

René Daniëls Michael Krebber Klaus Merkel

**The
Most
Contemporary
Picture
Show,
Actually**

„Es ist nicht nötig, irgend etwas Neues zu erfinden, die neuen Formen produzieren sich selbst durch Wiederholung und Interpretation und durch die Zerstörung und Neuerschaffung der Sprache selbst.“¹

Von verschiedenen Seiten her ansehen: The Most Contemporary Picture Show, Actually

Hans-Jürgen Hafner

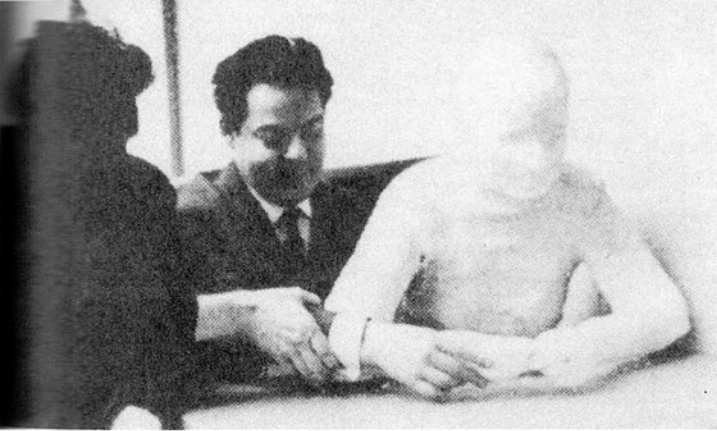
Jeder Sachverhalt kommt auch dadurch zustande, wo und wie er wahrgenommen wird. Er wird bestimmt durch die Umgebung, in der er sich konstituiert, und die Art und Weise, wie er rezipiert wird. Bereits zurückliegende Sachverhalte nehmen, vom Hier und Jetzt aus betrachtet, zwangsläufig eine andere Qualität an. Etwas zugespitzt ließe sich dann natürlich behaupten, dass zurückliegende und schon historisch gewordene Projekte im bzw. für gegenwärtige Kontexte mehr, sicher aber einen anderen Sinn machen können, als unter den damaligen Bedingungen. Allerdings ohne dabei gleich auch der Nostalgie zu verfallen, dass damals alles automatisch besser gewesen wäre.

Die Ausstellung *The Most Contemporary Picture Show, Actually* probiert eine Form der Neubefragung gleichzeitig durch Rück- und durch Seitenblicke. Die Ausstellung will nicht anhand von Arbeiten demonstrieren, sondern sie zeigt Arbeiten verschiedener Künstler, die aus ganz unterschiedlichen Praxen heraus entstanden sind; die dabei aber allesamt wesentlich den Aspekt des Zeigens in ihrer Arbeit thematisieren.

Vom Konzept her betrachtet, stellt die Ausstellung also keine These auf, die sie über das Display der Arbeiten argumentiert. Sie bringt die Arbeiten vielmehr als Material ins Spiel, samt verschiedenen Möglichkeiten, dieses Material gezielt nach diskursiven Bezügen zu beleuchten und zu kontextualisieren. Der Titel der Ausstellung *The Most Contemporary Picture Show, Actually* ist eine Referenz. Er deutet damit eine Form von Rückgriff ebenso an, wie er eine Distanz herstellt. Die Aussicht auf Aktualität bedeutet, ‚eigentlich‘, sowieso immer nur eine adäquat zu verändernde Tonlage.

Zwischen den drei in dieser Ausstellung zusammengebrachten Künstlern lässt sich, trotz der jeweiligen Spezifik ihrer individuellen künstlerischen Praxen, eine Reihe von Bezügen feststellen. Auf diesen Bezügen baut *The Most Contemporary Picture Show, Actually* auf: Zentral ist dabei die Feststellung, dass jeder der drei Künstler Kunst – mehr oder weniger ausschließlich – in Form von Malerei behauptet und dem Akt der Präsentation eine ganz besondere Aufmerksamkeit widmet. Ja, das Zeigen von Kunst wird selber Thema. Dafür ist es wichtig, Malerei nicht alleine aufs Technische oder Mediale zu reduzieren. Ebenso wenig genügt eine Trennung ‚Malerei‘ (Produktion) und ‚Bild‘ (Institution und Ware) etwa im Sinn eines fortgesetzten modernistischen ‚Painting/Picture‘-Diskurses. Hinter Malerei verbirgt sich im schlimmsten Fall eine, wie es scheint, turnusmäßig² wirksame Allianz aus ideologisch und ökonomisch wirksamen Apparaten. Der eine restauriert Kunstmythen wie Voraussetzungslosigkeit (die leere Leinwand und der Künstler als Schöpfer) und Wahrheit (durch die Unmittelbarkeit bzw. die Authentizität der Hand des Malers) bzw. garantiert er Mehrwert bereits durch Machart (Handwerkskunst). Stabilisiert wird dieser Apparat durch ein konservatives (und zudem betrieblich sanktioniertes) Kunstverständnis, das nach wie vor Malerei mit (guter) Kunst gleichgesetzt³ und zu ignorieren versteht, dass Malerei sich in ihrer Entwicklung längst in eine Vielzahl medialer Möglichkeiten ausdifferenziert hat – nur, um sie allesamt einem statisch inszenierten Malereibegriff, einer a priori Bedeutung gewährleistenden Tradition ‚Malerei‘ zuzuschlagen. Ist Malerei somit der Konkurrenz zu anderen Möglichkeiten der Bildherstellung enthoben und Bild wie Rahmung als gegeben akzeptiert, dann kann im nächsten Schritt so ziemlich jede inhaltliche Behauptung quasi als gottgegeben⁴ etabliert werden. Anders ist es kaum zu erklären, wieso weite Teile der aktuellen Kunstkritik Bilder mit Inhalten gleichsetzen und nicht als formal vermittelte und kontextuell bedingte Tatsachen zu rekonstruieren versuchen.

- 1 Merlin Carpenter: *Der nichtzerbrochene Nichtspiegel*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 31, November 1998, S. 66–70.
- 2 Wenn man sich darauf einlassen will, dass im Lauf der letzten vierzig Jahre alle Jahrzehnte lang das Ende der Malerei in fröhlichem Wechsel mit ihrem Wiederaufstehen proklamiert wurde.
- 3 Dass Malerei eine unhintergehbare Qualität gegenüber pluralistischen, offen diskursiven Auffassungen von Kunst darzustellen vermag, vereinigt so unterschiedliche Lager wie die dem traditionellen Tafelbild verpflichteten Vertreter der „Leipziger Schule“ und die radikal konnotierten Ansätze der Künstler um die Galerie Guido W. Baudach, die oft Malerei, neue Medien und Installation zu raumgreifenden Ensembles kombinieren.
- 4 Ein in diesem Zusammenhang interessantes Beispiel liefert der Kunsthistoriker Thomas Groetz. Er diagnostiziert etwa im Zusammenhang mit den expressiv ausufernden, allerdings mittels Computer generierten Installationspanoramen von Markus Selg: „Fast unmerklich schleicht sich wieder der Glaube an die Kunst ein.“ Was erlaubt, „den Blick zurück, durch die Postmoderne und ihre Scheinprobleme hindurch, wieder in Richtung auf die Moderne zu richten und selbst noch weiter zurück in den enormen Pool kultureller Bedeutungen und Wertigkeiten“. In: Markus Selg: *Chronik*, (Kat.), Kunstverein Oldenburg 2006, S. 8.



von links:
 Marcel Broodthaers (geschwärzt),
 Otto Hahn und George Segal-Skulptur,
 Schwarz-Weiß-Fotografie von
 Maria Gilissen, bearbeitet von
 Marcel Broodthaers

Der ökonomische Apparat nivelliert andererseits Intentionen und löscht Produktions- und Vermittlungskontexte durch die Isolierung von Bildern als Werke (Kreationen) bzw. Ware (Einzelanfertigung) aus. Er garantiert Aufmerksamkeit durch Preis und ersetzt Bedeutung durch Wert. Und da im Einzelhandel für Luxusgüter der Geschmack regiert, verschwindet der öffentliche Schauplatz zusammen mit der Kritik. Was darin gipfelt, dass sich Texte zu zeitgenössischer Malereiproduktion nicht selten wie Kaufempfehlungen lesen, die mit ein wenig Kulturkolorit und etwas Lifestyle-Atmosphäre übertüncht werden.

Vor diesem Hintergrund präsentiert sich *The Most Contemporary Picture Show, Actually* als Ausstellung, die mit einem offenen, aber spezifischen Begriff von ‚Malerei‘ operiert, in dem Sinn, dass sie auch einen Rand ausbildet gegen einen zeitgenössisch routinierten Umgang mit den Formaten Malerei und Ausstellung⁵. Vor allem aber als Ausstellung von weiter zurückliegenden und sehr aktuellen Arbeiten dreier zeitgenössischer Künstlern mit Rändern zueinander.

René Daniëls – Michael Krebber – Klaus Merkel

René Daniëls, Michael Krebber und Klaus Merkel entstammen derselben Generation. Alle drei haben sich, trotz unterschiedlichen Einstiegsalters, was ihre Karriere als Künstler betrifft, mit dem Projekt Malerei auseinander gesetzt und daran in jeweils sehr spezifischer Weise angeschlossen.

Trotz offensichtlicher Heterogenität der einzelnen künstlerischen Ansätze setzt *The Most Contemporary Picture Show, Actually* an einem gemeinsamen Nenner an. Dieser resultiert aus der Art und Weise, in der die drei beteiligten Künstler konzeptuell begründete Formate zur Produktion und Präsentation von Bildern mit Malerei in Verbindung bringen. Die Frage ist dabei nicht, ob sie ‚als Maler‘ oder ‚als Konzeptkünstler‘ auftreten und jeweilige Mittel in ihr Arbeitsfeld importieren, um etwa Konzeptkunst malerisch herzustellen oder Malerei mit konzeptuellen Mitteln zu produzieren. Entscheidend ist, wie sich die jeweilige Arbeitsweise in einer Art Wechselspiel aus Produktion und Präsentation/Platzierung, aber auch über die Pole Behauptung und Korrektur formiert, um sich künstlerische Handlungsfelder offen- und Verfügungsgewalt flexibel zu halten.

„Über laufende Bedeutungsänderungen einiger Gegebenheiten“⁶

Der Niederländer René Daniëls (Jg. 1950, lebt und arbeitet in Eindhoven) kann schon sehr früh internationale Erfolge für sich verbuchen. Nach einem Studium an der Kunstakademie in Den Bosch (1972–1976) führt ihn bereits seine erste Ausstellung nach Düsseldorf (1977, zusammen mit dem Fotografen Hans Biesen). Er ist damals erst kurze Zeit an Malerei und Zeichnung interessiert; zuvor hatte er fotografisch gearbeitet.

Im Jahr darauf beginnt er die regelmäßige Zusammenarbeit mit der Amsterdamer Galerie Helen van der Meij, die 1984 Paul Andriessie übernimmt. Die ersten der 1980er Jahre sind für Daniëls zum einen karrieretechnisch, aber auch, was seine weitere künstlerische Entwicklung anbelangt, formierend. Er nimmt an den spektakulären und gleichzeitig heftig kritisierten großen Themenausstellungen *Westkunst (Heute)*, *Zeitgenössische Kunst seit 1939* (kuratiert von Kasper König, 1981) und *Zeitgeist. Internationale Kunstaussstellung* (kuratiert von Christos M. Joachimidis und Norman Rosenthal⁷, 1982) sowie an der von Rudi Fuchs organisierten *VII. documenta* (1982) in Kassel teil.

In den Bildern der späten 1970er Jahre hatte Daniëls einen lockeren Stil kultiviert: schnell skizzierte, aus dünnen Farblasuren entwickelte Kompositionen zeigen simple, aber effektiv auf der Leinwand platzierte Motive. Dazu zählen erstaunlich häufig Gegenstände zur Aufnahme bzw. Aufbewahrung von Information: Schallplatten, Bücher, Kameras und Filmrollen. Die Arbeiten dieser Zeit wirken durch ihre Reduktion aufs Notwendige so effizient wie poppig, malerische und grafische Behandlung erzeugen eine Dynamik des Instabilen. Überhaupt geht es in den frühen Bildern extrem bewegt zu: Bücher ‚fliegen‘ förmlich aus dem Regal, Vinyl verteilt sich aufgewirbelt über ein Hochformat.

5 Sogar so ironisch gemeinte Ausstellungsprojekte wie die mittlerweile berühmt gewordene *deutschemalereizweitausend-drei*, 2003 im Frankfurter Kunstverein, haben letztlich nur zur Restauration von Rezeptionsklischees und einer neuerlichen Trennung von Fans und Kritikern beigetragen. Dagegen spielt Malerei in sogenannten Theorieausstellungen, trotz anhaltenden Booms, nach wie vor eine unproportional beiläufige Rolle.

6 René Daniëls, Zitat aus dem dem Ausstellungskatalog *Kades-Kaden*, Kunsthalle Bern 1987, beigelegten Textblatt.

7 Das Kuratorenteam hatte schon 1981 mit der Ausstellung *A new spirit in painting* in der Londoner Royal Academy die 80er Jahre als Boom-Dekade unter Malerei-Vorzeichen eingeläutet.

Anfang der 1980er Jahre nimmt die poppige Direktheit zugunsten einer eher surrealen, zum Teil grotesken Komponente ab. Auch fängt Daniëls an, seine Arbeiten mit einem ausgefeilt Wortspiele, Variationen und Wiederholungen einbeziehenden System von Titeln, dazu mit gelegentlichen handschriftlichen oder eingemalten Bildtexten auszustatten. Aus dieser Zeit stammt das mittelgroße Format *The Most Contemporary Picture Show* (1983), das für den Titel der vorliegenden Schau Pate steht.

Ziemlich grob hingeworfen ist es eine Art Plakat-als-Bild, das in marktschreierischem Ton bei einem internationalen Publikum für die ‚zeitgenössischste Bilderausstellung überhaupt‘ Werbung macht. Es sind jedoch nicht bildimmanente Fragestellungen, die diese Arbeit im aktuellen Zusammenhang interessant machen. Interessant wird das Bild durch sein offensiv nach außen gerichtetes Adressieren der BetrachterInnen (als aktives Plakat, das nebenbei Kunst/Malerei ist und für eine Ausstellung wirbt ...) im Zusammenhang mit dem immer noch virulenten Boom neo-expressionistischer Malerei, speziell deutscher Provenienz.

Die Schattenseite von Daniëls' bisheriger Erfolgsgeschichte: Ohne Zutun war der Künstler mit im Hype um die junge wilde Malerei aus Deutschland, der heftigen Gegenständlichkeit von Fetting und den Brut-Surrealisten der Mühlheimer Freiheit samt im Zuge des Booms verstärkt ans Licht gespülten Malern der vorderen Generation, etwa Baselitz und Lüpertz⁸, aufgegangen. 1981 war mit Malerei als deutschem Markenzeichen bereits der Durchbruch auf internationalem Parkett geglückt⁹. Seitdem hatte sich der Hype zur Erfolgsgeschichte auf Basis einer permanenten Steigerungslogik aus Distinktions- und Gewinnmaximierung ausgewachsen. Speziell der amerikanische und deutsche Kunstmarkt profitiert von dieser Situation und absorbiert, von einem unersättlichen Appetit auf Flachware getrieben, schier unglaubliche Mengen an Bildern.

Vor diesem Hintergrund bekommt Daniëls' Ausstellungsplakat-Bild einen ziemlich giftigen Beigeschmack¹⁰. Denn bei aller Marktschreierei und Behauptung von Zeitgenossenschaft – der kleine Mann (Maler?) der sich an einem grotesk verlängerten Pinsel an dem über die Bildmitte herrschenden Farbungetüm hochzieht, hat keine realistische Chance. Der Pinsel verfängt nicht. Und wo kein Halt, ist der Absturz sehr wahrscheinlich.

„Zu welchem Zweck Malerei, jetzt, an der Schwelle der achtziger Jahre?“¹¹

Tatsächlich scheint es mir an der Stelle notwendig, zwei Aspekte einzuführen, die für die Situierung von *The Most Contemporary Picture Show*, *Actually* wichtig sind. Mit Blick auf die Karrieren von Michael Krebber und Klaus Merkel ist erstens darauf hinzuweisen, wie speziell der (west-)deutsche Malerei-Boom im Rahmen der meist undifferenziert unter dem Label ‚neo-expressiv‘ gehandelten Spielarten durch die Wechselwirkung aus Tradition und lokalen Spezifizierungen ausfällt. Und, dass gerade deswegen aus einem Nischenprodukt eine derart wirksame epochale Angelegenheit, zumal auf internationaler Bühne, wird.

„Neu ist“, beginnt Wolfgang Max Faust seine berühmt gewordene Bestandsaufnahme zur deutschen Malerei: *Hunger nach Bildern*¹², „– mit dem Blick auf die 60er und 70er Jahre – die Hinwendung einer ganzen Künstlergeneration zur Malerei, mit dem Ergebnis, dass diese Hinwendung zu einer Umdeutung der jüngsten Kunstentwicklung führt“. Besonders an dieser Situation ist nämlich: „... Maler, die schon seit dem vergangenen Jahrzehnt tätig sind, [erhalten] einen neuen Kontext.“¹³ Tatsächlich bekommen Georg Baselitz (Jg. 1938) und Markus Lüpertz (Jg. 1941), Jörg Immendorff und Anselm Kiefer (beide Jg. 1945) erneute, ja sogar international verstärkte Sichtbarkeit durch das Einreihen unter die Ende der 1940er und Anfang der 1950er geborenen Malerei-Wiederentdecker aus Berlin, Köln und Hamburg. Wichtig: ‚Neu‘ wird bevorzugt ‚gegenständlich‘ gemalt. Und zur Apologie des Booms lässt sich plötzlich zweifach argumentieren: mit Novelty und Tradition, Radikalität und Qualität. Mechaniken der Entleerung (historisch-institutionell) federt der persönliche künstlerische Ausdruck ab und die Unverbindlichkeiten des postmodernen Pluralismus die individuelle Verbindlichkeit: das Ganze als Spiel aus internationaler Warte aber mit lokalen Wurzeln¹⁴, das nach Stars und Authentizität verlangt. Ein Modell, das die deutschen Maler immerhin zu füllen verstehen – mit repräsentativen Bildern bzw. potenten Images. Beide kann man höchstens noch ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ finden. Nur bei ernster Kaufabsicht geht's notwendig um feinere Distinktionen.

8 Markus Lüpertz stellte ebenfalls bei Helen van der Meij, u. a. 1982 in einer Zeichnungsschau zusammen mit Daniëls aus.

9 Gegen die Attacken der amerikanischen Kunsthistoriker und Kritiker aus dem Umfeld der Zeitschrift *October*, Benjamin H. Buchloh und Douglas Crimp, hatte Donald B. Kuspit in dem Essay *The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods* (in: *Artforum*, November 1981, S. 47–56) für das kreativ-innovative Potenzial der jungen Malerei gestimmt. In diesem Jahr zeigten die „jungen Wilden“ Fetting und Salomé neben den Altmeistern Baselitz, Lüpertz und Penck Einzelausstellungen in tonangebenden New Yorker Galerien.

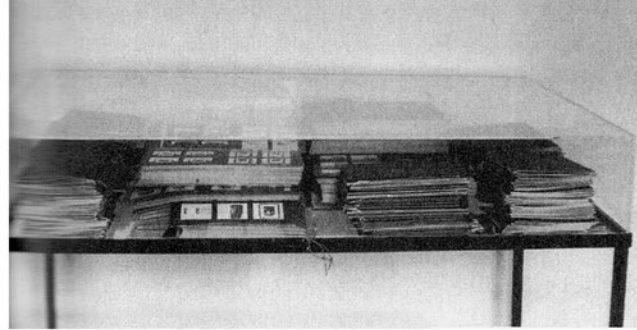
10 In dem Aquarell *De tijdgeest van de westerse kunst op de documenta* (1982) hatte René Daniëls ziemlich pfiffig den Kunstzeitgeist als kompetitives ‚rat race‘ mit Ratten auf Skateboards paraphrasiert.

11 Douglas Crimp: *The End of Painting*, erstmals in: *October*, Nr. 16 [Frühjahr 1981], S. 69–86; zitiert nach: *Das Ende der Malerei*, in: Douglas Crimp: *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996, S. 100–122, S. 106. In diesem Text diagnostiziert der Kunsthistoriker polemisch eine „Langlebigkeit“ der Malerei, die trotz medialer Überalterung seit den 60er Jahren einfach vergessen worden war zu liquidieren.

12 Wolfgang Max Faust, Gerd de Vries (Hg.): *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982, S. 7.

13 Ebd., S. 7.

14 Ähnliche Diskursfloskeln dienten kürzlich der Malerei der sogenannten Leipziger Schule. Vgl. die Einführung von Peter Guth, in: *sieben mal malerei*, (Kat.), Neuer Leipziger Kunstverein im Museum der bildenden Künste, Leipzig 2003, S. 11–15. Gegenständliche Malerei scheint in Deutschland also nicht nur nach wie vor Diskrepanzen zwischen Alt und Neu, sondern auch West und Ost kitten zu können.



Marcel Broodthaers, Fig. 1–Fig. 2, 1970–71, Vitrine, verschiedene Materialien

Gleichzeitig bilden sich in den einzelnen Szenen in Köln, Hamburg, Berlin und später auch Stuttgart innerhalb des großen Trends zunehmend Alternativentwürfe aus, die ‚Malerei‘ als Feld für affirmative und/oder parodistische Gesten auffassen bzw. konzeptionell orientierte Verfahren zum Kurzschluss mit malerischer Bildproduktion bringen und über das auf lange Frist Wirklichkeit absorbierende Feld ‚Malerei als Malerei betreiben‘ offener fassen.

Eine höchst integrative künstlerische Praxis entwickelt Martin Kippenberger (Jg. 1953), der sich mit präziser Indifferenz für verschiedenste Bereiche des Kunstbetriebs, für Produktion (allein oder kollaborativ, als Maler, Performer), Vermittlung (als Bürobetreiber, Kurator und Redner, künstlerischer Zeremonienmeister etc.) oder auch fürs Kunst-Sammeln zuständig erklärt. Den Zusammenhang zwischen der Vielzahl zum Teil äußerst heterogener Äußerungen und dem Outfit für dieses künstlerische Unterfangen der Inkommensurabilität stiftet das sorgfältig (in-)stabil konstruierte Image Martin ‚Kippy‘ Kippenberger¹⁵, das in punkto Anmaßung und Regelübertretung allerdings ebenso wenig Schutz vorsieht wie gegen Angreifbar-Sein und Scheitern.

„Unter dem Druck der Verhältnisse Subjekt werden, Autor/in werden, Künstler/in werden, jeweils für einen Augenblick, nicht als Beruf, um danach zumindest partiell wieder zu verschwinden.“¹⁶

(Erst) 1986 debütiert Michael Krebber (Jg. 1954) im Ausstellungsraum Fettstraße 7a, in Hamburg. Diese Schau beschränkt sich auf ein Bild. Ein Jahr später, bei einer Ausstellung in der Münchener Galerie Christoph Dürr, scheint Krebber an die konzeptuelle Geste der leeren Galerie anzuschließen. Tatsächlich wird der Galerieraum leer gelassen.¹⁷ Im Büro entwirft der Künstler allerdings einen Referenzraum: mit einem Ensemble aus Fotos (eine Dick & Doof-Postkarte samt einem Foto von Georges Simenon, von Marcel Broodthaers aufgenommen) und einem Text von Broodthaers (sein imaginiertes Interview mit René Magritte). Zum Vergleich: Im selben Jahr stellt Martin Kippenberger mit seiner epochalen Installation *Peter – die russische Stellung*, bei der Michael Krebber wesentlich in Konzeption und Umsetzung als Assistent Kippenbergers beteiligt war, den Galerieraum von Max Hetzler und generiert, analog zur Petersburger Hängung, einen postmodern auf allerhand Kunst- und Diskursgeschichten zugreifenden Skulpturengarten.

Wirken Krebbers frühe Ausstellungen durch reserviertes Auftreten und die Emphase, die das Gezeigte deswegen erhält, umso mehr wie Demonstrationen, steuert Krebber für seine Schau bei Isabella Kacprzak, 1989 in Stuttgart, noch wesentlich präziser auf die anvisierte „negative Ausstellung“ (Michael Krebber) zu, die sich in ihrer Ausdehnung jedoch erst über den Rückblick zu erschließen beginnt. Die Ausstellung spaltet sich nämlich in Display (was zu sehen ist, aber mehr noch, dass etwas zu sehen ist) und Modell (hier: Arbeiten an einer Idee) auf, zerfällt in konzeptuelle und pragmatische Entscheidungen. Die Idee ‚Ausstellung als Modell‘ realisiert Krebber medial elegant mittels einer Fotoretusche, die eine ‚Hängung‘ monochromer Bilder (in Kacprzaks neuen, noch ungenutzten Kölner Galerieräumen) zeigt, aber eben nicht darstellt. Diese Ausstellungsfiktion treibt Krebber für die eigentliche Schau weiter voran, nachdem er keinen stimmigen Präsentationsmodus für die Retuschen findet, sondern sich alternativ für ein leeres, zugleich aber referenziell dichtes Display aus Fotos zusammen mit einer Vitrine entscheidet. Verweist die Vitrine spätestens seit Broodthaers¹⁸ auf Spezifiken des Zeigens, deutet Krebber diesmal Zeigen als Möglichkeitsform an. Dass mit den Fotos einer „Plaster Surrogat“-Hängung von Allan McCollum und einem Motiv von Daniel Buren eine historische Spanne von den 1960er Jahren (Buren zeigt die Bedingungen von Kunst und setzt seine Arbeiten im Rahmen einer situativen und ortsspezifischen ‚post studio practice‘ um) und den 1980er Jahren (McCollum zeigt Objekte als Zeichen für Malerei und Möglichkeit von Kunst im Zeitalter serieller Massenproduktion) kurzgeschlossen wird, wird unter pragmatischen Bedingungen für Krebber zum konzeptuellen Witz ohne Pointe, der Volumen durch sein Wiedererzählen annehmen¹⁹ kann. Damit wäre aber „unter dem Druck der Verhältnisse“ wenigstens diese Übergabe geglückt.

Was der sicher aufgrund der Situation von *The Most Contemporary Picture Show, Actually* kapriziöse Rückblick auf die drei historischen Ausstellungen ausblendet: Michael Krebber platziert nicht nur Gesten der Distanzierung und Negation, sondern produziert auch Bilder. Dabei pflegt er ein Vorbilder integrativ-

- 15 Diederich Diederichsen spricht in dem Zusammenhang vom „Selbstdarsteller“, in: ders.: *der Selbstdarsteller. Martin Kippenberger zwischen 1977 und 1983*, in: *Nach Kippenberger*, (Kat.), MuMoK Wien, Van Abbemuseum Eindhoven 2003, S. 42–61.
- 16 Helmut Draxler: *Oder: Der letzte Bourgeois*, in: *Michael Krebber*, (Kat.), Secession Wien, 2005, S. 5–7, S. 5.
- 17 Wie die Konzeption der Ausstellung weniger, wie man vermuten könnte, als konzeptuelle Geste, sondern „unter dem Druck der Verhältnisse“ zustande kam, schildert Krebber eingehend in seinem Gespräch mit Diederich Diederichsen: ders.: *Mein Material ist der Papagei. Ein Gespräch mit Michael Krebber*, in: *Präsentation und Re-Präsentation. Über das Ausstellbare und die Ausstellbarkeit*. (= *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst* 37), S. 134–169, S. 160ff.
- 18 Dazu ist seine Arbeit *Fig. 1–Fig. 2* (1970–1971) interessant, bei der die Vitrine einen vom Künstler als ungültig befundenen *Catalogue Raisonné* zum Komplex *Théorie des Figures* der Benutzung entzieht und modellhaft zur Anschauung bringt.
- 19 Auch hier lohnt die Schilderung in Diederichsen: *Mein Material ist der Papagei*, a. a. O., S. 162ff.



kritisch behandelndes Verfahren, das sich zwischen den Polen Aneignung (bis zur Anverwandlung) und Korrektur (ja bis hin zur Entledigung²⁰) bewegt. Lüpertz, bei dem Krebber Mitte der 1970er Jahre in Karlsruhe studiert, und Baselitz, für den er als Assistent tätig ist, fungieren anfangs und durchaus im doppelten Sinn (Bilder und Images) als Vorbilder. Aber auch die Arbeit am Geschmack durch den schönen Strich und andere malerische Feinessen etc. spielt eine Rolle. Damit entwickelt Krebber eine feine, aber signifikante Distinktion gegenüber dem Hetzler-Kreis, vor allem Werner Büttner und Albert Oehlen, die Malerei gerade aufgrund ihrer generellen Unhaltbarkeit ‚jetzt erst recht‘ und letztlich mit allen medialen wie ideologisch-institutionellen Nebenwirkungen betreiben, aber auch gegenüber Kippenbergers relativierend-selbsterstörerischer Inflationsproduktion. Freilich lässt Krebber keinen Zweifel daran, dass man Kunst, egal ob ästhetischer Mehrwert dabei herauskommt oder eine Negationsgeste, immer auch mit Haltung macht.

2006, bei seiner Ausstellung *Connecting Sugar with Hollywood* bei Greene Naftali, New York, operiert Krebber auf unterschiedlichen Ebenen: Laut einem kurzen Statement des Künstlers zur Schau wollen die meist kleinformatigen Arbeiten einen Bogen zwischen verschiedenen künstlerischen Produktionshaltungen (verdeutlicht durch die Referenz auf Gerhard Richter und Jack Smith, hier als konträr verstandene Produktionsmodelle) schlagen. Dazu flankiert, scheinbar beiläufig, ein leer belassener, zweiter Galerieraum die Ausstellung. Neben Bildern an Wänden gibt es eben auch Wände ohne Bilder – eine zum Wink, zum Anspielen einer Möglichkeit entradikalisierte Geste im Galerienviertel Chelsea²¹.

Für die teilweise mit der aufgefalteten Einladungskarte²² als Schutzschicht zwischen Wand und Arbeit präsentierten Bilder ‚annektiert‘ Krebber Richter und Smith unter dem Vorzeichen Haltung: Auf die konzeptuelle Kontrolliertheit Richters (etwa zur zweifachen Entlastung vom Machen und vom Bild) antwortet der ohne doppelten Boden in jedem neuen Bild (gelingen oder nicht) sich ausliefernde Automatismus von Jack Smith. Mit *Connecting Sugar with Hollywood* führt Krebber eine wichtige Figur zum Verständnis seiner Arbeitsweise ein: Haltung, hier vermittelt mit Bezug aufs Machen, spielt beim Zeigen eine nicht unwesentlichere Rolle.

„It may very well be that the prerequisite for addressing an art history of the '80s is a change of theory that makes room for the concept of aesthetic jurisprudence.“²³

Der zweite Aspekt betrifft, genereller, das Verhältnis von Kunst und Kommentar. Denn was die bemerkenswert harte Kritik an der Rückkehr figurativer Malerei unter neo-expressiven Vorzeichen besonders aus dem marxistisch geprägten Kreis um das amerikanische Kunst- und Theoriemagazin *October* offengelegt hatte²⁴: Der wechselseitig von Produzenten und Kritikern, Unterstützern und Skeptikern, Konservativen und Fortschrittlichen unversöhnlich empfundene Gegensatz zwischen der Sinnlichkeit des Mediums Malerei und konzeptueller Unsinnlichkeit, zwischen Autonomie-Voraussetzung und Kontextbewusstsein, praktischem Retrogardismus und akademisiertem Fortschritt²⁵, betraf an sich nämlich eine ganz andere Stelle. Das ‚immer noch‘ der Theorie hatte für das ‚wieder‘ der Malerei in keiner Weise das passende Framework zur Einordnung der Phänomene parat; die gegenseitigen Ansprüche waren unvereinbar – und damit die Machtfrage, am diskursiven bzw. ästhetischen Mehrwert ausgerichtet, im Raum.

Zum effektivsten Ort der Vermittlung war da aber ohnehin längst der Kunstmarkt geworden und damit eine Situation geschaffen, die sich bislang nur dahingehend geändert hat, dass sich dem Kunst- ein Diskursmarkt – wenngleich mit geringerem Umsatz, doch vergleichbar hohem Kapitaleinsatz und strukturell ähnlichen Kommodifizierungsapparaten – beige stellt hat. Was nur in dem Punkt bedauerlich ist, dass jede Perspektive um ihre ökonomische Gebundenheit wissen kann.

„Wie sähe eine Kunst aus, die den Begriff der Kopie nicht unterdrückt?“²⁶

Mit der Ausstellung *Katalogbilder*, 1993 in der Stuttgarter Galerie Annette Gmeiner, liefert Klaus Merkel (Jg. 1953) einen Zwischenbericht ab: in mehrfacher Weise. Die fünf²⁷ jeweils auf Gestelle montierten und als frei im Raum stehende Objekte gezeigten Bilder markieren einerseits eine Zäsur in der mehrjährigen Konzeptions- und Herstellungszeit der Serie. Die Ausstellung öffnet allerdings das Zeitfenster noch viel weiter. Die Bildtafeln zeigen nämlich fast die gesamte bis dato entstandene maleri-

20 Vgl. Albert Oehlen: *Michael Krebber. Zäsur in der Biographie eines Kritiksüchtigen*, in: *Szene Hamburg*, Februar 1986. Wiederveröffentlicht in: *Michael Krebber. Apotheke*, (Kat.), Kunstverein Braunschweig, Städtische Galerie Wolfsburg 2000, S. 4.

21 Was Village Voice-Kritiker Jerry Saltz postwendend als betriebskritische Geste liest.

22 Die Einladungskarte wurde von Richard Hawkins ‚gemalt‘.

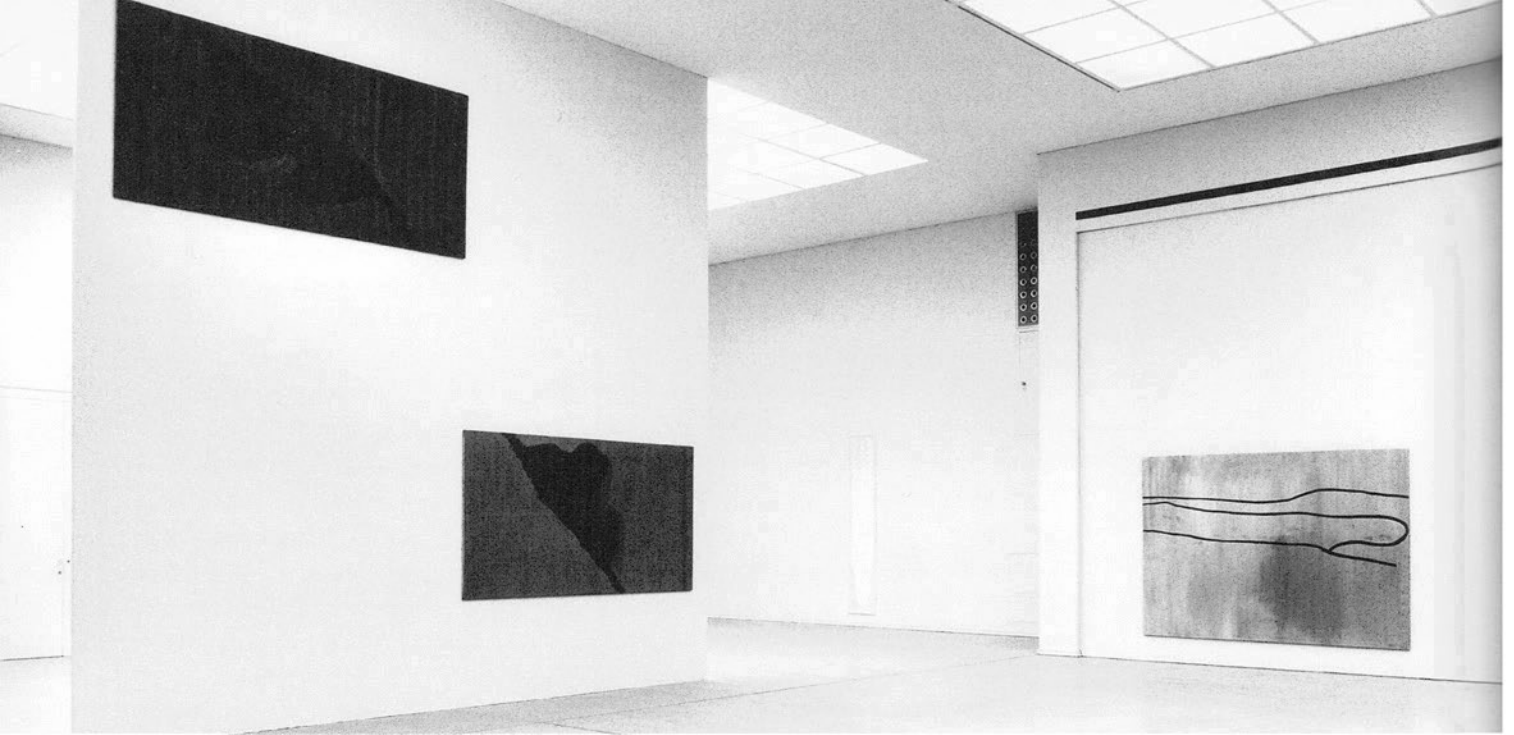
23 Thierry de Duve: *The mourning after. A roundtable*, in: *Artforum*, März 2003, S. 206–211 und 267–270, S. 270.

24 Hier vor allem: Benjamin H. Buchloh: *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, in: *October*, Nr. 16 [Frühjahr 1981], S. 39–68.

25 U. a. solche „critical clichés“ (Benjamin Buchloh) sind dem rituellen Kunstdiskurs bis heute erhalten geblieben.

26 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition*, in: *October*, Nr. 18 [Herbst 1981], S. 47–66, zitiert nach: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. II, Ostfildern 2003, S. 1321.

27 Die siebenteilige Werkgruppe wird bis 1995 komplettiert und bleibt zugleich unabgeschlossen.



Klaus Merkel, Ausstellungsansicht
IN SITU, Secession, Wien 1988

sche Produktion Merkels als im Maßstab 1:10 gemalte Kopien, die sauber aufgereiht, etwa wie ein indexikalisches Werkverzeichnis, aber ohne entzifferbaren Zusammenhang (chronologisch, nach Formaten oder Farben, Motiven oder sonstigen Systematiken) auf ihren Trägern wie auf übergroßen Buchseiten aufgereiht sind. Der Katalog fungiert also auch als biografisches wie retrospektives Modell, ohne die Einordnungs- und Bewertungskriterien, auf denen es basieren muss, auszuliefern. Jedoch bereits in seiner bisherigen Praxis hatte sich Merkel nicht nur aufs Machen und Zeigen von Bildern beschränkt, sondern, ausgelagert in Fragen der Präsentation, der Hängung oder in Form von Publikationen, die Herstellung von Systematiken über den Rand der Einzelbilder hinweg erprobt. Darauf scheint bereits die ornamental-serielle Bildsprache seiner Arbeiten bis etwa 1990 hinzuweisen.

Auf der Grundlage einer recht reduzierten, oft aus primären Malvorgängen abgeleiteten Motivik hatte Merkel eine Arbeitsweise entwickelt, die auf die Relativierung des Einzelbildes abzielt, eine Malerei des Nicht-Authentischen etabliert. In Versuchsanordnungen, die (technisch) eher mit immer wieder neu Ansetzen und (strukturell) mit stupidem Wiederholen zu tun haben als mit Spielarten des Virtuos-Variativen, arbeitet er motivische Plots – Figur zu Grund, Geste und Lineatur, Ornament und Serie – in Bildkomplexen förmlich auf. Trotzdem versteht Merkel, der seit 1975 ebenfalls an der Karlsruher Akademie, allerdings an der Zweigstelle Freiburg bei Peter Dreher studierte, seine Bilder stets als eigenständig. Die Zusammenhänge, die die Arbeiten zueinander vorschlagen, bekräftigen letztlich ihren Status als einzelne, in sich geschlossene Bilder.

Im Rahmen der Ausstellung setzt Merkel das Kombinationspotenzial, wovon er seine Bilder paradoxerweise zuerst entlastet, mit anderen Mitteln fort. Die kleinformatigen Arbeiten aus der *perl*-Serie (1985) werden etwa wie Anlagerungen aneinander installiert – was jeden individuellen Charakter massiv konterkariert, ja, zu zerstören scheint. In der Ausstellung (*freundlich*), 1988 im Düsseldorfer Kunstverein, bildet sich die Strategie deutlicher aus. Hier geht Merkel nämlich so weit, die sämtlichen, dabei ganz unterschiedlich formatierten Arbeiten auf einer Wand zu konzentrieren, um sie in Form von zwei Bild-Zeilen, von oben bzw. unten bündig installiert, zu hängen. Der Akt dieser Behauptung zeigt quasi aus dem Negativ seine Abhängigkeit. Zwangsläufig erscheint durch das Arrangement die gesamte Ausstellung als Bild. Und dessen Format sieht die Wand vor, womit die Bedingung von Ausstellen selbst, also der institutionelle Apparat, mit in den Blick gerät.

Was damals noch mit Hilfe von Bildern wie mit Requisiten stattfindet, inkorporiert Merkel in der Ausstellung *Katalogbilder* als konzeptuelle Leistung mit malerischen Mitteln bzw. aus der Spezifik dieser

Mittel heraus. Er verankert Malerei als Produktionsweise wie institutionellen Apparat erneut medial und behauptet als Maler nicht nur eine Kontrolle des Machens, sondern auch der Bedingungen, unter denen dieses Machen, aber ebenso die Rezeption und Verwertung erfolgt; als formal verantwortete, metonymische Konstruktion funktioniert das Bild zugleich als Katalog, das Original bilden Kopien, aus dem biografischen Zeitfenster formiert sich ein subjektiv veranschlagtes Retrospektive-Modell, das statt alt und neu nur den Horizont bzw. den Reflex kennt. Auf einer zweiten Ebene wird der Schöpfer zum Kopisten, die Funktion des Produzenten wandelt sich zu der des Verwerfers, die des Machers zum Verwalter etc.²⁸

Klaus Merkel greift zwar, wie viele Künstlerinnen und Künstler seiner Generation, auf den Modus ‚Präsentation‘ als Schutz für seine Arbeit zu. Oder wie es Werner Lippert formuliert: „Indem der Künstler neben der Herrschaft über seine Arbeit auch die Herrschaft über die Präsentation beansprucht, nimmt er letztlich alle verbliebenen Herrschaftspotentiale über den ästhetischen Diskurs in Besitz.“²⁹ Dabei gelingt es Merkel, Präsentation über formale bzw. rhetorische Behauptungen hinaus stabil mit seiner Praxis, die sich ganz konsequent aus einem malerischen Ansatz herleitet und sich bis in jedes weitere Bild als malerisches Werk verantwortet, zu verweben. Zuletzt in einer Art Bildmonument, das im Rückgriff neu formiert: Dabei bleibt Farbe zugunsten von Schattierungen auf der Strecke. Und trotz der skulptural-plastischen Präsenz der Komposition steht *Gelenk* (2006) eher als Anfang da, weil es erneut zu füllende Leerstellen erzeugt.

„Why pictures now?“³⁰

1984 stellt René Daniëls in der New Yorker Galerie Metro Pictures aus. Der Titel seiner Schau *Meanwhile ...* fällt in einem eher distanzierten Tonfall aus. (Seit dem gleichzeitig affirmativ wie kritisch vorgebrachten Kommentar zum Malerei-Hype *The most contemporary picture show* ist inzwischen etwa ein Jahr vergangen, nur zur Erinnerung.) *Meanwhile ...* wird mit gleich zwei Einladungskarten mit unterschiedlichen Bildmotiven beworben. Frischer Matjies (von 1982) tritt gegen den Taschenspielertrick der Zaubererfigur in *Alzumeazume* (1984), metaphorische Folklore gegen die den eigenen Standort reflektierende Illusionsproduktion an. Die ‚amüsierte Muse‘ („la muze amuzée“) ist hier an Stelle von Baudelaires ‚käuflicher Muse‘ gerückt, die Daniëls – frei nach Broodthaers – schon 1979 einerseits einem riesigen Seestück mit Schwänen und zum anderen einer Muscheln-plus-Aal-Ansicht (beide mit *La Muse Vénale* betitelt) angedichtet hatte. Les mots et les choses?

Bilder als garantiert zu nehmen, diese Illusion ist in *Alzumeazume* vollends auf dem Weg in Rauch aufzugehen: Farbe allerdings, wie sie der Zauberkünstler aus dem Kamin trickst, ist eher eine Tatsache als Rauch, auch wenn es keine Überraschung ist, ausgerechnet im Kamin welchen zu finden. Aber auf die eingangs gestellte Frage fällt Daniëls’ Antwort nur als eine erneute Fragestellung aus.

Denn schon kurze Zeit später ist eine weitere Entwicklung zu verzeichnen: In *De slag om de twintigste eeuw* (Die Schlacht um das zwanzigste Jahrhundert, 1984. Dieses Bild gehörte eigentlich zum Komplex der *Salles Pacifique* und wurde laut Bart Cassiman erst später umbenannt.) taucht zum ersten Mal das Motiv eines zentralperspektivischen, mit wenigen Elementen (drei ‚Wände‘, darauf eine ‚Hängung‘ mit meist ‚leeren Bildern‘) angedeuteten, zum Betrachter hin offenen Ausstellungsraums (oder, je nach Konnotation, eine ‚Fliege‘) auf.

Bis zu seinem Schlaganfall 1987 hat Daniëls das Thema wiederholt aufgenommen und umformuliert³¹: Motive werden mehr oder weniger detailliert durchgestaltet, vervielfacht, mit Requisiten (Mikrofone, Klavier; zweite, überlagernde Bilderreihe; vom „Fleece“³² transparent überdeckt und darüber erneut bemalt) angefüllt oder durch Titel, wiederum oft identisch für verschiedene Arbeiten (*Painting on the Bullfight*, *Schilderij over het vermiste zondvloed-schilderij van Bosch* oder *De terugkeer van de performance*) referenzialisiert. Sämtliche, einmal angespielte Elemente werden freigegeben für erneute Formulierungen und damit kontinuierlichen Transformationen ihrer Bedeutung, relational zu jeder neuen Umgebung, unterworfen³³. Es scheint, als würde Daniëls der institutionellen Verfasstheit von Kunst darin Rechnung tragen, dass seine Bilder (über die Un-/Möglichkeit von Bildern) die Verwaltung und den Konsum mit Entzug beantworten. Statt Bildern stellt er Situationen für Bilder – per „Rückkehr der Perfor-

- 28 Einen metonymischen Bauplan aus ästhetischen wie diskursiven Figuren und Platzierungen stellt vorbildhaft Broodthaers her, indem er mit geschärfter Sensibilität für kritische Potenziale wie für ideologische Verstrickungen Kunst als Spielfeld von Realitäten und Repräsentationen begreift, die er als Künstler/Dichter, Museumsdirektor, Kritiker reflexiv zueinander ins Licht hält, um an den Grenzen zueinander Verbindungen zu sehen.
- 29 Werner Lippert: *Vom Gewisper der Bilder*, in: *Präsentation und Re-Präsentation. Über das Ausstellbare und die Ausstellbarkeit. (= Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst 37)*, S. 50–85, S. 76
- 30 Titel einer Arbeit von Louise Lawler, 1981.
- 31 Der Komplex trägt den Sammeltitle *Mooie Tentoonstellingen*, schöne Ausstellungen.
- 32 In den wenigen poetisch-theoretischen Erläuterungen, die Daniëls zu seinen Bildern liefert, spielt die Idee des „Fleece“ als eine Art Schicht dazwischen, ein Layer, das gleichzeitig überdeckt und Einblick bietet, eine entscheidende Rolle.



Oben: René Daniëls, Einladungskarte zu *Acht schilderijen over ondergronds verzet* (Mei 1985), 1985, Galerie Paul Andriess, Amsterdam

Unten: Markus Lüpertz, Einladungskarte zu *Fünf Bilder über den Faschismus*, 1980, Galerie Helen van der Meij, Amsterdam

- 33 Die Transformation endet auch nicht an der Galeriewand, wenn Daniëls wie im Fall der *Acht schilderijen over ondergronds verzet* (1985) den Bildtitle metonymisch mit dem Bild und der Ausstellungssituation kurzschließt, um ‚untergründig Widerstand‘ zu leisten.

mance“ – her. Sehen die performativ-beweglichen Bilder der „schönen Ausstellungen“ immer noch die Möglichkeit für Bilder vor, rücken die *Lentebloesem* bzw. *Kades-Kaden* von 1987 diese, selbstverständlich nur zum Preis ihrer Institutionalisierung erkaufte Option vollends in den Bereich (individueller) Vorstellung.

Diese Arbeiten ähneln Stadtplänen mit als Text eingemalten Stationen: bieten etwa für den imaginären Ausstellungsrundgang Orientierungshilfe an, wenn die Texte bisherige Bildtitel von Daniëls aufrufen. Oder sie leiten zu möglichen Stadtpaziergängen an, mit mehrdeutig eingezeichneten Funktionsangeboten: Da gibt es Börsen („Places, buildings where money becomes slowly or suddenly more or less in value“), Kaufhäuser („Places, buildings where material goods can be obtained“), womöglich Kirchen („Places where immaterials can be obtained“) oder Kneipen („Places where people think they can take the worry out of life“). Die Realisation bleibt dem Ermessen des Flaneurs überlassen.

Durch seinen Schlaganfall ist die betrieblich definierte Karriere von René Daniëls befristet. Er lebt und arbeitet in Eindhoven.

„Aneignung ist zu einem Zeichen für ‚criticality‘ geworden, die sich leicht konsumieren lässt.“³⁴

1993 finden beinahe zeitgleich eine Reihe von thematisch fokussierten Ausstellungen statt, die auf eine veränderte Sichtweise auf Kunst und ihre Funktionen schließen lassen. Peter Weibels *Kontext Kunst*³⁵, 1993 Graz, etabliert dabei ein griffiges Label, um eine enorme Bandbreite ‚kritischer‘ künstlerischer Verfahren auf Basis unterschiedlichster Medien vom Objekt bis zur Intervention als Hauptstrang der Kunst der 1990er Jahre zusammenzufassen.

Gemeinsamer Nenner der Ansätze ist nicht nur ein verstärktes Bewusstsein für die sozial, formal und ideologisch wirksamen Bedingungen von Kunst, Kontext-Kunst macht sie zum Thema. In der Schau *Das Bild der Ausstellung*³⁶, 1993 Wien, schlägt der Kurator Markus Bröderlin eine kunstimmanente Überprüfung des Orts der Kunst vor. Über die Figur eines ‚Bildes der Ausstellung‘ will er das institutionelle wie gesellschaftliche Format ‚Ausstellung‘ wie die Rolle des Publikums in den Blick rücken.

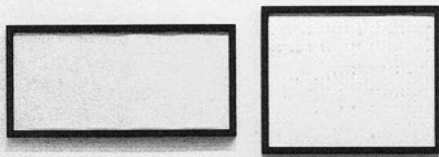
Beide Ausstellungen schließen an Fragen an, wie sie in den künstlerischen Projekten von René Daniëls, Michael Krebber und Klaus Merkel aus bestimmten, wie man von heute her vielleicht präziser sehen kann, historischen Anforderungen thematisiert und – mit nach wie vor wirksamen Resultaten, in Objektform ebenso wie ephemeren Gesten – verarbeitet wurden und unter sich ständig verändernden Bedingungen immer

noch werden. Der Fokus, den *The Most Contemporary Picture Show, Actually* vorschlägt, könnte freilich auch nach anderen Richtungen scharf gestellt werden. Eine historische, jedoch mitnichten ‚erledigte‘ Referenz klingt mit dem wiederkehrenden Verweis auf das Werk von Marcel Broodthaers an. Die Fragestellung könnte sinnvoll auf Künstlerinnen der ‚Appropriation Art‘ wie Louise Lawler (damals Galerie-Kollegin von Daniëls bei Metro Pictures) und Sherrie Levine übertragen werden, zumal mit Blick auf das derzeitige, gesteigerte Interesse an Aneignungsverfahren in der Kunst.

Wo Michael Krebber am Zenit malerischer Überproduktion mit konzeptuellen Gesten konterte, nahm er Anfang der 1990er Jahre eine wichtige Rolle in der Szene um die Galerie Nagel ein, die mit institutionskritischen und kontextuellen künstlerischen Verfahren assoziiert wurde³⁷; spätestens von da an rückte verstärkt auch sein malerischer Output in den Vordergrund. Die kontextuellen Präsentationsstrategien von Stephen Prina oder die performative Offenlegung des ideologischen Apparats Kunst von Andrea Fraser würden an die Fragestellungen der Ausstellung unmittelbar anschließen. Gerade deswegen aber setzt *The Most Contemporary Picture Show, Actually* auf Ränder.

Zum Schluss: Ausgerechnet die 1990er Jahre brachten die Institutionalisierung des Kurators und die Ökonomisierung des Diskurses mit sich. Und in den 2000er Jahren ist Kunst mehr denn je Objekt, Künstler-Sein ist Image und Kunstproduktion wie -vermittlung sind zur Ware geworden.

Man muss sich die Situation aber keinesfalls schöner reden, als sie ist, um gute Laune zu haben.



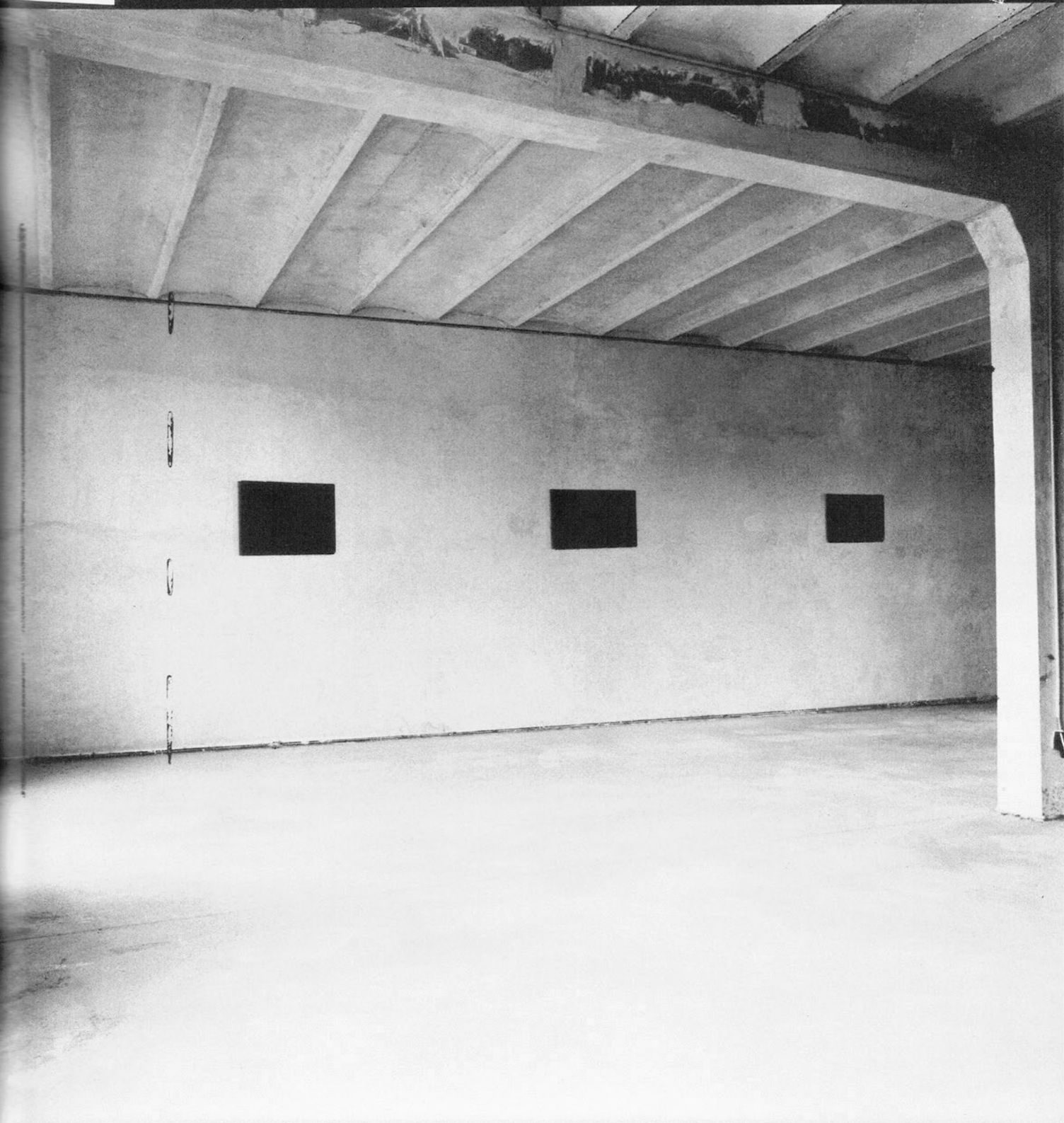
Stephen Prina, *Combat de Taureau (Le toréador mort)*, (*Bullfight [The dead toréador]*), 1864

34 Die Kunstkritikerin Johanna Burton im Gespräch mit Isabelle Graw, aus: *Verfahren haben ihren Preis*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 62, Juni 2006, S. 99.

35 Vgl. Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, (Kat.), Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Köln 1994.

36 Vgl.: *Das Bild der Ausstellung*, (Kat.), Hochschule für angewandte Kunst Wien, Wien 1993.

37 Einen interessanten Ansatz zur Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen im Übergang von den 1980er auf die 1990er Jahre innerhalb spezifischer Kölner Szenen, vereinfacht gesagt, um die Galerien Max Hetzler und Christian Nagel und die Pole Malerei und konzeptuelle Kunst und ihre kritischen Potenziale unternimmt die von Bennett Simpson kuratierte Ausstellung *Make your own life. Artists in & out of Cologne*, vgl.: *Make your own life*, (Kat.), Insitute for Contemporary Art Philadelphia, Philadelphia 2006.





“It is not necessary to invent anything new; new forms produce themselves through repetition and interpretation and through the destruction and recreation of language itself.”¹

Looking at things from different sides: The Most Contemporary Picture Show, Actually

Hans-Jürgen Hafner

Every state of affairs is also dependent on the place and the way in which it is perceived. It is determined by the surroundings in which it is constituted and the way in which it is received. Already past affairs, viewed from our present perspective, inevitably take on a different quality. Taken to rather an extreme, of course one could then maintain that past projects, and ones that have already become historical, may make more or certainly a different sense in or for today's contexts than they did under the conditions prevailing at the time. However, in the process one should not fall prey to the kind of nostalgia that assumes everything in the past was automatically better.

The exhibition *The Most Contemporary Picture Show, Actually* experiments with a form of renewed questioning, by simultaneously looking back and to the sides. The exhibition does not aim to demonstrate anything on the basis of artworks; instead, it shows works by various artists produced using quite different practices, but focusing on one essential theme – the aspect of showing.

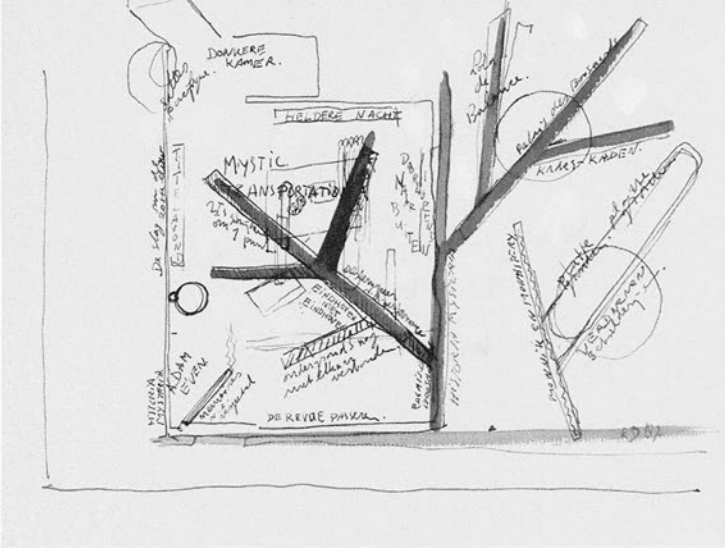
The exhibition concept does not present any thesis, therefore, and attempt to argue this by displaying works. Far more, it brings the works into play as material, together with various possible ways of deliberately illuminating and contextualising this material according to discursive references. The title of the exhibition, *The Most Contemporary Picture Show, Actually*, is a reference. It thus suggests a form of recourse, just as it creates distance. The prospect of contemporariness, ‘actually’, always only signifies a tone to be correspondingly tuned into.

There are a number of references that can be established between the three artists assembled in this exhibition, despite the varying specifics of their individual artistic practices. *The Most Contemporary Picture Show, Actually* is based on these references: the key observation is that each of the three artists engages in art – more or less exclusively – in the form of painting, and pays particular attention to the act of presentation. Indeed, the showing of art becomes a theme in itself. But it is important not to reduce painting solely to the technical, or to the character of the medium. It is equally inadequate to distinguish between ‘painting’ (production) and ‘picture’ (institution and commodity) e. g. in the sense of a continued modernist ‘painting/picture’ discourse. At the worst, it appears that painting conceals an alliance between apparatuses that are cyclically² effective – alternating ideology and economics. One restores art myths such as the lack of preconditions (the empty canvas and the artist as a creator) and truth (through the direct quality or the authenticity of the artist's hand) or it guarantees added value through the artistic technique (art-as-crafts[manship]). This apparatus is stabilised by a conservative understanding of art (additionally sanctioned within the business). That continues to equate painting with (good) art³ and capably ignores the fact that during its development painting long ago divided and became distinguished into numerous media possibilities. Instead, it subsumes these into a statically staged concept of painting, to a tradition of ‘painting’ that guarantees meaning *a priori*. Once painting has been freed from competition with other conceivable methods of image creation in this way, and the picture and its framework are accepted as given, in a next step it becomes possible to estab-

1 Merlin Carpenter: *Der nichtzerbrochene Nichtspiegel*, in: *Texte zur Kunst*, issue 31, November 1998, p. 66–70.

2 If one is prepared to accept that the demise and resurrection of painting have been cheerfully and alternately proclaimed every decade for the last forty years.

3 The fact that painting is capable of displaying a non-deceivable quality, as opposed to pluralist, openly discursive views of art, unites such opposing camps as the representatives of the ‘Leipzig School’ – committed to the traditional panel picture – and the radically connoted approaches of artists associated with the gallery Guido W. Baudach, who often combine painting, new media and installation to create extensive spatial ensembles.



René Daniëls, *Zonder titel*
 (galerie plattegrond), 1987

lish almost any assertion of content as quasi God-given⁴. Otherwise, it would be almost impossible to explain why a large proportion of current art criticism equates pictures with content and does not attempt to reconstruct them as facts conveyed by form and defined by context.

On the other hand, the economic apparatus levels out intentions and extinguishes contexts of production and mediation by isolating pictures as works (creations) or goods (single products). It guarantees attention as a result of price and replaces significance with value. And – since taste rules in the retail business for luxury goods – the public show place is disappearing along with criticism. This culminates in the fact that texts about contemporary

painting production quite often read like recommendations to buy, glossed over with a little cultural colour and some 'lifestyle' atmosphere.

Before this background, *The Most Contemporary Picture Show, Actually* presents itself as an exhibition operating with an open, but specific concept of 'painting', in the sense that it also develops an edge to contemporary, routine handling of painting's formats and that of the exhibition itself.⁵ But above all, inasmuch as it is an exhibition of some past and other very up-to-date works by three contemporary artists whose work converges in various ways.

René Daniëls – Michael Krebber – Klaus Merkel

René Daniëls, Michael Krebber and Klaus Merkel are all from the same generation. Despite embarking on their careers as artists at different ages, all three have concerned themselves with the project 'painting', and each has taken it up in his own very specific way.

Despite the obvious heterogeneity of the artists' individual approaches, *The Most Contemporary Picture Show, Actually* starts out from a common denominator. This emerges from the way in which the three participating artists make a connection between painting and conceptually based formats for the production and presentation of pictures. The key question is not whether they appear 'as painters' or 'as concept artists' and import the relevant material into their particular fields of work, producing concept art in a painterly way, for example, or practising painting using conceptual means. The decisive factor is the way that, in each case, the production mode develops via a kind of interplay of production and presentation/placing, but also via the poles of assertion and correction, meaning that artistic fields of action are kept open and their power of disposal remains flexible.

"On some facts and their continual changes in meaning."⁶

The Dutch artist René Daniëls (born 1950, lives and works in Eindhoven) achieved international success very early on in his career. After studying at the Art Academy in Den Bosch (1972–1976), his first exhibition led him to Düsseldorf (1977, together with the photographer Hans Biezen). At that time, he had not been interested in painting and drawing for long; previously, he had worked in photography.

During the next year, he began his regular collaboration with the Amsterdam gallery of Helen van der Meij, which was taken over by Paul Andriess in 1984. The early 1980s were formative years for Daniëls, in terms of both his career and further artistic development. He took part in the spectacular and much criticised, large-scale thematic exhibitions *Westkunst (Heute)*, *Zeitgenössische Kunst seit 1939* (curated by Kasper König, 1981) and *Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung* (curated by Christos M. Joachimidis and Norman Rosenthal⁷, 1982), as well as in the *7th documenta* (1982) in Kassel, which was organised by Rudi Fuchs.

In his pictures from the late 1970s, Daniëls had cultivated a loose style: compositions rapidly developed from thin glazes of paint show motifs placed simply, but effectively onto the canvas. Surprisingly

- 4 In this context, an interesting example is given by the art historian Thomas Groetz. His diagnosis in connection with the expressively sprawling installation panoramas by Markus Selg, although these are generated by means of the computer: "Almost unnoticed, faith is slipping its way back into art." It permits, "a look back, through Postmodernism and its apparent problems, towards Modernism and even further back into the enormous pool of cultural meanings and values." In: Markus Selg: *Chronik*, (cat.), Kunstverein Oldenburg 2006, p. 8.
- 5 Ultimately, even such ironically intended exhibition projects as the now famous *deutschemalereizweitausenddreie* in the Frankfurter Kunstverein in 2003, have only contributed to a restoration of clichés of reception and a new division between fans and critics. By contrast, painting – despite the lasting boom – continues to play a disproportionately minor role in so-called theory exhibitions.
- 6 René Daniëls, quotation from a text-sheet enclosed with the exhibition catalogue *Kades-Kaden*, (cat.), Kunsthalle Bern 1987.
- 7 In 1981, the team of curators had already heralded the 80s as the boom-decade of painting with the exhibition *A new spirit in painting* in the London Royal Academy.

often, these included objects for the recording or storage of information: records, books, cameras and rolls of film. Due to their reduction to the essentials, the works of this period appear both efficient and trendy; his painterly and graphic approach creates a dynamics of instability. Overall, the early pictures are extremely mobile: books positively 'fly' from the shelves, and vinyl records whirl around a vertical format.

At the beginning of the 1980s, this Pop-influenced directness gave way to a rather surreal, somewhat grotesque component. Daniëls also began to provide his works with a system of titles involving polished puns, variations and repetitions, and occasionally with picture texts, written by hand or painted into the work. It was the period when he produced the medium-format work *The Most Contemporary Picture Show* (1983), which gave its name to this exhibition.

Sketched rather roughly, this is a kind of poster-as-picture, which advertises *the* 'most contemporary picture show' to an international audience in rather a showy fashion. But in the present context, it is not questions immanent to the picture that make this work interesting. It becomes interesting as a result of its offensive, outwardly-turning address to viewers (as an active poster, which is also art/painting and advertises for an exhibition ...) in association with the still prevalent boom of neo-expressionist painting, particularly that of German provenance.

The darker side of Daniëls' success story to date: through no fault of his own, he had been caught up in the hype surrounding the painting of the 'Jungen Wilden' from Germany; Fetting's powerful representation and the Brut-Surrealism of the Mühlheimer Freiheit, together with those painters of the preceding generation who were drawn increasingly into the limelight during the boom – Baselitz and Lüpertz⁸, for example. In 1981, painting as a German trademark⁹ had already made its breakthrough onto the international stage. From then onwards, such hype developed into a success story according to the logic of constant multiplication, as distinctions and profit were maximised. The American and German art markets in particular profited from this situation, absorbing an absolutely inconceivable numbers of pictures and driven by an insatiable appetite for 'flat goods'.

Before this background, Daniëls' exhibition poster-picture gains a slightly poisonous aftertaste.¹⁰ For among all this hype and assertion of contemporariness, the ordinary man (painter?) – who is pulling himself over a coloured monstrosity dominating the centre of the picture by a grotesquely extended brush – has no realistic chance. The brush finds no hold. And where there is no hold, a fall is probable.

"What is the point of painting, now, on the threshold to the eighties?"¹¹

It seems necessary at this point to introduce two aspects of importance when positioning of *The Most Contemporary Picture Show, Actually*. Firstly, with a view to the careers of Michael Krebber and Klaus Merkel, one should point out how the (West-)German painting boom in particular developed through the interplay of tradition and local specifications, within the context of those variations traded in a largely undifferentiated way under the label 'neo-expressive'. And in a next step, how, for precisely that reason, a niche-product turned into an epochal matter of such influence, even on the international stage.

Wolfgang Max Faust begins his now famous stocktaking of German painting: *Hunger nach Bildern*¹² in the following way: "What was new – with a view to the 60s and 70s – was that an entire generation of artists turned to painting, meaning that this turn led to a reinterpretation of the latest art development". The special feature of this situation is that: "... painters who have already been working since the last decade, [receive] a new context."¹³ And indeed, Georg Baselitz (born 1938), Markus Lüpertz (born 1941), or Jörg Immendorff and Anselm Kiefer (both born 1945) gained renewed, even increased international visibility as a result of their association with those re-discoverers of painting from Berlin, Cologne and Hamburg who were born in the later 1940s and early 1950s. One important aspect: 'new' painting displays a preference for the 'representational'. And suddenly it is possible to argue two ways in apology for the boom: with novelty and tradition, radicalism and quality. The mechanics of emptying (historical-institutional) were mitigated by personal artistic expression, and the non-committals of postmodern pluralism by individual commitment: but from the international standpoint, the whole thing

8 Markus Lüpertz also exhibited at Helen van der Meij, incl. in a show of drawing together with Daniëls in 1982.

9 Responding to the attacks of the American art historians and critics associated with the magazine *October* – Benjamin H. Buchloh and Douglas Crimp – Donald B. Kuspit argued in his essay *The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods* (in: *Artforum*, November 1981, p. 47–56) on behalf of the creative-innovative potential of young painting. In this year, the "jungen Wilden" Fetting and Salomé, as well as the old masters Baselitz, Lüpertz and Penck, had individual shows in leading New York galleries.

10 In the watercolour *De tijdgeest van de westerse kunst op de documenta* (1982) René Daniëls had rather cleverly paraphrased art's *zeitgeist* as a competitive 'rat race', portraying rats on skateboards.

11 Douglas Crimp: *The End of Painting*, first published in: *October*, no. 16 [Spring 1981], p. 69–86; quoted from: *Das Ende der Malerei*, in: Douglas Crimp: *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996, p. 100–122, p. 106. In this text, the art historian polemically diagnosed a "long-livedness" of painting, which had simply forgotten to liquidate itself since the 60s, despite its over-age in media terms.

12 Wolfgang Max Faust, Gerd de Vries (ed.): *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Cologne 1982, p. 7.

13 *Ibid.*, p. 7.



Martin Kippenberger, *Heavy Burschi*, 1989–90, Installation view, K21, Düsseldorf 2006

was a game with local roots¹⁴ that demanded stars and authenticity. And that was a model that the German painters at least knew how to fill – with representative pictures or potent images. At most, it is possible to consider them either ‘good’ or ‘bad’. Only a serious intention to buy necessitates any finer distinctions.

At the same time, within the major trend there was an increasing tendency for alternative concepts to develop in the individual scenes of Cologne, Hamburg, Berlin and later also in Stuttgart; these understood ‘painting’ as a field for affirmative and/or parodying gestures, or linked conceptually oriented processes with painterly picture production and thus saw painting as a more open concept through a field that absorbs reality in the long term – ‘painting as painting’.

Martin Kippenberger (born 1953) developed a highly integrative artistic practice. Expressing a precise dispassion, he declared himself responsible for a wide range of fields within the art business; for production (alone or collaboratively, as a painter, a performer etc.), mediation (as the organiser of an office, curator and speaker, artistic master of ceremonies etc.) and also for the collecting of art. The image of Martin ‘Kippy’ Kippenberger¹⁵, constructed as something carefully (un-)stable, created a link between his numerous, sometimes extremely heterogeneous expressions and the outfit for this artistic undertaking in search of incommensurability. However, it provided as little protection from presumption and the breaking of rules as it did against vulnerability and failure.

“Becoming a subject, an author, an artist under the pressure of circumstances, each for a moment and not as a profession, and after that at least partially disappearing again.”¹⁶

Michael Krebber (born 1954) made his debut (as late as) 1986 in the exhibition space Fettstraße 7a, in Hamburg. This show was restricted to one picture. A year later, at an exhibition in Christoph Dürr’s Munich gallery, Krebber appears to adopt the conceptual gesture of the empty gallery. Indeed, the gallery space was left empty.¹⁷ However, the artist designed a sphere of reference in the office: with an ensemble consisting of photos (a Laurel & Hardy postcard together with a photo of Georges Simenon, taken by Marcel Broodthaers) and a text by Broodthaers (his imaginary interview

- 14 Recently, similar catchphrases of discourse profited the painting of the so-called Leipzig School. See the introduction by Peter Guth, in: *sieben mal malerei*, (cat.), Neuer Leipziger Kunstverein im Museum der bildenden Künste, Leipzig 2003, p. 11–15. Representative painting in Germany still appears to be capable of patching up discrepancies, not only those between old and new, but also between West and East.
- 15 In this context, Diedrich Diederichsen refers to “Selbstdarsteller”, in: Diederichsen: *Der Selbstdarsteller. Martin Kippenberger zwischen 1977 und 1983*, in: *Nach Kippenberger*, (cat.), MuMoK Vienna, Van Abbemuseum Eindhoven 2003, p. 42–61.
- 16 Helmut Draxler: *Oder: Der letzte Bourgeois*, in: *Michael Krebber*, (cat.), Secession Wien, 2005, p. 5–7, p. 5.
- 17 The way that the exhibition’s concept evolved, less – as one might suppose – as a conceptual gesture, but “under the pressure of circumstances”, is described in detail by Krebber in his conversation with Diedrich Diederichsen: Diederichsen: *Mein Material ist der Papagei. Ein Gespräch mit Michael Krebber*, in: *Präsentation und Re-Präsentation. Über das Ausstellbare und die Ausstellbarkeit*. (= *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst* 37), p. 134–169, p. 160ff.

with René Magritte). As a comparison: in the same year, Martin Kippenberger – with his epochal installation *Peter – die russische Stellung*, in the conception and realisation of which Michael Krebber played an important role as Kippenberger's assistant – rearranged Max Hetzler's gallery space and generated, analogous to the 'Petersburg hanging', a postmodern sculpture garden that took up the histories of diverse art and discourse.

While Krebber's early exhibitions appear all the more like demonstrations as a result of their reservation and the consequent emphasis on what is shown, with his show in Isabella Kacprzak's gallery in Stuttgart (1989), Krebber strove far more precisely towards the desired "negative exhibition" (Michael Krebber). However, the extent of this only begins to become clear to us in retrospect – from today's perspective, the exhibition is split into display (what is to be seen – but more than that, the fact that something is to be seen) and model (here: working on an idea); it disintegrates into conceptual and pragmatic decisions. Krebber realised the idea 'exhibition as a model', with an elegant use of media, by means of a retouched photograph. This photograph shows a 'hanging' of monochrome pictures (in Kacprzak's new, previously unused Cologne gallery rooms), but it certainly does not represent them. After he had failed to find a suitable mode of presentation for the retouches, Krebber took this exhibition-as-fake even further for the actual show, deciding in favour of an alternative; an empty, but at the same time referentially concentrated display of photos together with a vitrine. While the vitrine, since Broodthaers¹⁸ at the latest, refers to the specifics of display, this time Krebber suggests display as a conditional form. For Krebber, the fact that these photos of a "plaster surrogate" hanging by Allan McCollum and a motif by Daniel Buren link a historical period from the 1960s (Buren demonstrates the conditions of art and realises his works in the context of a situational, site-specific 'post studio practice') to the 1980s (McCollum shows objects as a sign of painting and the possibility of art in the age of serial mass production) becomes – under pragmatic conditions – a conceptual joke without a punch line, one that grows through the repeated relation of it.¹⁹ Finally – as such, this transfer at least would have succeeded "under the pressure of circumstances".

One thing is omitted by this retrospective examination of three historical exhibitions, surely a capricious view, but in tune with *The Most Contemporary Picture Show, Actually* and how it is situated: Michael Krebber not only formulates distancing and negating gestures, but also produces pictures. In the process, he cultivates a method that integrates and criticises models, moving between the poles of appropriation (to the point of transformation) and correction (even to the point of abolition²⁰). Initially Lüpertz, under whom Krebber studied in the mid 1970s, and Baselitz, for whom he worked as an assistant, functioned as role models – in a double sense (pictures and images as well).

But his work on taste, employing fine strokes and other painterly finesse etc. also played its part. In this way, Krebber developed a fine, but significant distinction from the Hetzler Circle, above all from Werner Büttner and Albert Oehlen, who practised painting – precisely because of its generally untenable quality – 'more than ever now'. Ultimately, they had embraced all its media and ideological-institutional side effects, but also practised in opposition to Kippenberger's relativising, self-destructive inflationary production. Certainly, Krebber leaves no doubt that art is always practised with attitude, whether it leads to an aesthetic added value or a gesture of negation.

In his 2006 exhibition *Connecting Sugar with Hollywood* at Greene Naftali, New York, Krebber operated on different levels: according to the artist's short statement regarding the show, his (mostly small-format) works aim to interconnect various artistic attitudes to production (clarified by the reference to Gerhard Richter and Jack Smith, understood as contradictory models of production here). In addition, in an apparently casual way, a second gallery room adjacent to the exhibition has been left empty. Beside pictures on walls, therefore, we also have walls without pictures – a gesture that is made less radical – transformed into a hint, just the suggestion of a possibility – in the gallery district of Chelsea.²¹



Michael Krebber, Kat. *Apothekerman*, Kunstverein Braunschweig, Städtische Galerie Wolfsburg 2000, S. 67

18 His work *Fig. 1 Fig. 2* (1970–1971) is interesting in this context. Here the vitrine defunctionalises and displays as a model a *Catalogue Raisonné* on the complex *Théorie des Figures*, which the artist has declared invalid.

19 See again the explanation in Diederichsen: *Mein Material ist der Papagei*, p. 162ff., footnote 17.

20 Compare Albert Oehlen: *Michael Krebber. Zäsur in der Biographie eines Kritiksüchtigen*, in: *Szene Hamburg*, February 1986. Republished in: *Michael Krebber: Apothekerman*, (cat.) Kunstverein Braunschweig, Städtische Galerie Wolfsburg 2000, p. 4.

21 The *Village Voice* critic Jerry Saltz immediately reads this as a gesture criticising the art business.

For these pictures, some of which are presented with the folded-open invitation card²² as a protective layer between the wall and the work, Krebber ‘annexes’ Richter and Smith under the motto ‘attitude’: Richter’s conceptual control (e. g. to provide double relief – from the artist’s role as the creator of pictures, and from the resulting pictures themselves) is met by the unambiguous, self-surrendering automatism in every new picture (successful or not) by Jack Smith. *Connecting Sugar with Hollywood* introduces a figure important to our understanding of Krebber’s working method: attitude, conveyed with reference to action here, plays an equally essential role in showing.

“It may very well be that the prerequisite for addressing an art history of the ‘80s is a change of theory that makes room for the concept of aesthetic jurisprudence.”²³

The second aspect, a more general one, concerns the relation between art and commentary. For in actual fact – as the surprisingly harsh criticism of figurative painting’s return under the banner of neo-Expressionism, particularly from the Marxist-influenced circle of the American magazine of art and theory *October* had revealed²⁴ – the irreconcilable contradiction between the sensuality of painting and Conceptualism’s lack of it, between the prerequisite of autonomy and an awareness of context, the practically retrograde and the progress of academicism²⁵ that was sensed alternately by producers and critics, supporters and sceptics, conservatives and progressives, was relevant to an entirely different issue. There was no way that the ‘still’ of theory could provide the ‘again’ of painting with a suitable framework within which to categorise phenomena. These opposing claims were irreconcilable, and thus the issue of power – directed towards an added discursive or aesthetic value – was raised.

In any case, the art market had long become the most effective place of mediation, and a situation had been created that has only altered in one way since; now the market for art has been joined by a market for discourse – although with a lower turnover, it enjoys comparably high capital investment and has a structurally similar commodification apparatus. This is only regrettable inasmuch as every standpoint can be aware of its economic dependence.

“How would an art appear that did not suppress the concept of the copy?”²⁶

Klaus Merkel (born 1953) delivered an interim report – in multiple senses – with the 1993 exhibition *Katalogbilder* in Annette Gmeiner’s Stuttgart gallery. On the one hand the five²⁷ pictures, each mounted on a base and shown as freestanding objects in space, mark a caesura in the several years taken to conceive and produce the series. However, the exhibition opens the time frame much further. The picture panels show almost all of Merkel’s painterly production to that date, as copies painted on a scale of 1:10, arranged in neat rows something like an index with a list of works, but with no decipherable context (chronological, according to formats or colours, motifs or other systematic method); they are lined up on the image-carriers as if they were on the over-sized pages of a book. The idea of the catalogue, therefore, also functions as a biographical and retrospective model, without revealing the criteria of order and evaluation on which it must have been based. But in his previous practice, already Merkel had not restricted himself to the production and showing of pictures alone, but had experimented with the creation of systems beyond the scope of individual pictures, expressed in questions of presentation and hanging, or in the form of publications. The ornamental-serial pictorial language of his works up to c. 1990 already indicates this interest.

On the basis of a much reduced set of motifs, often derived from primary painting processes, Merkel had developed a working method that aimed to relativise the individual picture and thus pushing towards a non-authentic practice of painting. In experimental set-ups that have more to do with (technically speaking) repeated re-starts and with (structurally speaking) dumb repetition than with styles displaying virtuosity and variation, he works out plots linked to motif – figure to background, gesture and lines, ornament and series – within his pictorial complexes. Nonetheless, Merkel, who also studied at the Karlsruhe Academy from 1975 onwards, but at its Freiburg institute under Peter Dreher, always

22 The invitation card was ‘painted’ by Richard Hawkins.

23 Thierry de Duve, in: *The mourning after. A roundtable*, in: *Artforum*, March 2003, p. 206–211 and 267–270, p. 270.

24 Here, above all: Benjamin H. Buchloh: *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, in: *October*, no. 16 [Spring 1981], p. 39–68.

25 Among other things, such “critical clichés” (Benjamin Buchloh) have been retained in current ritual art discourse.

26 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition*, in: *October*, no. 18, [Autumn 1981], p. 47–66, quoted from: Charles Harrison, Paul Wood (eds.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert vol. II*, Ostfildern 2003, p. 132f.

27 The seven-part group of works was completed in 1995, but at the same time it remains incomplete.



Klaus Merkel, (*freundlich*), 1988
Installation view, Kunstverein
für die Rheinlande und Westfalen,
Düsseldorf

regards his pictures as independent. The interconnections suggested by the works ultimately underline their status as individual, self-contained pictures.

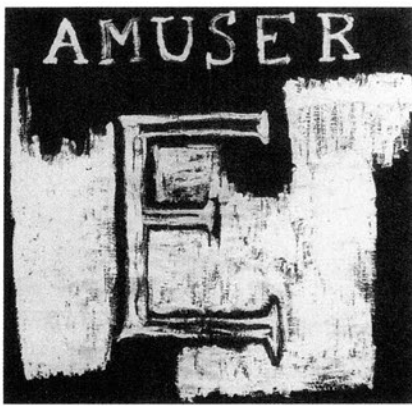
In the context of the exhibition, Merkel employs different means to continue the potentials for combination, from which he initially and paradoxically liberates his pictures. The small-format works from the *perl* series (1985), for example, are installed adjacent to one another like accumulations – something that appears to massively counteract, even destroy all their individual character. In the exhibition (*freundlich*) in the Düsseldorf Kunstverein in 1988, this strategy was more obviously developed. There Merkel went so far as to concentrate all the works – which have very different formats – on one wall, in order to hang them in two rows of pictures, installed with their edges level at top and bottom. This act of assertion points away, as it were, from the negative of dependence. Inevitably, the arrangement means that the overall exhibition appears as one picture. The format is provided by the wall, by which means attention is also paid to the condition of exhibiting itself, and thus to the institutional apparatus.

Merkel incorporated something into the exhibition *Katalogbilder* that he had achieved before through his staging and installation of the paintings; now it is a conceptual performance employing painterly means, or derived from the specifics of those means. In a renewed way, he anchors painting – as a production method and institutional apparatus – in the medium itself. As a painter, he not only asserts control over production, but also over the conditions under which this production, as well as reception and evaluation, takes place. The picture – as a formally accountable, metonymic construction – simultaneously functions as a catalogue; the original merges with its copies; a subjectively laid out retrospective model develops from the biographical time frame; and rather than old and new, this acknowledges only the horizon or the reflex. On a second level, the creator becomes the copier, while the function of the producer is transformed into that of the user, and that of the practitioner becomes that of an administrator etc.²⁸

Certainly Klaus Merkel, like many artists of his generation, adopts the mode of ‘presentation’ as a protection for his work. Or in the words of Werner Lippert: “By claiming not only mastery of his work, but also mastery over its presentation, the artist ultimately takes possession of all the remaining potentials of mastery over the aesthetic discourse.”²⁹ Merkel thereby succeeds in stably interweaving presentation – over and beyond formal or rhetorical assertions – and his practice, which is quite logically derived from a painterly approach, every picture answering for itself as painterly work.

28 Broodthaers produces an exemplary metonymic construction plan of aesthetic and discursive figures and placings; with an increased sensitivity to critical potentials and ideological involvements, he grasps art as the playing field of realities and representations, which he examines reflexively – as an artist/poet, museum director and critic – in order to recognise points of contact at their peripheries.

29 Werner Lippert: *Vom Gewisper der Bilder*, in: *Präsentation und Re-Präsentation. Über das Ausstellbare und die Ausstellbarkeit.* (= *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst* 37), p. 50–85, p. 76.



Marcel Broodthaers, *Amuser ou le plus beau tableau du monde*, 1967–1970, 1971–73. Photography on canvas, repainted

Finally, this takes the form of a picture-monument, which redevelops with recourse to past work: colour is left behind in favour of shading. And despite the sculptural presence of the composition, *Gelenk* (2006) actually seems more like a beginning, for it suggests empty spaces that must be filled again.

“Why pictures now?”³⁰

In 1984, René Daniëls exhibited in the New York gallery Metro Pictures. The title of his show *Meanwhile ...* was rather distant in tone. (Just as a reminder – about a year had passed since the simultaneously affirmative and critical commentary on the hype over painting *The most contemporary picture show*.) *Meanwhile ...* was advertised with two invitation cards showing different pictorial motifs. *Hollandse Nieuwe* (from 1982) appeared opposite the sleight of hand of the magician figure in *Alzumeazume* (1984); metaphorical folklore against the production of illusion reflecting the artist’s standpoint. Here the ‘amused muse’ (“la muze amuzée”) has taken over from Baudelaire’s ‘corruptible muse’, to which Daniëls – loosely based on Broodthaers – had already attributed a huge lake-piece with swans and, on the other hand, a mussels-plus-eels view (both entitled *La Muse Vénale*) in 1979. *Les mots et les choses*?

The illusion that pictures can be taken for granted is set to go up in smoke in *Alzumeazume*: however, colour – like that which the magician conjures from the fireplace – is more of a fact than smoke, even though it is no surprise to find some in a chimney, of all places. But Daniëls’ answer to the question posed at the start turns out to be no more than a new question.

For only a short time later, a further development can be discerned. In *De slag om de twintigste eeuw* (The Battle for the Twentieth Century, 1984, a picture actually belonging to the complex of the *Salles Pacifique*, which was not renamed until later, according to Bart Cassiman), the motif of a suggested exhibition room (or, depending on the connotation, interpreted as a ‘bow tie’) appears for the first time – shown from a central perspective and open to the viewer, with only few elements (three ‘walls’, a ‘hanging’ with primarily ‘empty pictures’ on them).

Until his stroke in 1987, Daniëls repeatedly took up and reformulated this theme³¹: the motifs are set out with more or less detail, they are multiplied, filled with props (microphones, piano; a second, overlapping row of pictures; transparently covered by the “fleece”³² and painted over again) or referred to one another by means of their titles, which are often identical for different works (*Painting on the Bullfight*, *Schilderij over het vermiste zondvloed-schilderij van Bosch* or *De terugkeer van de performance*). All the elements that have been alluded to are made available for renewed formulation and thus for continual transformation of their meanings in relation to every new context³³. It seems as if Daniëls pays account to the institutional state of art, inasmuch as his pictures (via the im-/possibility of pictures) respond to administration and consumption with withdrawal. Rather than producing pictures, he generates situations for pictures – via the “return of performance”. While the performative-mobile pictures of the “beautiful exhibitions” still concede the possibility of pictures, the *Lentebloesem* or *Kades-Kaden* dating from 1987 shift this option – only acquired at the price of institutionalisation, of course – entirely into the sphere of (individual) imagination.

These works resemble town maps with stops painted in as text: for example, they offer help with orientation for an imaginary tour of the exhibition when the texts call up Daniëls’ previous picture titles. Or they are a guide to possible walks through the town, with ambiguously recorded functional services: There are stock-exchanges (“Places, buildings where money becomes slowly or suddenly more or less in value”), department stores (“Places, buildings where material goods can be obtained”), perhaps churches (“Places where immaterials can be obtained”) or pubs (“Places where people think they can take the worry out of life”). Realisation is left to the discretion of the stroller.

As a result of his stroke, René Daniëls’ career as defined by the art business is restricted. He lives and works in Eindhoven.

30 The title of a work by Louise Lawler, 1981.

31 The complex bears the overall title *Mooie Tentoonstellingen*, beautiful exhibitions.

32 In the few poetic-theoretical explanations that Daniëls provides for his pictures, the idea of the “fleece” plays a decisive role as a kind of layer between, a layer that simultaneously covers over and permits insights.

33 The transformation does not end on the gallery wall, either, when – as in the case of *Acht schilderijen over ondergronds verzet* (1985) – Daniëls metonymically links the picture title to the picture and the exhibition situation in order to practise ‘underground resistance’.

“Appropriation has become the kind of sign of criticality, that is easily consumed.”³⁴

In 1993, a series of thematically focused exhibitions indicating an altered viewpoint on art and its functions took place almost simultaneously. Peter Weibel's *Kontext Kunst*³⁵ in Graz (1993) established an easy-to-handle label to sum up an enormous range of 'critical' artistic processes on the basis of diverse media, from the object to the intervention, as the main thread of 1990s art.

The common denominator of these approaches was not only an intensified awareness of the socially, formally and ideologically effective conditions of art; 'Kontext-Kunst' made them into a theme. In the show *Das Bild der Ausstellung* in Vienna³⁶ (1993), the curator Markus Brüderlin suggested an art-immanent analysis of the place of art. Through the device of a 'Picture of the Exhibition', he aimed to shift the focus to the institutional and social format 'exhibition' and to the role of the audience.

Both exhibitions took up questions which the artistic projects of René Daniëls, Michael Krebber and Klaus Merkel thematised – the consequence of specific, as may perhaps be seen

more clearly today, historical demands – and assimilated – with continually effective results, both as objects and ephemeral gestures –, and continue to assimilate under constantly changing conditions today. The sharp focus suggested by *The Most Contemporary Picture Show, Actually* could also be directed in other directions, of course. A historical, yet by no means 'exhausted' reference is evident in the recurrent pointers to Marcel Broodthaers' work.

It would make sense to transfer the question to artists of 'Appropriation Art' such as Louise Lawler (Daniëls' gallery colleague at Metro Pictures at that time) and Sherrie Levine, particularly with a view to the present, increased interest in techniques of appropriation

in art. When Michael Krebber countered the zenith of painterly over-production with conceptual gestures at the beginning of the 1990s, he took on an important role in the scene surrounding Galerie Nagel, which was associated with contextual artistic methods and artistic practices relating to institutional critique from then on, at the latest, his painterly output shifted to the foreground. The contextual strategies of presentation by Stephen Prina or the performative revelation of the ideological apparatus of art by Andrea Fraser surely follow on directly from the issues raised by this exhibition. But for precisely that reason, *The Most Contemporary Picture Show, Actually* endorses the edges.

To conclude: of all years, the 1990s brought the institutionalisation of the curator and the economisation of discourse. And since 2000, more than ever, art has been an object and being-an-artist an image, while art production and mediation have been commodified.

However, even without painting a rosier picture of the situation, there are surely reasons enough to remain optimistic.



Andrea Fraser: *Kunst muss hängen* (*Art must hang*), 2001
Performance, Galerie Christian Nagel, Köln

- 34 *When procedures become market tools. A conversation with Johanna Burton by Isabelle Graw*, in: *Texte zur Kunst*, issue 31, June 2006, p. 184–191.
- 35 Compare Peter Weibel (ed.): *Kontext Kunst. Kunst der goer Jahre*, (cat.) Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Cologne 1994
- 36 Compare: *Das Bild der Ausstellung*, (cat.), Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Vienna 1993.