf Lichtenberg als Sprecher/Darsteller, Aufführung im Hotel Römerbad, Badenweiler, 1993

Weder von ›Theorieinstallation‹ noch von ›Aufführung‹ ist hier die Rede. Die Aufführung findet im Rahmen einer Ausstellung rund um eine weitere Präsentation der fünf bis dato entstandenen »Katalogbilder« Merkels in der Elisabeth-Schneider-Stiftung im Freiburger Weinschlösschen statt. Im Frühjahr und Sommer waren bereits zwei Ausstellungen der »Katalogbilder«, jeweils bei Annette Gmeiner und Frieder Keim, Merkels Galerien in Stuttgart bzw. in Köln vorausgegangen: erstere begleitet von einem Heft, das neben einer fotografischen Dokumentation der einzelnen Bildtafeln sowie einem Eindruck der Installation der Bilder als *en bloc*-Reihe vor einer Wand eine ausführliche, über Fotografien vermittelte Ausstellungsbiografie Merkels enthält.¹³ Bei Keim wurden die »Katalogbilder« frei stehend, vor einem wandfüllenden Fries der streng in zwei Reihen übereinander gehängten, sogenannten »Monogramme«, großformatige abstrakte Bilder zum zentralen Motiv des Schnitts, installiert – und damit gewissermaßen als Bildserie ›entzerrt‹ und als buchstäblich ›eigenständige‹ Objekte in den Kontext des aktuellen Bilderoutputs eingelassen. Im Freiburger *Heimspiel*, so der Titel der dritten Schau, findet ein heimlicher Rollentausch statt: Hierbei flankiert die retrospektiv aufgemachte Ausstellung der »Katalogbilder« gewissermaßen als Kulisse eine ephemere Installation personifizierter Theorie. Umso mehr ist zu bedauern, dass diese – regelrecht versteckte – Uraufführung undokumentiert geblieben ist.

Doch das neue Format der Playback-gestützten Performance bewährt sich. Bereits im November 1993 wird diese erste Theorieinstallation im eleganten Hotel Römerbad in Badenweiler im Rahmen

des *Diskursiven Salons* diesmal mit Martin Horn und Ralf Lichtenberg als Sprecher/Darsteller wiederaufgeführt. Von der Aufführung existiert ein Videomitschnitt (Kamera: G. Martin Krauss), der einen guten Eindruck des Set-ups gibt. Die beiden Darsteller haben sich in einer Sitzgarnitur mit Sofa, Tisch und Sessel, offensichtlich Hotelmobiliar, platziert. Aschenbecher und Gläser markieren die Rollenverteilung (Horn, in der Rolle von Merkel, mimt das Rauchen einer Zigarre), ein Gitarrenverstärker mit zwei angeschlossenen Mikrofonen suggeriert zwar Livesound, ein Eindruck, der durch das ›Spiel‹ der beiden Akteure aber zunichte gemacht wird. Im Hintergrund sind zwei »Monogramme« Merkels auszumachen, ein weiteres Bild – das sogenannte »92.01.04 Gruppenausstellungsbild Katalog 1991 Extras Köln«, das als Vorläufer der »Katalogbilder« verstanden werden kann – ist neben dem Sofa an der Wand abgestellt.¹⁴ Dieses Setting verstärkt den kulissenhaften, von der klassischen Ausstellungssituation losgelösten Charakter des Events. Die zweite Theorieinstallation folgt kurz darauf: Am 21. Dezember 1993 wird der »Ad Reinhardt Monolog«¹⁵, mit Martin Horn in diesem Fall als solistischem Sprecher/Darsteller, uraufgeführt. Der Text basiert auf der deutschen Übersetzung des ursprünglich 1970 in der Oktoberausgabe der Zeitschrift *Artforum* veröffentlichten Texts »An Ad Reinhardt Monologue«¹⁶ und wurde bei dieser langen, fast zweistündigen Aufführung noch ungekürzt wiedergegeben. Als Aufführungsort dient das ehemalige, für die Zwischenutzung freigegebene Grand Hotel der französischen Streitkräfte am Freiburger Fahnenbergplatz. Anlass und Rahmen ist wieder der *Diskursive Salon*, der als transdisziplinäres Format zwischen Kunst, Theater und Theorie, und vorerst als Forum Gleichgesinnter an Kontur gewinnt – nach Erinnerung Merkels sind damals nur rund zwei Dutzend Zuschauer anwesend. Immerhin ist die gesamte Aufführung auf Video (Kamera: G. Martin Krauss) dokumentiert. Das gestattet uns, den Charakter der Theorieinstallation, die Art und Weise der Performance aber auch deren ansonsten schwer zu fassende Wirkung besser nachzuvollziehen: Horn, in der Rolle von Reinhardt, agiert, in einem Sessel sitzend, vor einem bodentiefen Fenster und ist insgesamt eher dem Außenraum zugewandt, der sich vor dem Fenster öffnet; er zeigt sich dem Publikum höchstens von der Seite. Ein Stand-Aschenbecher dient als einziges Requisit. Vor allem irritiert der durch die Divergenz von Text-Playback und Performance hergestellte V-Effekt, der den Reinhardt'schen Monolog zugleich vergegenwärtigt und von dem Geschehen distanziert. Auffällig: Das Videobild fokussiert ganz auf den Performer und setzt

ihn vor dem Fensterausblick regelrecht wie eine Scherenschnittfigur in Szene. Bilder Merckels waren bei dieser Gelegenheit nicht vorgesehen, betrat hier doch ›Ad Reinhardt‹ die Bühne. Und auch bei einem kurz darauf stattfindenden ›Gastspiel‹, das den *Diskursiven Salon* auf Einladung des damaligen Leiters der Oper und des Philharmonischen Orchesters Nürnberg, Eberhard Kloke, am 30. Januar 1994 ins dortige Opernhaus bringt, dominiert die Performance. Hierbei kommt die zweite Theorieinstallation erneut, aber in deutlich gekürzter Form zur Aufführung. Diesmal agiert Martin Horn als Sprecher/Darsteller an der Bar im großen Foyer des Hauses sitzend, die insgesamt, regulärer Veranstaltungsbetrieb und Barpersonal inklusive, zur Impromptu-Kulisse wird. ›Kunst‹ kommt nur in Form der schwülstigen Salon-Schinken vor, die ohnehin zum Interieur des Opernhauses gehören. Die Nürnberger Aufführung fixiert im Wesentlichen die Textbasis, auf der diese zweite Theorieinstallation seither wiederaufgeführt wird. Auf der Autofahrt zurück wird der Begriff ›Theorieinstallation‹ entwickelt, der sie nunmehr als Werk definiert sein lässt und vom technischen Verfahren der Playback Performances löst.

Die dritte Theorieinstallation »Die Idee des Neuen« – gelegentlich kursierte sie auch unter dem Titel »Philadelphia Panel« – markiert eine Verschiebung. Sie kommt, wiederum in zeitlich enger Taktung, am 6. Februar 1994 im Freiburger Marienbad, heute Standort des Freiburger Kunstvereins, zur Uraufführung und wird bei der Gelegenheit mit der Vorführung des drei Monate zuvor entstandenen Videos der Aufführung der ersten Theorieinstallation in Badenweiler kombiniert. Anlass ist *Der diskursive Salon: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Kommunizierbarkeit*, ein von Matthiessen kuratiertes Symposium im Rahmen der *Freiburger Kulturgespräche* mit prominenten Teilnehmern wie Hans-Georg Gadamer, Joseph Kosuth und Peter Sloterdijk.

Der alternative Titel zeigt es bereits an – zum Panel bzw. zur Diskussionsrunde mit mehreren Akteuren ausgeweitet, ist diese Theorieinstallation ein Härte-test für die Leistungsfähigkeit des bisherigen Set-ups der Playback Performance mit nunmehr fünf Mitwirkenden. Bei dieser rund 26-minütigen Aufführung besetzen Martin Horn, Thomas Kasten, Uli Knecht, Ullo von Peinen und Andreas Sindermann die Rollen von Philip Guston, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Jack Tworkov und, als Moderator, Harold Rosenberg, als originales Personal einer historischen, ursprünglich 1960 durchgeführten Podiumsdiskussion.¹⁷ Dazu weiter unten. Das erweiterte Personal kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich mit der »Idee des Neuen« der

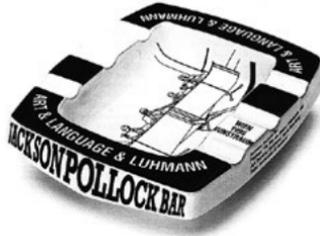
bisher auf Figuren, Merkel, Matthiessen, Reinhardt, gerichtete Fokus nun auf ein Thema verschiebt, das nicht nur 1994 prekär ist: die Idee des Neuen. Leider ist die Uraufführung dieser dritten Theorieinstallation nur in wenigen Fotos dokumentiert und damit symptomatisch für die Puzzlearbeit, die speziell für die Rekonstruktion von Performances – aber eben auch von Installationen und Ausstellungen – zu leisten ist, ohne freilich alle Lücken füllen zu können.

»DER DISKURS BERÜHRT UND VERBRAUCHT.«¹⁸

Nach der Uraufführung der dritten Theorieinstallation im Februar 1994 kommen die gemeinsamen Aktivitäten recht abrupt zum Erliegen. Weder deutet sich eine baldige Fortsetzung des Projekts an, noch werden die bisher realisierten Theorieinstallationen wieder aufgeführt oder als Dokumentation gezeigt. Ende Januar 1995 findet im Kunstraum Wien das bereits erwähnte dreitägige Symposium *Art & Language & Luhmann: Von der Objektkunst zur Weltkunst* statt,¹⁹ an dem neben dem Soziologen Niklas Luhmann unter anderen auch Catherine David sowie Michael Baldwin und Mel Ramsden als verbliebene Mitglieder von Art & Language und der der Gruppe nahestehende Kunsthistoriker Charles Harrison teilnahmen. Parallel fand im Kunstraum eine dreiwöchige Ausstellung mit Arbeiten von Art & Language statt. Die Einladung des Instituts für soziale Gegenwartsfragen und die Möglichkeit, im Rahmen des Symposiums an verschiedenen Orten in Wien Theorieinstallationen aufzuführen, kam durch den damaligen österreichischen Bundeskurator und Initiator und Leiter des Kunstraums, Markus Bröderlin, zustande. Er hatte seit Mitte der 1980er-Jahre mehrfach mit Merkel zusammengearbeitet und erst kurz zuvor, anlässlich einer Ausstellung des Künstlers in der Kunsthalle St. Gallen zusammen mit Axel Kasseböhmer und Thomas Werner, 1994, in einem Text zu den »Katalogbildern« Stellung bezogen. Darin beschreibt er, auch mit Verweis auf die erste Theorieinstallation, die über die »Katalogbilder« geleistete »Textualisierung« als »Wiederauferstehung der Malerei aus dem Diskurs«²⁰.

Auf der einen Seite als informelles Beiprogramm zum Symposium am 27. und 28. Juni, auf der anderen als integrierte Programmpunkte fanden Aufführungen der bereits bekannten Theorieinstallationen »Ad Reinhardt Monolog« (am 27. Januar im laufenden Barbetrieb in der Loos Bar sowie am folgenden Tag ohne Publikum im Kunstraum, in der Rolle Reinhardts wiederum Martin Horn) und »Die Idee des

Neuen« (am 28. Januar im Kunstraum mit Karl Hoess, Martin Horn, Wolfgang Michalek, Harald Pichlhöfer und Andreas Radon als Darsteller zu der im Vorjahr in Freiburg eingesprochenen Tonaufnahme) statt. Ebenfalls am 28. Januar wurde die vierte – und, was die Kooperation Merckels mit Matthiesen betrifft, letzte – Theorieinstallation »Philip Guston erzählt« als Neuproduktion, wieder mit dem als Sprecher/



»Jackson Pollock Bar Souveniraschenbecher« zum Symposium *Art & Language & Luhmann*, Kunstraum Wien, 1995

Darsteller bestens bewährten Martin Horn in der Rolle Gustons vorgestellt.²¹ War das Verfahren Playback Performance zuvor auf das Format der Podiumsdiskussion ausgeweitet worden, erfuhr es hier eine weitere Wendung. Denn »Philip Guston erzählt« wurde nach dem historischen Vorbild als klassischer Werkvortrag mit Lichtbildern in Szene gesetzt,²² deren originale Auswahl und Abfolge allerdings undokumentiert war. Der rund 22-minütigen Textaufnahme wird in der Aufführung die entscheidende zusätzliche visuelle Komponente mit einer Auswahl von 43 Abbildungen aus Katalogen, gewissermaßen als Rekonstruktion der Originalsituation, beigegeben, und Gustons Vortrag als Lichtbildvortrag interpretiert.

Die drei in Wien zur Aufführung gebrachten Theorieinstallationen sind unterschiedlich dokumentiert. Existieren vom »Ad Reinhardt Monolog« in der Loos Bar eine Reihe von Fotografien, die Horn in der Rolle Reinhardts inmitten der Barbesucher am Tresen sitzend zeigen, wurde sein Auftritt im – für das Symposium bestuhlten – Kunstraum auf Video mitgeschnitten. Hier sitzt er, ohne Zuschauer, im Publikumsraum und agiert, offenbar verkatert – was die verschiedenen ›Lücken‹ zwischen Playback und Performance nahelegen –, allein für die Kamera. Speziell die Einbettung der Theorieinstallationen, ihre Aneignung der Formate ›Podiumsdiskussion‹ und ›Werkvortrag‹ in den Zusammenhang des Symposiums scheinen zu Irritationen geführt zu haben, umso mehr ein Vortrag Luhmanns auf Video eingespielt wurde und andere, ›offizielle‹ Symposiumsbeiträge ihrerseits als Lichtbildvorträge konzipiert waren. Hier ist nicht der Ort, um im Detail auf den Inhalt und Charakter des

Symposiums einzugehen. Allerdings ist es bezeichnend, wenn Rainer Metzger – der neben seiner damaligen Besprechung im *Kunstforum* bis heute mehrfach darauf verwiesen hat – die Theorieinstallationen mit dem Symposium und der begleitenden Ausstellung, ganz im Sinne Matthiessens, zu überblenden scheint. Spricht dieser im Nachhinein von der »Mischung der Gattungen Symposium und Ausstellung« als »Theorie-Installation«²³, nimmt Metzger in einem Nachruf auf den 2014 verstorbenen Markus Brüderlin den Ball auf und weist auf die »erinnerungswerte Ausstellung [!]« hin, »die sich Art & Language & Luhmann nannte« und erkennt in ihr »ein beispielhaftes Exerzitium in Theatralisierung vordem sprödesten Materie. Die Inszenierung lief unter dem wunderbaren Terminus ›Theorie-Installation‹ [sic]«²⁴.

THEORIE EINBAUEN

Im Spannungsfeld von eher formalen Aneignungs- und Simulationsverfahren im Umfeld der Pictures Generation – man denke an die berühmten »Untitled Film Stills« (1977–1980) von Cindy Sherman oder Laurie Simmons »Talking Objects« (1987–1989), Fotografien unter anderem von Bauchrednerpuppen – und dem fortgesetzten Interesse an der Institutionskritik, wie eingangs skizziert, haben Ende der 1980er-Jahre performative Verfahren Konjunktur, die sich als »Rollen spiel«²⁵ bezeichnen lassen aber unmittelbar aus dem Ausstellungszusammenhang hervorgehen bzw. interventionistisch in den laufenden Ausstellungs- oder Galeriebetrieb eingreifen und konkrete Funktionen darin simulieren/ersetzen: Das betrifft exemplarisch etwa Christian Philipp Müllers »Kleinen Führer durch die ehemalige Kunst- und Gemäldegalerie«, 1986, durchgeführt während des Rundgangs an der Düsseldorfer Kunstakademie. In der Verkleidung als Museumswärter beschrieb Müller in der Kulisse der Jahresausstellung der Studierenden historische Werke, die, wie im Titel der Performance angezeigt, einst zur kurfürstlichen Sammlung des Johann Wilhelm von der Pfalz gehört hatten. Die Sammlung war in den sprichwörtlichen Wirren der napoleonischen Kriege in den Besitz der bayerischen Krone gelangt und bildete trotz Düsseldorfer Proteste den Grundstock der Münchner Pinakothek.

Vor allem trifft es auf die Arbeiten Andrea Frasers zu, deren Performances »Museum Highlights« (1989) mit Fraser selbst in der Rolle der Museumsführerin Jane Castleton oder »May I Help You?« (1991) kanonisch wurden. Letztere wird in der New Yorker Galerie American

Fine Arts, Co. im Rahmen einer Ausstellung der »Plaster Surrogates« von Allan McCollum von einer von Fraser angeleiteten Darstellerin – nicht, wie in den meisten anderen Arbeiten von der Künstlerin selbst – durchgeführt. Auf Video aufgenommen und so präsentiert, besteht die Performance im Wesentlichen in einer Art Vermittlungs- und Verkaufsgespräch, das, ebenfalls von Schauspielern dargestellt, kunstinteressierte Besucher adressiert. Das Skript Frasers, eine Textcollage aus verschiedenen, vor allem kunstkritischen und soziologischen Texten sowie Interviews, sieht einen rund 15-minütigen Monolog vor, der sechs verschiedene »Stimmen« als Charaktere mit unterschiedlichen Funktionen im Kunstbetrieb repräsentiert²⁶ und *on site* in der konkreten Ausstellungssituation performt wird.

Frasers Arbeit ist, wie die hier verhandelten Theorieninstallationen, symptomatisch für eine Verlagerung und Differenzierung im Bereich der Performance unter dem Eindruck der Institutionskritik und eine soziologische Perspektive auf Kunst und Kunstfeld. Gerade in den letzten zwei Jahrzehnten hat sich der Bereich der Performance zudem, einerseits von der Kunst und andererseits von Tanz und Theater her, immer weiter geöffnet, transdisziplinäre Mischformen aber auch weitere Spezifizierungen erzeugt. Dies hat vor allem zu einer Ausweitung von Schauplätzen für unterschiedliche performative Ansätze beigetragen. Speziell in der bildenden Kunst haben sich in den Nullerjahren auf gezielte Wiederholung basierte Reenactments,²⁷ dazu Lecture Performances und pädagogisch/edukativ orientierte Projekte²⁸ als Gattungen an der Schnittstelle von Performance, Intervention und Diskurs etabliert, in deren Zusammenhang sich die Theorieinstallationen – durchaus als Vorläufer – diskutieren ließen. Hier sei nochmals an Fraser, ihre selbst durchgeführte Performance »Art Must Hang« (2001) in der Rolle als Martin Kippenberger erinnert. Diese wird als lebensgroß projizierte Videoinstallation inmitten einer Hängung von Bild-Surrogaten präsentiert. Hierbei rekonstruiert Fraser eine Eröffnungsrede Kippenbergers und empfindet vor allem seinen speziellen Habitus nach.²⁹

Ohne die Verwandtschaft mit spezifischen Aufführungs- und Inszenierungspraktiken postdramatischer Theaterentwürfe wie etwa bei der Regisseurin Susanne Kennedy oder der Gruppe Rimini Protokoll im Kontrast zum traditionellen Sprechtheater überstrapazieren zu wollen: Die Parallelen sind gegeben. Entsprechend wären die ereignishaft/zeitbasierten Theorieinstallationen, anders, als die Gattungszuschreibung vielleicht erwarten ließe, im Bereich performativer Praxis verortet.³⁰ An Regiepraxis erinnert auch, dass Matthiessen und Merkel

nicht selbst als Performer in Erscheinung treten, die Theorieinstallationen vielmehr ihrer Regie, also einem direktorialen Modus folgen. Insgesamt gerät so sowohl die Frage nach der Regie/Produktion wie auch die nach der Autorschaft in den Hintergrund, wenn die einzelnen Produktionen gekennzeichnet, die Jackson Pollock Bar als Träger, das Atelier Klaus Merkel als Kooperationspartner benannt sind.

So grundsätzlich verschieden die ersten vier Theorieinstallationen jeweils für sich betrachtet sind, technisch folgen sie ein- und demselben Schnittmuster, das auch für die im Rahmen der Jackson Pollock Bar nach Beendigung der Zusammenarbeit mit dem Atelier Klaus Merkel realisierten Produktionen beibehalten wird. Dieses Schnittmuster ist, wie gezeigt, ebenso effizient wie variabel und hat sich als veritables ›Format‹ im Sinne der möglichen Wiederaufführbarkeit, etwa auch in Sprach- bzw. Textübersetzung, etabliert; wiederholt hat Merkel die ersten vier Theorieinstallationen als Videos oder Tonaufnahmen mit hin als Material im Rahmen seiner eigenen Ausstellungspraxis präsentiert – jedoch nicht im Sinne selbstständiger ›Werke‹, sondern in der Regel im Zusammenhang mit der Ausstellung von Bildern.

Der technische Aufbau aus Playback und Performance zu einer vorab erstellten und im Rahmen der Aufführung eingespielten Tonaufzeichnung, bei der in der Regel professionelle Darsteller zum Einsatz kommen, lässt sich dabei, wie gezeigt, relativ beliebig variieren: etwa was eine erweiterte Zahl der Charaktere, aber auch die Besetzung etwa mit weiblichen Darstellern in der Rolle der, im Fall der ersten vier Theorieinstallationen, durchwegs männlichen (Künstler-)Figuren betrifft.

Die methodische Trennung von Stimme und Darsteller wurde wesentlich aus dem Interesse Matthiessens für die Theorie Niklas Luhmanns gewonnen. Das Verfahren kann als Reaktion auf die aus der Perspektive des Soziologen gewonnene Bestimmung der Funktion von Diskurs im Kunstfeld gedeutet werden, wenn, so Matthiessen, »unter Bedingungen medienvermittelter Kommunikationsgesellschaften [...] alles, was in den Betrieb gerät, zur Ausstellung – nämlich zur Selbstaussstellung von Beobachtungen und Beobachtern [wird]«³¹. Die Methode, Stimme, Körper und Aufführung zu trennen, wäre demnach eine Form der Markierung und Refokussierung auf diese Funktion. Das Set-up aus Skript, Tonaufnahme und Performance, das sich in den Zusammenhang ›Ausstellung‹ oder ›Symposium‹ implementiert, ist weniger mimetisches als dekonstruktives Verfahren. Es lässt sich in verschiedenen Plots und in unterschiedlichen Aufführungs- oder Präsentationsszusammenhängen bis hinein in den akademischen Betrieb oder im

Nachtleben realisieren, in dem Sinne, dass Diskurs oder Kunst »wirklicher Barbetrieb« (Markus Brüderlin) wird, wie in der Jackson Pollock Bar vollzogen. Die Installation ist entsprechend nicht von der Form, sondern von der Funktion her zu bestimmen. Man würde ihr allerdings nur zum Teil gerecht, wenn ihr Gelingen am, nochmals Brüderlin, erfolgreichen »Einbau der Theorie in die Kunst«³² zu bemessen wäre.

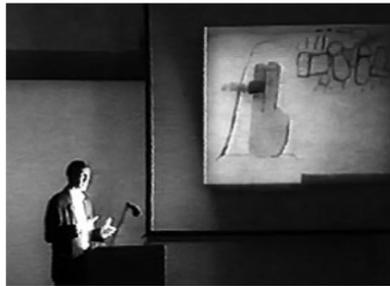
Für die ersten vier Theorieinstallationen gilt ferner: Eine von Merkel vorgeschlagene und bearbeitete Textvorlage dient als Skript und wird vorbereitend von professionellen Sprechern für eine Tonaufzeichnung gesprochen. Dabei wird teilweise auch der technische Prozess der Aufnahme berücksichtigt, Versprecher oder beim Editing entstehende Geräusche werden als Teil der Aufzeichnung beibehalten. Bei der eigentlichen Aufführung werden die entstandenen Tonaufzeichnungen als Playback über eine Soundanlage eingespielt, die Sprecherrollen von Darstellern – die eben nicht notwendigerweise mit den Sprechern identisch sein müssen – im Rahmen eines bühnenhaften, theatralen Settings als Lippensynchronisation »gespielt«, wobei der Text die Performance »führt«.

Irritiert die formal/mediale Zuschreibung »Installation«, führt allerdings auch »Theorie« als gemeinsamer inhaltlicher Nenner zwischen den Textvorlagen auf eine falsche Fährte. Bei den als Skript zugrunde liegenden Texten handelt es sich durchweg um Künstlertexte, nicht um klassisch »theoretische« in wissenschaftlichem Sinn. Ist der gemeinsame Nenner aller Texte der Bezug zur »modernen« Malerei aus jeweils »eigener« Perspektive, fällt gleichwohl die erste Theorieinstallation, »Klaus Merkel im Gespräch mit Christian Matthiessen« als zum Zeitpunkt der Entstehung aktueller, auf das unmittelbare Zeitgeschehen bezogener Text aus dem Rahmen. In den drei folgenden Produktionen kommen bereits historische Texte, ursprünglich entstanden/erstveröffentlicht 1960 (»Die Idee des Neuen«), 1966/1970 (»Ad Reinhardt Monolog«) und 1978/1982 (»Philip Guston erzählt«) zum Einsatz. Die Personen sind – mit Ausnahme des Kunstkritikers und Autors Harold Rosenberg – allesamt Künstler, deren vorrangiges Medium die Malerei ist und die als kanonische Exponenten in der Geschichte der US-amerikanischen modernistischen Kunst gelten können.

Ad Reinhardt (1913–1967) und Philip Guston (1913–1980) nehmen in den Theorieinstallationen insofern eine prominente Rolle ein, als sie je zweimal zu Wort kommen: neben den jeweiligen monologischen Texten treten beide als Sprecher im Rahmen des sogenannten Philadelphia Panels auf. Was Reinhardts und Gustons jeweilige

Position im Spektrum modernistischer Malerei betrifft, ließen sie sich, gerade mit Blick auf das jeweilige Spätwerk – Reinhardts als ›letzte‹ sprichwörtlich gewordene »Black Paintings« der Jahre 1960 bis 1967 und Gustons 1967 zuerst in Zeichnungen vorbereiteter Schwenk auf Figuration und die bis 1980 entstehenden figurativen Bilder – als diametral einander entgegengesetzt bezeichnen. Wenn in der zweiten bzw. vierten Theorieinstallation die beiden Künstler exklusiv zu Wort kommen, dann mit stark autobiografisch gefärbten und jedenfalls hoch subjektiven Texten, in denen das Verhältnis Künstler-Kunstbetrieb, Kunst-Gesellschaft und, naheliegend, die Rolle der Malerei zur Sprache gebracht werden. Tatsächlich treten hier keine Künstlerfiguren auf. Auf die Bühne kommen entkörperlichte und jeglichen Dramas entkleidete ›Stimmen‹: einmal in Reinhardts »Monolog«, der in dieser Form nicht intendiert ist, sondern, Transskript eines ursprünglich 1966 geführten Interviews, Ergebnis der redaktionellen Entscheidung, die Fragen der Interviewerin, der Künstlerin und Kunstkritikerin Mary Fuller McChesney aus dem Text zu streichen.³³ Das andere Mal im Zusammenhang eines freien, die Textform aber offenkundig strukturierenden Lichtbildvortrags, den Guston im Februar 1978 an der Universität von Minnesota gehalten hatte.³⁴

In der während der 1970er- und 1980er-Jahre schier endlosen und durch den falschen Antagonismus zwischen Bild- und Konzeptkunst überdeterminierten Kontroverse um Ende und Wiederkehr der Malerei



Martin Horn (o.) als Ad Reinhardt bei der Uraufführung des »Ad Reinhardt Monolog«, Freiburg 1993 und in der Rolle von Philip Guston bei der Uraufführung der vierten Theorieinstallation »Philip Guston erzählt« im Kunstraum Wien, 1995

werden Reinhardt und Guston notorisch als Referenzfiguren beansprucht, die dabei allerdings sehr willkürlich für entsprechende Positionierungen in Kunstkritik, Ausstellungsbetrieb und Kunstmarktgeschehen herangezogen werden. Dabei läge es nahe, diese Kontroverse selbst als Motor der Konzeptualisierung der Kunst zu diskutieren. Diese ist auch ein Faktor in der zunehmenden Dezentralisierung des Kunstbetriebs, die eine Stärkung spezifischer lokaler Zusammenhänge mit sich bringt und – ein Kennzeichen der kunstbetrieblichen Topografie seit den 1990er-Jahren und darin komplementär zur Globalisierung nach dem Zusammenbruch des sogenannten Ostblocks nach 1989 – ihre Ausdifferenzierung noch begünstigt. Es ist durchaus symptomatisch, wie dezidiert Crimps etwa auch im deutschen Sprachraum breit rezipierter Aufsatz »The End of Painting« auf eine ganz spezifische New Yorker Diskussion rund um Barbara Rose's alles andere als epochemachende Ausstellung *American Painting: The Eighties* in der New Yorker Grey Art Gallery zugeschnitten ist; eine Konstellation, die kaum auf andere Verhältnisse adaptierbar ist. Symptomatisch ist auch, wie Norman Rosenthals zusammen mit Nicholas Serota und Christos M. Joachimides kuratierte Schau *A New Spirit in Painting* sich als Herausforderung der New Yorker Hegemonie in Sachen Kunst versteht und ausgerechnet Malerei zur Waffe im Guerillakampf gegen kunstbetriebliche Normen und falsche Universalansprüche hochstilisiert. Immerhin in einer durch die umfassende Ökonomisierung des Kunstbetriebs geprägten Perspektive auf die Kunst dauert der ›Mythos New York‹ bis auf Weiteres fort.

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass die Guston-Retrospektive der Londoner Whitechapel Art Gallery mit Fokus auf die späten, figurativen Bilder 1983 in der Kunsthalle Basel Station machte. Dass 1985 in der Staatsgalerie Stuttgart die berühmte Ausstellung Reinhardts stattfand, die erstmals ausführlich seine letzten »Black Paintings« vorstellte und gerade im deutschen Sprachraum, zwar mit Verzögerung aber darum nicht weniger intensiv, rezipiert wurde. Wenn Merkels Wahl 1994 auf Reinhardt und ein Jahr später auf Guston fällt, mag das also einer inhärenten Logik – sozusagen vom Ende zur Wende, gespiegelt in der 1995 fertiggestellten Arbeit an den »Katalogbildern« – folgen, lässt aber nicht auf ein ›Programm‹ schließen, das der sukzessive Arbeitsmodus an den Theorieinstallationen auch nicht zugelassen hätte.

Zu bedenken ist ferner: Anfang der 1990er-Jahre mögen traditionelle Reizthemen wie das Pro und Contra der Malerei, das Verhältnis von

Theorie und Praxis nach wie vor provozieren, doch ist unübersehbar, dass sich die Diskurslandschaft wie die Spielräume künstlerischer Praxis insgesamt merklich verlagert haben. Mit Rekurs auf Reinhardts letzte Bilder findet im Frühjahr 1991 in Wien die von Kasper König und Peter Weibel kuratierte Ausstellung *Das Bild nach dem letzten Bild* in der Galerie Metropol statt.³⁵ Der neue Wind weht auch in Stuttgart, wo im Januar 1992 das Symposium *A New Spirit in Curating?* im Künstlerhaus stattfindet. Organisiert von Ute Meta Bauer ist die Veranstaltung mit Künstlern, Kuratoren, Kunsthistorikern, Theoretikern und – als eine Art *wild card* – dem Betreiber der damals schon legendären Galerie American Fine Arts, Co., Colin de Land, ebenso international wie lokalbewusst besetzt.³⁶ Noch etwas zögerlich und mit einem vorsichtigen Fragezeichen versehen, geht es in der Konferenz anstatt um Künstler, ihre Werke und bestimmte Medien nunmehr ganz klar um Kuratoren, Ausstellungen und relevante Theorien. Nicht nur in New York, sondern geradeso gut in Stuttgart kristallisieren sich das ›Diskursive‹ und das ›Ausstellungsförmige‹ als ›Horizonte‹ heraus, auf die sich, wie Helmut Draxler in einem Rückblick auf die Kunst der 1990er-Jahre beschrieben hat, progressive künstlerische Praktiken in der einen oder anderen Art beziehen werden.³⁷

Nicht ohne Ironie ist freilich der Schritt von der ersten zu den folgenden drei Theorieinstallationen, der aus der eigenen Gegenwart heraus ein diskursives Tableau um besonders neuralgische Eck- und Wendepunkte modernistischer Kunstgeschichte entstehen lässt und dabei die Protagonisten von einst als Wiedergänger einerseits ›live‹ im eigenen Diskurs und andererseits als historisches Dokument im O-Ton zur Sprache kommen lässt.

WARUM JETZT STUTTGART?

Zugegeben, der auffällige Kontrast zwischen der ersten, unmittelbar an die beteiligten Akteure und das aktuelle Zeitgeschehen gekoppelten und den folgenden drei historischen Theorieinstallationen ist schwer zu moderieren – und ist Teil des Vergnügens, den die Bergung der Produktionen als Werkgruppe im Werk von Klaus Merkel und ihre entsprechende Kontextualisierung im Kunstgeschehen an der Wende zu den 1990er-Jahren mit sich bringt. Dazu gehört auch, diejenigen Kontraste eben nicht einzuebnen, die in den Theorieinstallationen als zeitweise Kooperation zwischen dem Atelier Klaus Merkel und der Jackson Pollock Bar strukturell mitangelegt sind: in den un-

terschiedlichen Ansprüchen Merkels und Matthiessens, die im Format der Theorieinstallationen und deren anlassspezifischen Auslegungen gewissermaßen einen Treffpunkt herstellen.

Das Kunstgeschehen an der Wende der 1990er-Jahre, die speziell für Merkels Werk zentrale Ausgangssituation, kann in diesem Rahmen tatsächlich nur in groben Zügen skizziert werden. Dabei darf jedoch der lokalspezifische Zusammenhang, auf den ge-



Die Ausstellung in der schwarzen Nacht der Theorie, Installationsansicht, Archiv e. V., Stuttgart, 1992, mit Werken von (v. l. n. r.) Michael Hauffen, Alfred Müller, Peter Zimmermann, Klaus Merkel und Jonathan Lasker (Ausstellungskonzept: Rudolf Bumiller)

rade die erste Theorieinstallation und auch die »Katalogbilder« verweisen, nicht ausgeblendet bleiben. Wir sprechen hier von künstlerischen Werken, die damals in Südwestdeutschland, also etwas abseits der in der jüngeren Kunstgeschichte viel diskutierten Achse Köln-New York, aber nicht unbeeinflusst davon entwickelt wurden. Die vielen Verweise auf Ausstellungen, Veranstaltungen, Institutionen, Galerien, Akteure und Diskurse, die auf die eine oder andere Art mit Stuttgart und Umgebung in Verbindung stehen, werfen ein Schlaglicht auf die tatsächlich sehr viel komplexere, schon aufgrund der föderalen Landkarte Deutschlands dezentral zu betrachtende – und insofern für die Kunst der 1980er- und 1990er-Jahre umso typischere – Lage.

Bereits seit den 1970er-Jahren etablierte sich Stuttgart als Knotenpunkt jener, nach Draxler, »post-avantgardistischen« Konstellation, die die Kunst der 1990er-Jahre mit Auswirkungen bis heute prägt. Dieses Phänomen ist bisher meinem Eindruck nach nicht nur nicht annähernd kunsthistorisch aufgearbeitet. Es ist kaum erkannt – und damit symptomatisch für den musealen und kunsthistorischen Umgang mit der unmittelbaren Vergangenheit, auf die sich aktuelle künstlerische und akademische Projekte allerdings sehr wohl beziehen.

Das Symposium *A New Spirit in Curating?* und die Zeitschrift *META*, als Publikationsprojekt des Künstlerhaus Stuttgart unter seiner Leiterin Ute Meta Bauer noch in der Doppelrolle als Kuratorin/Künstlerin, markieren beileibe nicht den ersten frischen Wind. Akteure wie der Galerist, Verleger und Initiator Achim Kubinski und seine selbst-

organisierte Kunstschule und spätere Galerie Olgastraße 109, der bereits genannte Rudolf Bumiller, dank zufälliger Synergien, verstärkt etwa durch Joseph Kosuth als Professor an der Kunstakademie und seine Assistenten Martin Guttmann und Fareed Armaly, später Leiter des Künstlerhauses, tragen zu einem alerten, aber keineswegs homogenen künstlerischen Milieu bei. Dieses hat – mit Exponenten wie Tanja Grunert, Max Hetzler oder Ralph Wernicke – ein Pendant in der blühenden Stuttgarter Galerien- und hochaktiven südwestdeutschen Sammlerszene. Merkel, der in den 1980er- und 1990er-Jahren, wie gesagt, regelmäßig bei den Galerien Annette Gmeiner und Frieder Keim (bis zu deren Umzug nach Berlin bzw. Köln) ausstellt, ist mit diesem Kunst- und Szenegeschehen vielfach verbunden, auch wenn er, mit Freiburg als Lebens- und Arbeitsort, von dort aus an seinem sehr eigenen Projekt arbeitet, das in den »Katalogbildern« flankiert von den Theorieinstallationen erstmals exemplarische Form annimmt.

KUNST UND KRITIK

Wenn Rainer Metzger im Nachruf auf Markus Brüderlin die Theorieinstallationen gar als Vorreiter für so »ziemlich alles, was die Kunstvereine und angeschlossene documenten [sic] heute leisten«³⁸ nennt, weist das sehr wohl auf eine historische Entwicklung hin, die spätestens mit der von Catherine David kuratierten *documenta X* einen neuen Status quo etabliert hat, was das Verhältnis von Kunst, Diskurs und kritischer Praxis betrifft. Ein Status quo, der inzwischen ein sehr viel größeres Spektrum an Schauplätzen bestimmt als nur Kunstvereine und Documenten und der entsprechend selbst ein problematischer Standard geworden ist. Außerhalb des akademischen Felds ist Theorie – mittlerweile regelrecht ein eigenes Genre – nicht nur im Ausstellungswesen und in der institutionellen sowie kuratorischen Praxis installiert, sondern reicht mehr denn je direkt in künstlerische Arbeitsweisen hinein. Fest eingebaut findet Theorie sich zudem auf allen Ebenen der Kunstvermittlung, egal, ob es sich dabei um die PR-Arbeit von Galerien, Kunstmessen und Auktionshäusern handelt oder um die offizielle Kultur- und Förderpolitik, der sie zur Legitimation oder in programmatischem Sinne dient, während die kunstkritische Praxis, wiederum außerhalb des akademischen Felds, keine nennenswerte Rolle mehr zu spielen scheint. An den Verhältnissen wäre allerdings durchaus auch weiterhin zu drehen. Wie das jeweils gehen soll, bleibt die interessanteste Frage.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Helmut Draxler: »Lässt sich die Avantgarde historisieren? Kunst zwischen Gruppe und Galerie, Kritik und Institution«, Vortrag vom 17. September 2019 am Museum Ludwig, Köln
- 2 Vgl. Peter Osborne: *Anywhere or Not at All, Philosophy of Contemporary Art*, London 2013, speziell S. 46–51
- 3 Vgl. Douglas Crimp: »Das Ende der Malerei«, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums. Das Museum die Fotografie und die Postmoderne*, Dresden/Basel 1996, S. 100–122, hier S. 106. Der Aufsatz erschien ursprünglich unter dem Titel »The End of Painting« in: *October*, No. 16, Spring 1981, S. 69–88.
- 4 Die »Katalogbilder« haben 1993 ihr Debüt in Klaus Merkels langjähriger Galerie Annette Gmeiner, die, nach dem Umzug aus Kirchzarten, seit 1986 in Stuttgart ansässig ist. Eine zweite Präsentation findet 1993 bei Frieder Keim in Köln statt. Die ursprünglich in Stuttgart ansässige Galerie war 1991 nach Köln in die ehemaligen Räume von Paul Maenz gezogen. Die 1995 fertiggestellte Serie wurde außerdem u. a. 2006 im Rahmen der Ausstellung *The Most Contemporary Picture Show, Actually. René Daniëls, Michael Krebber, Klaus Merkel* in der Kunsthalle Nürnberg sowie *Klaus Merkel: Installationsansicht* bei haubrok shows, Berlin, 2010 in Kooperation mit der Schürmann Collection gezeigt.
- 5 Vgl. Helmut Draxler: »Variationen über kein Thema. Das Insistieren des Werks und die Malerei von Klaus Merkel«, 2012 (unveröffentlichtes Manuskript, mit freundlicher Genehmigung des Autors)
- 6 Merkel stellt in der ersten Theorieinstallation die Verbindung zu den Musterbüchern der klassischen chinesischen Malerei her und grenzt seine handwerkliche Arbeit der Malerei dezidiert von der »industriellen Reproduktion« ab, vgl. in diesem Buch, S. 78
- 7 In diesem Buch, S. 71
- 8 In diesem Buch, S. 71
- 9 Zur Jackson Pollock Bar vgl. <http://www.jacksonpollockbar.com/> (letzter Zugriff am 15. Mai 2020)
- 10 Vgl. Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br./Kunstraum Wien (Hrsg.): *Art & Language & Luhmann*, Wien 1997, nachfolgend *ALL* (1997)
- 11 Vgl. Rainer Metzger: »Art & Language & Luhmann. Von der Objektkunst zur Weltkunst«, in: *Kunstforum International*, Bd. 130, Mai–Juli 1995, S. 419–420

- 12 Vgl. *ALL* (1997)
- 13 Vgl. Morat-Institut für Kunst- und Kunstwissenschaft (Hrsg.): *Klaus Merkel. Katalogbilder*, Freiburg i. Br. 1993. Die Publikation beinhaltet außerdem einen Text der Kuratorin und Kunstkritikerin Doreet LeVitte Harten und einen kurzen, im Layout exponierten Text mit Manifestcharakter von Rudolf Bumiller, Künstler, Theoretiker, Kurator und Initiator experimenteller Vermittlungsformate an der Schnittstelle von Theorie und Kunst.
- 14 Laut Merkel war die Aufführung in eine Ausstellung von acht Bildern eingebettet. Neben den genannten wurde das frühe Werk »Süddeutsche Grammatik« gezeigt. Die Veranstaltung kam im Rahmen der *Römerbad-Musiktage Badenweiler* zustande und war auf der Galerie im ersten Stock des zentralen Rundbaus des Hotels eingerichtet.
- 15 In diesem Buch, S. 34
- 16 Thomas Kellein (Hrsg.): *Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche*, München 1984, S. 178–197; Original: Mary Fuller: »An Ad Reinhardt Monologue«, in: *Artforum*, Vol. IX, No. 2, October 1970, S. 36–41. Vgl. auch die gesammelten Texte Reinhardts in: Barbara Rose (Hrsg.): *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkely/Los Angeles 1991, S. 23–29
- 17 Merkels Vorlage entstammt der genannten, von Thomas Kellein herausgegebenen und von Eckard Schneider übersetzten Sammlung von Ad Reinhardts Schriften und Gesprächen, in: Kellein (1984), S. 89–106. Die Originalveröffentlichung war in: Philip G. Pavia/Natalia Edgar (Hrsg.): *It Is: A Magazine for Abstract Art* (New York), No. 5, Spring 1960, S. 34–38.
- 18 Christian Matthiessen: »Einleitung«, in: *ALL* (1997), S. 15–20, hier S. 16
- 19 Vgl. Anmerkung 10 und 11
- 20 Vgl. Markus Brüderlin: »Das Wiedereinschreiben von Malerei oder der gemalte Diskurs«, in: Kunsthalle St. Gallen (Hrsg.): *Fön* (St. Gallen), Nr. 8, Mai/Juni 1994, 4-seitiges Faltblatt
- 21 Hier wird der Grundstein für eine sehr produktive Zusammenarbeit Matthiessens/der Jackson Pollock Bar mit Art & Language gelegt, die bis heute andauert.
- 22 »Philip Guston erzählt«, deutschsprachiges Insert, unpaginert, in: Whitechapel Art Gallery, Stedelijk Museum Amsterdam, Kunsthalle Basel (Hrsg.): *Philip Guston: Paintings 1969–1980* (Kat.), London 1982, hier: »Philip Guston Talks«, S. 49–57
- 23 *ALL* (1997), S. 15
- 24 Rainer Metzger: »MarkusBrüderlin 1958–2014«, in: www.artmagazine.cc

- (17. März 2014), unter: <http://www.artmagazine.cc/content77247.html> (letzter Zugriff am 15. Mai 2020)
- 25 Eine eigene Genealogie bilden die Projekte etwa von Kazimir Malevich (Belgrad) und der Gruppe IRWIN mit ihrer Aneignung, Kopie und Simulation von Werken und Texten der ›klassischen‹ Avantgarden, die auf die Formate ›Ausstellung‹ und ›Vortrag‹ übergreifen.
 - 26 Vgl. Andrea Fraser: »Kann ich Ihnen helfen?« (1991/2013) in: Carla Cugini/Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig Köln e.V. (Hrsg.): *Andrea Fraser. Texte, Skripte, Transkripte*, Köln 2013, S. 8–18
 - 27 Vgl. Inke Arns: »History Will Repeat Itself«, in: Inke Arns, Gabriele Horn (Hrsg.): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der Medien-Kunst und Performance* (Kat.), Frankfurt am Main 2007, S. 37–63
 - 28 Vgl. Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, hier speziell: S. 193–274
 - 29 Vgl. Cugini (2013), S. 30–39
 - 30 Die performative, raumzeitliche Komponente und Intermedialität der Installation als künstlerische Gattung, auch als paradoxes Erbe einer modernistischen Kunstkonzeption, diskutiert ausführlich Juliane Rebentisch: *Die Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, hier speziell: S. 82–235.
 - 31 *ALL* (1997), S. 15
 - 32 *ALL* (1997), S. 13
 - 33 Vgl. Kelleins einführende Bemerkung, in: Kellein (1984), S. 178 und Fußnote 17 in diesem Text
 - 34 In diesem Zusammenhang nimmt Guston am selben Tag an dem Symposium *Art/Not Art?* teil, vgl. Clark Coolidge (Hrsg.): *Philip Guston: Collected Writings, Lectures and Conversations*, Berkely/Los Angeles/London 2011, S. 318.
 - 35 Vgl. Christian Meyer, Peter Weibel (Hrsg.): *Das Bild nach dem letzten Bild* (Kat.), Köln 1991
 - 36 Vgl. die Dokumentation des Symposiums in: Ute Meta Bauer (Hrsg.): *META 2: A New Spirit in Curating?* (Stuttgart), November 1992
 - 37 Vgl. Helmut Draxler: »Die Abkehr von den Wenden. Eine zentrifugale Avantgarde (1986–1993)«, in: Matthias Michalka (Hrsg.): *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990* (Kat.), Köln 2015, S. 47–62, hier S. 59
 - 38 Metzger (2014), vgl. Fußnote 24