

THOMAS WERNER

Menue

**Kunsthalle Luckenwalde
Kunstverein Freiburg im Marienbad
Kunsthalle Winterthur**

VORWORT

Die Entscheidung, den Malern Klaus Merkel und Thomas Werner eine gemeinschaftliche Ausstellung ihrer zwischen 1997 und 1999 entstandenen Arbeiten einzurichten, verdankt sich der vergleichbaren Bildprogrammatisierung, die ihren jeweiligen Werken zugrundegelegt werden kann. Beide reflektieren in ihrer Arbeit die Problematisierung des auratischen Einzelbildes durch die Entwicklung eines Werkzusammenhangs, der auf untereinander vernetzte Bildspeicher, modulhaft gehandhabte Textualität und fragmenthafte Prozessualität setzt. Entscheidendes Interesse gilt der Grundfrage, wo und wie Malerei heute noch ihren Ort haben kann, wobei sich die Entwürfe auf einem Grat bewegen, der genau zwischen Unmittelbarkeit und völliger Vermitteltheit aller Bilder liegt. Damit artikulieren sie sehr genau die momentane Situation der Malerei, die nach dem Ende aller Dogmen nun ihren Ort in einem „Dazwischen“ sucht, in dem sich mediale Selbstreflexion und malerische Lust auf eine herausfordernde Weise überlagern. Vor diesem Hintergrund arbeitet Klaus Merkel nach der abgeschlossenen Serie der „Katalogbilder“, die vor allem den sekundarisierten Status des Bildes verdeutlichen, inzwischen stärker auf der Ebene im- und explosionsartiger Direktheit, ohne dabei den Aspekt der synthetischen Gemachtheit des eigenen selbst-reflexiven Bildkontextes zu verleugnen. Thomas Werners aktuelle Werkgruppen machen die durch die digitale Technologie ermöglichte Verfügbarkeit und Veränderbarkeit allen Bildmaterials zum Ausgangspunkt für Bilderreihen, die auf diese Verfahren bewußt mit handwerklichen Mitteln antworten und gleichzeitig das puristische Fantasma der Moderne mit pointiert gesetzten Verunreinigungen und Brüchen unterlaufen.

Die hier vorgestellte Ausstellungsreihe und der aus zwei Einzelbänden bestehende Katalog wären ohne vielfältige Hilfe nicht möglich gewesen. An erster Stelle geht unser herzlicher Dank an Klaus Merkel und Thomas Werner für ihre präzise Mitarbeit an der Publikation und die Einrichtung der Ausstellungen in Freiburg, Luckenwalde und Winterthur. Dank für finanzielle Unterstützung gebührt den Galerien Bärbel Grässlin Frankfurt/M. und Kienzle & Gmeiner Berlin, sowie dem Amt für Wissenschaft und Kunst in Frankfurt/M., dem Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst und Ritter Sport. Für ihren umfassenden Textbeitrag zum Werk von Klaus Merkel möchten wir uns bei Hanne Loreck, Berlin bedanken. Ebenfalls großen Dank schulden wir Olaf Rahlwes für die grafische Gestaltung des Kataloges.

Stephan Berg / Kunstverein Freiburg im Marienbad
Reinhard Stangl (Vors. der Freunde und Förderer
der Kunsthalle VIERSEITHOF in Luckenwalde e.V.)
Christine Jenny / Kunsthalle Winterthur

DER TEXT DER BILDER ALS BILD IHRER TEXTE.

Zu den Arbeiten von Klaus Merkel und Thomas Werner. Stephan Berg

Spätestens seit Beginn der Neuzeit ist der Begriff des Bildes untrennbar an den seiner Vermittlung geknüpft. Das heißt: Indem Bilder repräsentieren, präsentieren sie sich gleichzeitig als Reflexion über das Repräsentierte, wie als Hinweis auf den Modus ihrer Repräsentierung. Was sich zeigt, zeigt sich als Bezeichnetes und macht gleichzeitig auf den Akt und die spezifische Art und Weise der Bezeichnung aufmerksam. Damit erhält das Moment der Vermittlung eine doppelte Qualität: Es artikuliert die Möglichkeit einer direkten Verbindung zwischen Bild und Betrachter und es hintertreibt diese Möglichkeit andererseits, indem es auf die Vermittelt-heit dieser Vermittlung aufmerksam macht und damit auch das Bild als Ausdruck einer eigenen, selbst-bezüglichen Systematik klassifiziert.

Bilder sind sogesehen Manifestationen eines permanenten Übergangs zwischen Abbildung und Einbildung, zwischen der Realisierung von Bezeichnung und der Realisierung ihrer eigenen Wirklichkeit als – paradox gesagt – referenzlosem Zeichen. In Differenzierung zu Derrida, der in seiner „Grammatologie“ ausführt: „Was wirkt, ist nicht der Körper des Zeichens, denn dieser ist ganz Sensation, sondern vielmehr das Signifikat, das durch ihn ausgedrückt, imitiert oder übermittelt wird“¹, ließe sich sagen: Was auf und in den Bildern wirkt, ist die Vorstellung einer Gleichzeitigkeit aus autonom-referenzlosen und referenzgesättigtem Zeichenzusammenhang.



Thomas Werner in der Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M. 1998

1. „Metallica“, 200 x 150 cm, Tusche und Acryl auf Baumwolle, 1998



Dieser phantastisch anmutende Status, der den Bildern damit zugewiesen wird, hat vor allem mit ihrer natürlichen Begrenztheit zu tun, die ihnen als Tafel-Form eignet. Ihr Ausschnittcharakter trennt sie von der Welt, macht sie aber auch zu einem Teil ihres Zusammenhangs, zwingt sie also zu einem Vermittlungsakt, in dem sie äußere Informationen auf die Bildebene übertragen und diesen Transfer gleichzeitig als Selbstvermittlung ihrer internen Bildstrategien kenntlich machen müssen, wenn sie nicht in die Falle mechanischer Wirklichkeits-Imitation geraten wollen.

Vor diesem Hintergrund können die Arbeiten von Klaus Merkel und Thomas Werner in exemplarischer Weise als Vermittlungsmodelle begriffen werden, die sich die doppelte Frage danach stellen, wie Bilder nach innen, also bezogen auf ihre eigene mediale Erzeugungslogik, und nach außen, also bezogen auf das, was ein Bild an visueller Information abgibt, funktionieren. Beide Künstler betreiben ihre Arbeit am Bild explizit vor dem Hintergrund der maltheoretischen und -praktischen Entwicklung des Bildbegriffes im 20. Jahrhundert, insbesondere den Postulaten und Arbeiten des „Abstrakten Amerikanischen Expressionismus“ der 40er und 50er und der Minimal-Tradition der 60er und 70er Jahre. Und beide unterlaufen deren idealistisch-utopische Postulate nach solipistischer Absolutheit und puristischer Reinheit in einer signifikanten Weise, die deutlich macht, daß diese Referenzebenen jedenfalls nicht mehr Zielpunkt der Arbeit sein können.

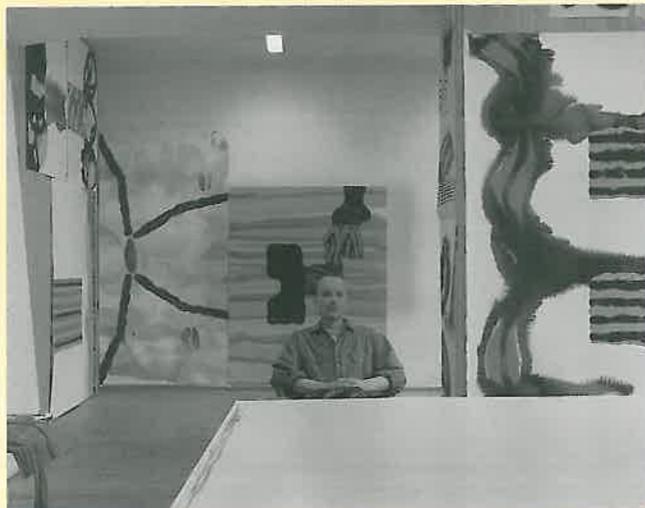
Gleichermaßen wichtig für die Entwürfe beider Maler ist der Aufbau einer Bildprogrammatis, die deutlich systematische Züge trägt. Im Falle Klaus Merkels liefert vor allem die Abhängigkeit aller entstehenden Bilder von anderen, historischen Vorgängerbildern das Fundament für eine lexikalische Selbstkontextualisierung des eigenen Oeuvres. Für Thomas Werner wird die Befragung und Neubewertung des Ornamentalen zur Voraussetzung für die Herstellung eines hierarchielosen Bildtextes. Ohne deren Rigidität anzustreben, weisen beide Programme Ähnlichkeiten mit autopoietischen Systemen auf, wie sie Luhmann skizziert: „Diese Systeme produzieren die Elemente aus denen sie bestehen, durch die Elemente, aus denen sie bestehen. Es handelt sich mithin um selbstreferentiell-geschlossene Systeme, oder genauer, um Systeme, die ihr Umweltverhältnis auf zirkulär-geschlossene Operationsverknüpfungen stützen. Es geht bei dieser Art von Selbstreferenz nicht nur um Reflexion, nicht nur darum, daß das

2. „Fastening the surface“, 200 x 300 cm, Tusche und Acryl auf Leinwand, 1998



System seine eigene Identität beobachten und beschreiben kann. Sondern alles, was im System als Einheit funktioniert, erhält seine Einheit durch das System selbst, und das gilt nicht nur für Strukturen und Prozesse, sondern auch für die einzelnen Elemente, die für das System selbst nicht weiter dekomponierbar sind.“² Im Folgenden soll diese grundsätzliche Vergleichbarkeit beider Positionen durch einen genaueren Blick auf das jeweilige Werk erhärtet und gleichzeitig differenziert werden.

Klaus Merkel geht von einem Bildbegriff aus, in dem die Unterscheidung zwischen Einzelbild und Ensemble unmöglich geworden ist, weil beide permanent miteinander kurz geschlossen werden und dabei jeweils beide Realisierungsmöglichkeiten gleichzeitig anbieten. Bereits seit Anfang der 80er Jahre entsteht das Bild seiner Malerei aus Einzelfafeln, die sich über eine je nach Ausstellungsanlaß verschieden motivierte Ensemblehängung zu einem fragilen Ganzen vervollständigt, dessen Dreh- und Angelpunkt der stets mögliche, bzw. eingeforderte „switch“ vom Gesamten zum Einzelnen, vom Ganzen zum Detail und zurück ist. Diese Synchronisierung verfolgt mehrere Ziele. Sie macht darauf aufmerksam, wie sehr sich Bilder stets auf dem Fundament anderer Bilder bewegen, und zwar genau in dem Sinne, in dem Merkel sagt, er male Bilder mit Bildern. Sie zeigt damit, daß der Versuch, die Relevanz dieser Bilder aus etwas anderem erklären und verstehen zu wollen, als aus ihrem eigenen interdependenten Werkzusammenhang in eine Sackgasse führt. Und sie verweist darauf, wie essentiell



Thomas Werner im Atelier 1998

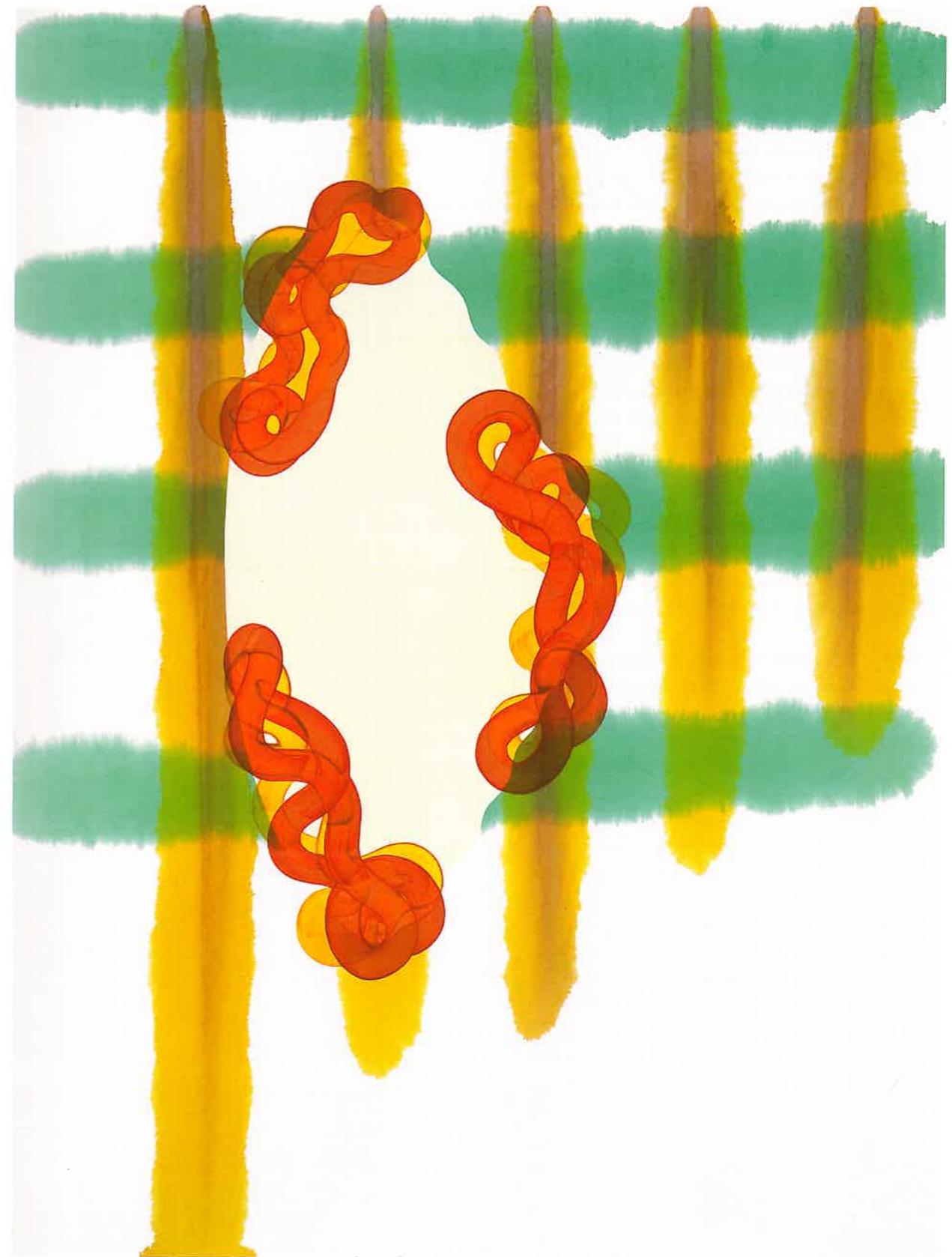
3. „Landschaft ohne Horizont“, 250 x 130 cm, Tusche und Acryl auf Baumwolle, 1998



das gemalte Bild die Erfahrung seiner Realität an den Modus seiner Präsentation koppelt, wie sehr also Ausstellen und Ausstellung ihm als Teil seiner inneren Bildpraxis eingeschrieben sind.

Der Systemanspruch Merkels fußt darauf einen Bildcode zu etablieren, der aus nichts als aus dem eigenen – in seiner Bildlogik autonomen und unverfügbaren – Werk besteht, und genau daraus ein textuelles Raster zu erzeugen, in dem dieses Werk als eines lesbar wird, das nicht nur bezogen auf die „mitgemalten“ Rahmenbedingungen, unter denen heute Bilder entstehen, sondern auch und vor allem bezogen auf sich selbst, kontextuell funktioniert. Um dieses Moment der Selbst-Kontextualisierung sichtbar zu machen, muß das Bild sich in bestimmter Hinsicht formalisieren. Es muß seinen Zeichenapparat in einer Weise anbieten, die seine Kohärenz evident macht. Merkel greift hierbei auf die Methode einer Lexikalisierung zurück, in der verschiedene Bild- und Malelemente zu immer wiederkehrenden, je nach Bedarf einsetzbaren Markern standardisiert werden. Das betrifft zum einen die Farbpalette, die, von wenigen kalkulierten Ausnahmen abgesehen, auf ein synthetisch wirkendes grün und rot, sowie auf schwarz und weiß reduziert wird. Und es gilt gleichermaßen für das Formvokabular, in dem schwarze Balken, schwarze Rahmen mit weißen Feldern in ihrem Inneren und leicht ausgefranste grüne und rote Mal-Setzungen wie beliebig untereinander vernetzbare Samples wirken, die auf der Leinwand so etwas wie die kontingente Möglichkeit von Bild erzeugen.

Den entschiedensten Schritt in Richtung auf eine einzelbildlose Selbstkonstituierung seines Werks formuliert Klaus Merkel 1992 in seinen „Katalogbildern“ (1988 – 1995). Vor Serien dichtgehängter Arbeiten plazierte er stellwandartige Tafeln, die – ebenfalls dicht an dicht – eigene Arbeiten im verkleinerten „Katalogformat“ zeigen. Statt neuer Arbeiten die bilanzierende Inventur der eigenen Vergangenheit, in der, wie in einer Rückkopplungsschleife das Echo der nurmehr als Zitate ihrer selbst vorhandenen Bilder ein unaufhörliches Feedback erzeugt und andererseits die Frage nach dem Verhältnis von Original und Abbild eine verwirrende Zuspitzung erfährt. Denn so sicher die miniaturisierte Ausgabe des Katalogbildes nicht mit dem ursprünglichen Original zu verwechseln ist, so wenig ist es doch andererseits seine Abbildung.



In den „Ungemalten Bildern“ (ab 1993) und den „Portraits“ (ab 1994) erfährt dieses Prinzip der Rückkopplung eine weitere Zuspitzung. Die „Ungemalten Bilder“ stellen dabei so etwas wie die Inversion des Themas der „Katalogbilder“ dar und begründen gleichzeitig auch deren Ende. Formal ähneln sich beide Werkgruppen zum Verwechseln. Auch die ungemalten Bilder bestehen aus Reihen von Miniaturen. Aber anders als die „Katalogbilder“ gibt es für sie keine real vorhandenen Vorbilder. Ihre Kleinheit ist nicht ein Hinweis auf das reale große Vorbild, sondern als Zeichen dafür zu verstehen, daß sie nur in der Latenz existieren. Ihre Sichtbarmachung in den „Ungemalten Bildern“ weist ihnen den Status von Schattenexistenzen zu, die nie einen wirklichen Schatten werfen werden. Die Paradoxie, die hier, wie in den „Katalogbildern“ als Denkfigur erkennbar wird, läßt sich auch auf die Serie der „Portraits“ anwenden. Der Grundgedanke dieser Folge besteht darin, daß sich der zu Portraittierende aus den 545 Bilder umfassenden „Katalogbildern“ die Anzahl von Motiven auswählt, die sich auf ein Din-A-0 Format übertragen läßt und gleichzeitig eine Hintergrundfarbe für das Gesamtbild auswählt. Den tatsächlichen Malakt und die Platzierung der Katalogbilder auf der Bildfläche übernimmt der Künstler selbst, der dadurch einerseits zum Archivverwalter seines selbst nur noch als Archiv anschreibbaren Werks zu werden scheint, und andererseits gerade über die Sekundarisierung des bereits Sekundären die altehrwürdige Gattung der Portraitmalerei zu neuem Leben erweckt.

Wie in den anderen zuvor skizzierten Folgen, weist auch das Vorgehen in dieser Serie unverkennbar Züge eines produktiven Exorzismus auf, bei dem man sich ganz besonders energisch mit dem beschäftigen muß, was man eigentlich dringend loszuwerden wünscht. Denn ausgetrieben werden soll bei all diesen umfangreichen Investigationen eben nicht das Bild oder die Möglichkeit von Malerei, sondern allein die Vorstellung von ihrem voraussetzungslosen, sozusagen naiven Gelingen. Erst das Fundament – in diesem Fall – das Netz des eigenen selbstbezüglichen Werkzusammenhangs, generiert für Klaus Merkel die Chance auf das Bild als freie Malhandlung, die er in letzter Konsequenz immer anstrebt. In diesem Sinne führt er selbst aus: „Ich gehe nicht mehr von Bildern aus, die einen echten Dialog führen können, sondern von Arbeiten, die nur noch sprachfähig sind, wenn sie einen eigenen Diskurs bilden können. Das geht nur, indem

5. „freundliche Übernahme“, 200 x 300 cm, Tusche und Acryl auf Leinwand, 1998



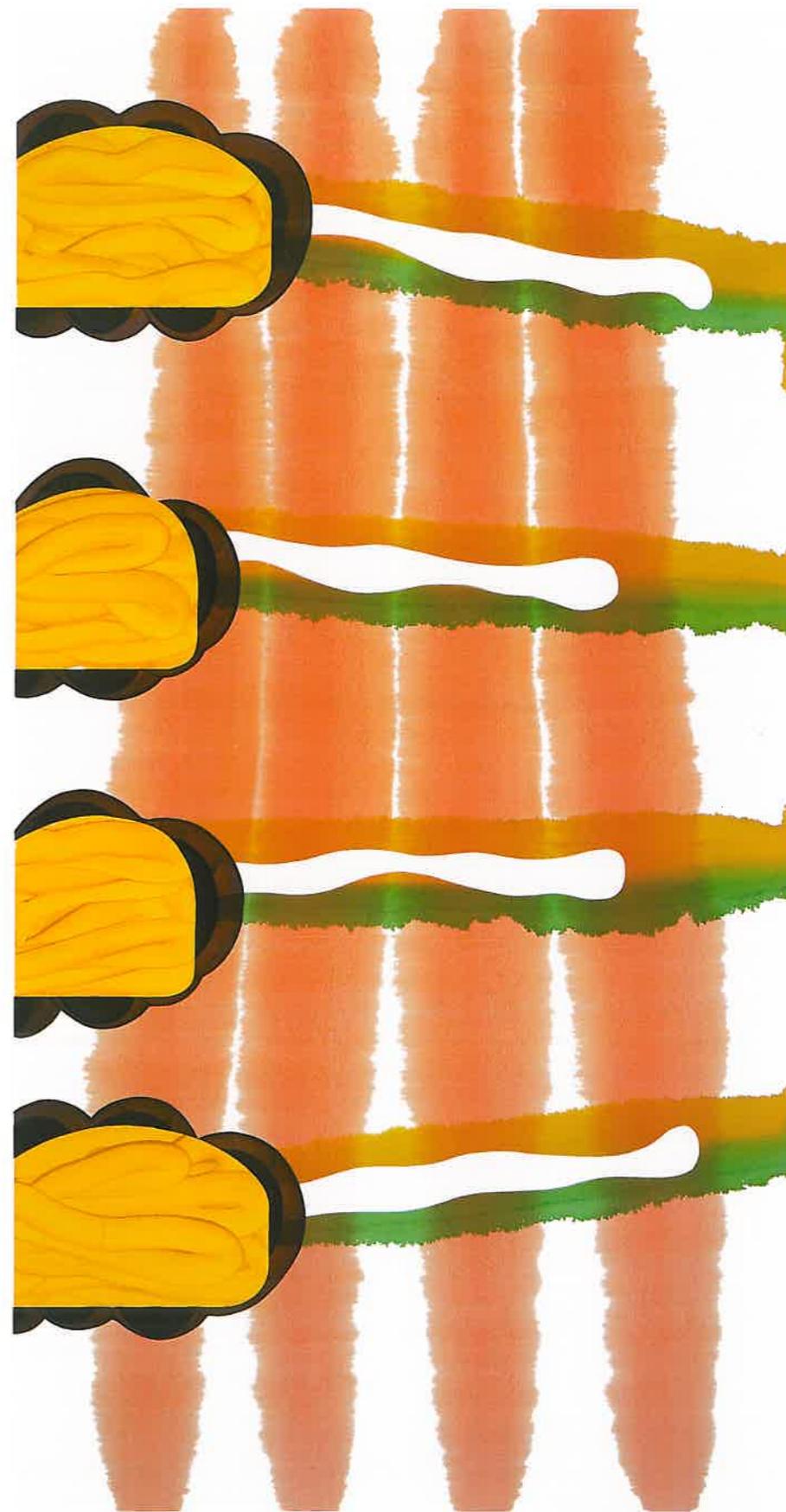
eine eigene Übersicht formuliert wird. Diese Rahmenbedingungen können auf der letzten Stufe das Bild wieder als Generation hervorbringen". Und an anderer Stelle: „In dem Moment, wo der Katalog als Malerei bearbeitet ist, sind die Bilder wieder frei, weil sie ihre nostalgische Abbildung nicht mehr brauchen“³.

Wie weit die Fundamentierung des eigenen Bildbegriffs durch den eigenen Werk-Körper bereits gelungen ist, zeigt insbesondere der Blick auf die neuesten Arbeiten. „Aprils“ und „Salat“ ab 1997 sind ungeheuer kraftvolle, eindringliche Bilder, deren suggestive Präsenz fast auratisch zu nennen wäre, wenn dieser Begriff nicht im Rahmen dieses Werks merkwürdig deplaziert wirken würde. Jedenfalls atmen sie eine Freiheit und ein Selbstbewußtsein, die ihrerseits wieder Rückschlüsse zuläßt auf die Sicherheit, die diese Malerei durch den präzise formulierten Gesamtzusammenhang des Oeuvres gewonnen hat. Gleichzeitig im- und explosionsartig ordnen sich grünschwarze Malkeile zu einer fraktalgeometrischen Struktur, die einerseits eine solche Rasanz und Geschwindigkeit ausstrahlt, daß sie das Bild mit Macht aus seinem Rahmen zu drängen scheint, und andererseits aber auch im Sog seiner eigenen Beschleunigung in die weiße Leinwand hineingezogen werden könnte. „Aprils“ und „Salat“ sind instabile Cluster, die malerisch gesehen auf höchster Risikostufe fahren: Die Malhandlungen sind jeweils einmalige, unkorrigierbare Setzungen, die sich selbst abbilden und dabei auch jede Unschärfe und jedes Mißlingen erbarmungslos offen-



„Photoshop“, Galerie Bärbel Grässlin, 1998

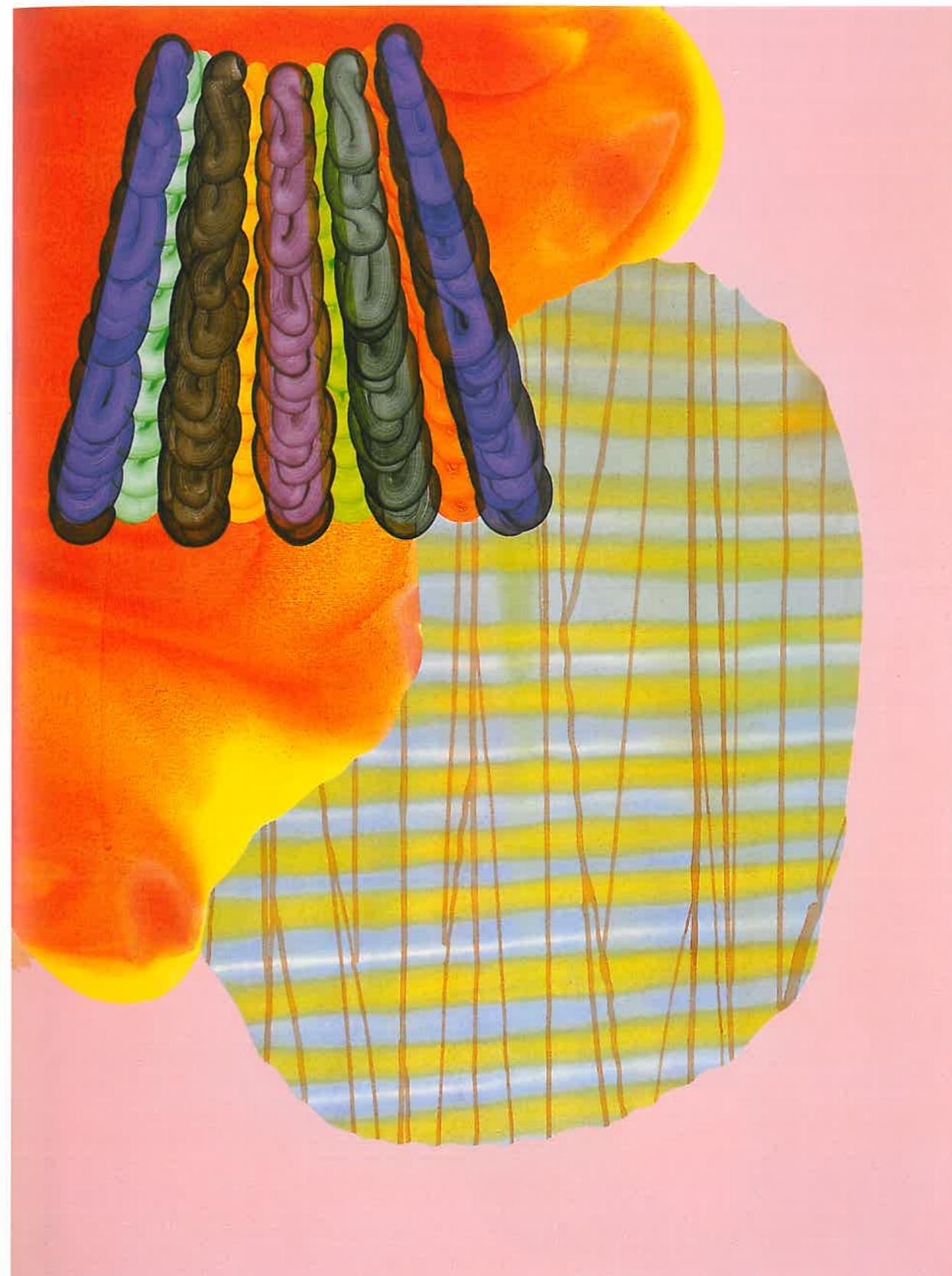
6. „Four Decisions“, 250 x 130 cm, Tusche und Acryl auf Baumwolle, 1998



legen. Und sie sind ein mächtiges Zeichen für die Unverfügbarkeit von Bildern, deren Leistung darin besteht, daß sie diese Freiheit und Unverfügbarkeit nicht einfach behaupten, sondern durch das eigenen Werk hindurch systematisch erarbeitet haben. In gewisser Weise könnte man das einen malerei-diskursiven Münchhausen-Effekt nennen.

Das Erste, was an den Arbeiten Thomas Werners auffällt, ist ihre offensive Pracht. Statt einer Verschließung nach innen, wie sie für viele Bildprogramme innerhalb dieses Jahrhunderts wichtig geworden ist, erleben wir hier eine vor Präsenz vibrierende Öffnung der Bildfläche zum Betrachter hin, wobei Öffnung angesichts der retinalen Attacke, die hier stattfindet im Grunde ein zu mildes Wort ist. Freilich, die Fensterfunktion, die dem gemalten Bild seit der Renaissance zugewiesen war, verweigern Werners Bilder konsequent. Statt der Öffnung zu der Welt ist es die Öffnung zu sich selbst, die den Vorwärtsdrang speist. Auch dieses Oeuvre, das verbindet es mit dem von Klaus Merkel, glaubt nicht mehr an das voraussetzungslose Gelingen des auratischen Einzelbildes und hält gleichwohl an Malerei und Tafelbildform fest.

Damit dieser Balanceakt gelingt, legt Werner seine Malerei als strukturelles Ambivalenzprojekt an. Das, was wir sehen, führt sich in einer Haltung vor, die sich gleichzeitig beglaubigt und energisch dementiert. Ausgangspunkt für Werner ist die Überlegung, daß Bilder selbst nicht als abgeschlossene Entitäten, sondern als Ausschnitte aus einem fortlaufenden Kontinuum zu betrachten sind. Dieser Ausschnittcharakter überträgt sich auf das Einzelbild, das selbst nur aus sich überlagernden Ausschnitten zu bestehen scheint. Als zentrales Instrument, mit dessen Hilfe sich die fragmenthafte Prozessualität des Werner'schen Bildbegriffs visualisieren läßt, erweist sich das Ornament, dessen Bedeutung für die aktuelle Kunst in der jüngeren Vergangenheit immer deutlicher geworden ist.⁴ Begreift man das Ornamentale jenseits einer reinen Schmuck- und Zierfunktion, die es beispielsweise für die Bauhaus-Moderne noch zur Verkörperung all dessen machte, wodurch sich die eigentliche Idee von Kunst verunklärte, erscheint es tatsächlich als Struktur, die viele der Forderungen erfüllt, die an einen heutigen Bildbegriff gestellt werden. Denn eben die Kernmerkmale des Ornamentalen, zum Beispiel die Momente der Wiederholung, der Abwand-



lung, der Redundanz und der Varietät⁵ sind auch als wesentliche Parameter für aktuelle, post-mimetische und post-autonome Bildstrategien zu begreifen. Dazu eignet dem Ornamentalen – als potentiell unendlichem Rapport – eine Hierarchielosigkeit, die seine jeweilige Form mit anderen ornamentalen Formen problemlos vernetzbar und verbindbar macht.

In seinen zwei neuesten Bildgruppen „Photoshop“ und „Menue“ läßt sich die gleichermaßen offene, wie systematische Methode, die Thomas Werner bei der Verwendung des Ornamentalen als Bildsprache anwendet, paradigmatisch nachzeichnen. Beide Serien korrelieren inhaltlich, weisen aber formal signifikante Unterschiede auf. Die Arbeiten für „Photoshop“ entstehen auf vertikalen Papierbahnen und enthalten neben starkfarbigen Tuscheschüttungen ornamentale Formen, die aus anderen bemalten Papierbahnen ausgeschnitten und dann auf den Träger aufgebracht wurden. In der Folge „Menue“ fehlt das Moment der Collage. Malerei und Shapes sind direkt auf die Baumwolle als Träger des Bildes aufgetragen. Signifikanterweise wirken aber die Formen auf den rein gemalten Arbeiten mindestens so ausschnitthaft, wie die Formen der tatsächlich collagierten Papierarbeiten. Es gehört dabei zu der inneren Süffisanz des Werner'schen Projekts, daß die Titel der Serien auf die durch digitale Technologien ermöglichte Verfügbarkeit und Permutierbarkeit allen Bildmaterials anspielen, die dann andererseits durch die bewußt anachronistische handwerkliche Herstellung unterlaufen wird. So sehr das Bildangebot einer Benutzeroberfläche zu entsprechen scheint, deren Konstellationen im nächsten Moment schon wieder auseinanderfallen könnten, so wenig ist es das in Wirklichkeit.

In der modulhaften Anlage seiner patternartigen Shapes, die sich in jeder beliebigen Bildkonstellation wohlzufühlen scheinen, seinen Schüttungen, die weniger von Handschriftlichkeit und Emotion als von serieller Methode sprechen, zeigen die Bilder, daß sie ihre Lektion auf dem Weg durch das Jahrhundert gelernt haben. Sie formulieren sich als kühle, aus den Prinzipien der Serialität, Repetition und Indifferenz erzeugte Bildclone: weniger Bilder, als Vorführungen der Methode des Bildermachens nach dem Verlust des Bildes als Ikone. In ihrer betrachtergenerierten Realität aber sind sie gleichermaßen auch subtil austarierte, köstliche Kompositionen, die – als Einzelbilder betrachtet – eben nicht die Möglichkeit eingerechnet haben, im nächsten Augenblick schon eine ganz andere Ansicht zu bieten, sondern exakt auf ihre kompositorische Balance und Feinabstimmung hin berechnet wurden.

8. „Game and surface“, 200 x 300 cm, Tusche und Acryl auf Leinwand, 1999



Auch der Werk-Titel „Menue“ bildet diese Doppelbödigkeit ab, indem er eben nicht nur auf das User-Menue im Computer anspielt, sondern ebenso die Speisenfolge eines optisch wie geschmacklich aufregenden Festmahls mitdenkt und mitmeint. Sind diese Bilder also einfach ein Augenschmaus? Ja und nein. Sie sind es, weil sie tatsächlich an sich den Anspruch stellen, sich auch als kompositorisch und bildnerisch gelungene Einzelbilder zu beweisen. Sie sind es nicht, weil sie auf ihrer Oberfläche klarmachen, daß das nur gelingen kann, wenn man die Auratik des Tafelbildes aufgibt zugunsten einer prozessual-synthetischen Struktur. Sogesehen liegt ihre Kraft darin, daß sie ihre Ohnmacht zugeben und diese Ohnmacht wiederum als Quelle für einen Bildbegriff nehmen, der sich von sich selbst entfernen muß, um sich nahe zu kommen.

Anmerkungen

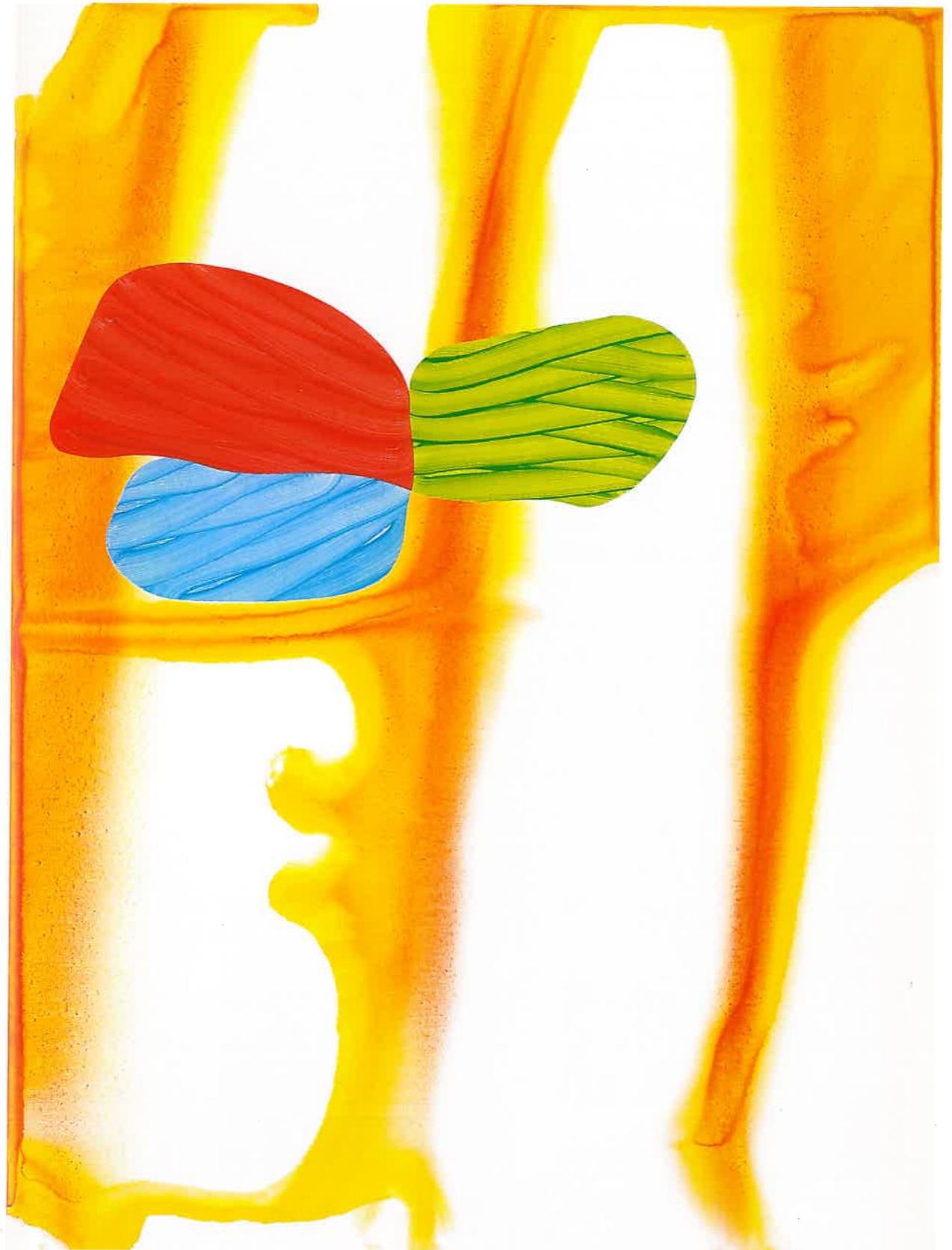
- 1 Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt/M., 1983, S. 357.
- 2 Niklas Luhmann, Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Stil, Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, S. 620.
- 3 Klaus Merkel in: Klaus Merkel im Gespräch mit Christian Matthiessen. Text für die erste Theorie-Installation in Zusammenarbeit mit der Jackson Pollock Bar, Freiburg, 1993, o. S.
- 4 vgl. Markus Brüderlin, Das Wiederschreiben von Malerei oder der gemalte Diskurs, zit. nach: Thomas Werner: Decorum, Köln 1997, S. 12f.
- 5 Niklas Luhmann, Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, zit. nach: Thomas Werner: Decorum, A.a.o, S. 19.

9. „framed operation“, 250 x 130 cm, Tusche und Acryl auf Baumwolle, 1999





10. „Someone else with my lipstick“, 200 x 150 cm, Tusche und Acryl auf Leinwand, 1999



ZONEN-INTERFERENZEN. Christoph Tannert

Romantische Seelen schwelgen in Natur-Empfindungen, nüchterne Geister spielen derweil mit Rechenbausteinen. Anteil an beiden Trends zu nehmen, fällt heutzutage leicht. Die Lust an der überwältigenden Kraft des Naturschönen und der Spaß, den das Computerzeitalter für Abenteuerreisen durch die schöne neue Datenwelt verheißt, schließen sich nicht länger aus. Auch der moderne Kunstgenießer berauscht sich zunehmend zweigleisig. Die zeitgenössische Bildproduktion ist ohne Inaugenscheinahme der neuen Abkömmlinge des Universalcomputers nicht mehr denkbar. Kaum jemand kann sich ernstlich der neuen Bild- und Tonspeicher sowie der Ästhetik ihrer Botschaften entziehen.

In der Malerei der späten 90er Jahre hat das zu einer weiteren Runde der medialen Selbstbefragung geführt. Positionen, die auf der Höhe der Zeit zu sein wünschen, wollen beispielsweise ohne Kenntnisnahme der exemplarischen Stillosigkeit von OnScreen-Licht oder die super-ästhetischen Computertickereien der Filmindustrie nicht mehr auskommen. Je autonomer sie ihr Feld zu bestellen suchen, um so reflexiver werden sie auch ihren Haushalt einrichten, d.h. desto mehr leiten sich die formalen Eigenschaften und Werte der Werke, die mit der Vergangenheit zu brechen scheinen, aus der Struktur des Feldes ab, indem es seine Vergangenheit noch einmal durchspielt und über sie hinausgeht. Malerei, die keinen Heißhunger auf die digitale Tour de force verspürt, bekundet um so vehementer ihr Desinteresse an der Chipgeneration. Was den möglichen Rückgriff auf die Vergangenheit angeht, so kommt aber auch diese Malerei kaum um Hegels Diktum herum, daß sich dabei stets „die heutige Gegenwärtigkeit des Geistes“ bekunden müsse.



„Rapport“, Galerie Grässlin/Erhardt, Frankfurt/M. 1989



„Paare und Ornamente“, Galerie Frieder Keim, Stuttgart 1988

11. „insert story“, 200 x 300 cm, Tusche und Acryl auf Leinwand, 1999



Angenehm unkonventionell werden beide Ebenen in Thomas Werners Bilder-Serie „Menue“ verwirbelt. Ohne daß er irgendein Programm austüfeln müßte, darf sich der Betrachter ganz auf die sinnliche Perspektive der Bilder einlassen. Wobei es eben großen Spaß macht, mit Hilfe der Erinnerung an die Menü-Leiste des Heim-PC einen Wahlimpuls zu simulieren, nach dem man dann die Flächen- und Strukturverhältnisse der Bilder wie auf einer „guided tour“ durchstreift. Prima vista geht es um die Augenlust im malerischen Raum. Secunda vista startet eine Fernreise im Kopf über die Grenzen des Mediums hinweg. Doch Thomas Werners Bilder sind Bilder, keine Hochleistungsprozessoren. Entwicklungsgeschichtlich bewegen sie sich auf traditionellem Terrain. Aber sie geben Signale ab, die darauf schließen lassen, daß der Künstler Kenntnis genommen hat von der Möglichkeit des digital erzeugten Bildes und der Zersplitterung wie Neu- und Umschichtung von komplexen Zeit- und Raumverhältnissen. Trotz der zunehmenden Techno-Transformation unserer Wahrnehmungsweise von Welt bleibt Thomas Werner bei den herkömmlichen Mitteln der Bilderzeugung. Er besteht auf einem Zeitwert des Schönen, der sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft weist. Zeit-Identität stellt sich in dieser bildlichen Erscheinungsweise als Langzeit-Phänomen her, als Gegenteil des Zeithackers der Clipästhetik.

Wenn man das Bild-Geviert als Enklave ansieht, dann entsteht der Eindruck, Thomas Werner ziehe es konzeptionell permanent über diese Raumordnung hinaus. Führt man sich die Möglichkeiten der Multischichtung des digitalen Raums vor Augen, wirkt der malerische Raum zwar nur wie eine gemäßigte Alternative. Aber der Unterschied zwischen Tafelbild und digitalem Spezialeffekt ist in etwa der zwischen einem sommerlichen Dachterrassen-Ausblick zur Partytime und 90 Minuten High-Tech-Kino bei Cola und Crackern. Zu viel Trubel blockiert die Geschmacksnerven. Wenn auch das vielräumliche Kinogefühl mehr Schaubudenzauber erzeugt, so geht doch nichts über jenen natürlichen Handlungsraum, in dem bereits ein Cocktailglas zur Projektionsfläche für heftiges erotisches Sehen werden kann.

Das Bewußtsein der späten 90er Jahre wird von Thomas Werner wie ein Festessen angerichtet. Mit glühendem Farbschmelz und suggestiven Kompositionen treten die Phänomene von Sampling und Retro in Gestalt. Längst ist das Ornamentale nicht mehr in Verruf und kein schmückendes Beiwerk von Gebrauchsgegenständen mehr. Thomas Werner ist einer der deutschen Maler, die die „sinnfällige geistige Grundspannung“ des Ornaments, von der Ernst Kállai bereits 1932 spricht¹, zum Ausgangspunkt einer neuen, jetzt auch über den Hedonismus der Techno-Generation zu

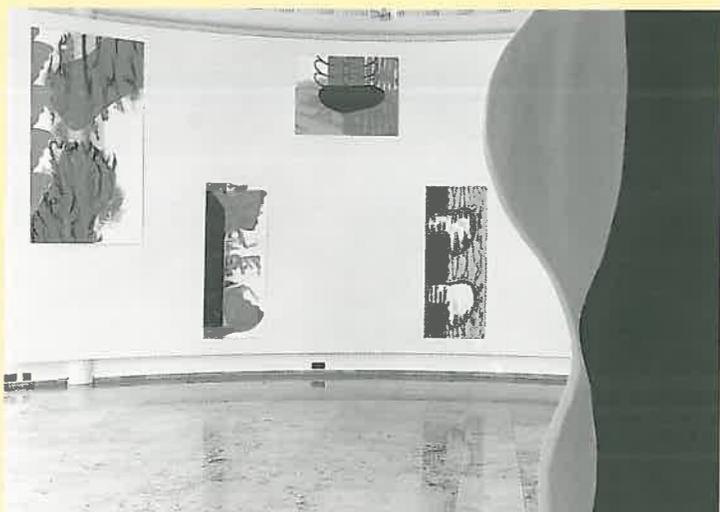
12. „Reise mit Form“, 250 x 130 cm, Tusche und Acryl auf Baumwolle, 1999



Was einem in der Serie „Menue“ an bekannten Formsprachen (auch Anklängen an Werbung und Werbeästhetik, Mikro- und Makro-Perspektiven) entgegnet, wird von Werner benutzt, um es in seiner ursprünglichen Bedeutung zu unterhöhlen.

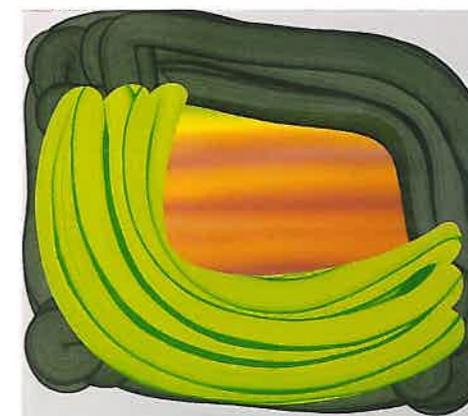
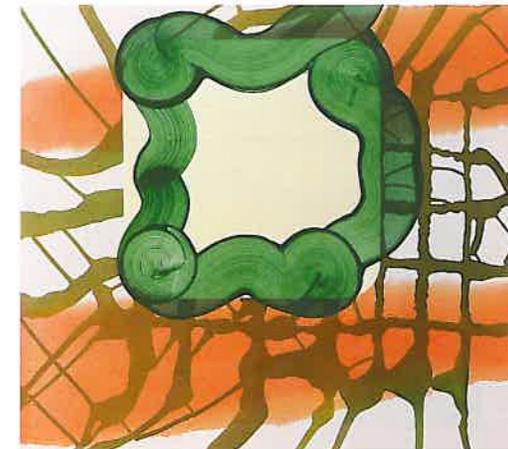
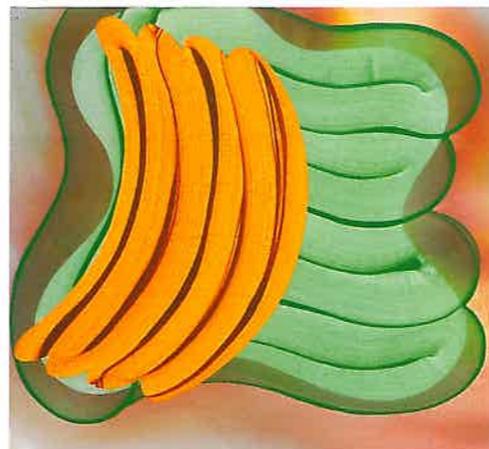
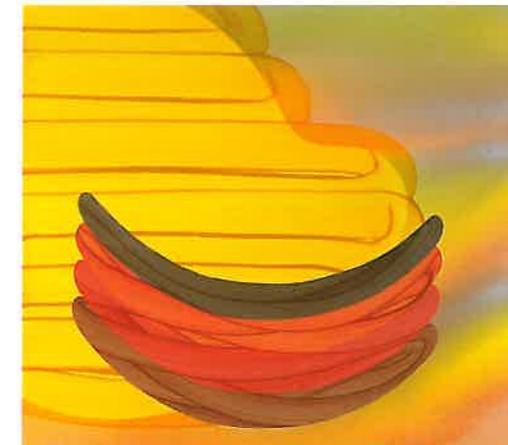
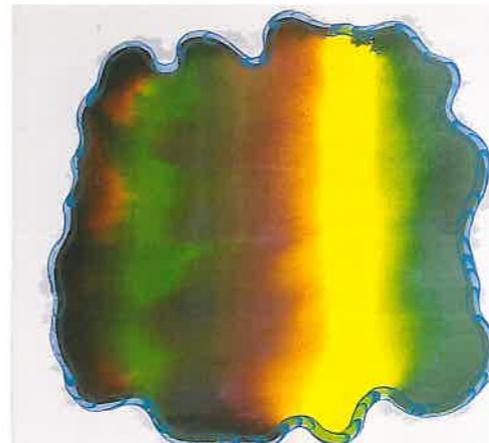
Werners Prinzip der Schichtung, der Überlagerung von Formen, der präzisen Eingrenzung und des schablonenhaften Abdeckens im Kontrast zur „Aquaform“, die das Ornament auflöst und zum Verfließen treibt, ist nicht etwa nur eine Produktionsmethode, sondern selbstverständlich auch eine Interpretationsmethode. Es ist eine Absage an hierarchische Kommunikationsformen, gleichzeitig ein Ausweis der Perfektion der Intimität und eine Offerte an Zonen-Interferenzen.

Der klassische Schönheitsbegriff in seiner von Hegel systematisierten Gestalt orientiert auf die Norm der schönen, in sich geschlossenen Form, des Werks als Totalität, als Welt an sich. Hier ist alles heil und sinnvoll geordnet. „Schönheit hat zu ihrem Innern die freie, selbständige Bedeutung, d. i. nicht eine Bedeutung von irgend etwas, sondern das sich selbst Bedeutende und damit auch sich selber Deutende. Dies ist das Geistige ...“³ Doch die Position kontemplativer Bildungsästhetik (bei allem Interesse an in sich abgeschlossenen Systemen) genügt Thomas Werner nicht. Er sucht auch, und immer noch, eine Fundierung im sozialen Prozeß. Die Determinanten der Gestaltgebung beschenken dem Werk eine in sich



„Rotunde“, Rüsselsheim, 1996

14. – 19. „o. T.“, je 84 x 75 cm, Tusche und Acryl auf Baumwolle, 1999

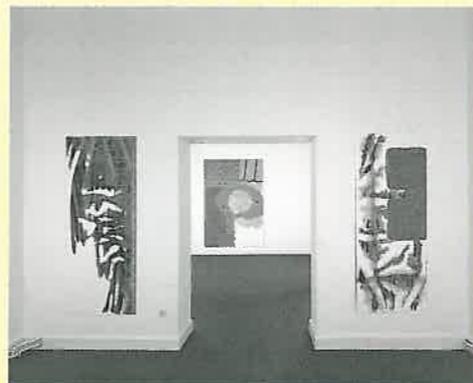


ruhende Position, die gleichzeitig Teil eines kommunikativen Zusammenhangs ist. Zuweilen hat das etwas von Pizza im Gefrierfach. Sie harrt der Zubereitung durch den Hungrigen. Der genießende Rezipient vor elektronisch bröckelndem Hintergrund ist gefragt. Thomas Werner steht mit seinen Retro-Codes (mit denen man gefälligst puzzelnd und häkelnd im Spiel der pop-kulturellen Mythenbildung umgehen soll!) den Abtrünnigen diesseits und jenseits der Tanzflächen nahe. Ihn im allgemeinen Crossover zu vernudeln, wird nicht gelingen. Dafür ist der vom Künstler aufgebaute Formenhaushalt in seiner expliziten Präsenz zu stabil.

Unerwartete Positionen hobeln sich häufig in die Kunstgeschichte hinein. „Wo gehobelt wird, da fallen Späne“, pflegen die Kunstzimmerer in solchen Fällen zu sagen. Wie zu sehen ist, arbeitet Thomas Werner mit dem Tortenheber. Augenmaß und Geschmack zu haben, gehört zu seinen Tugenden.



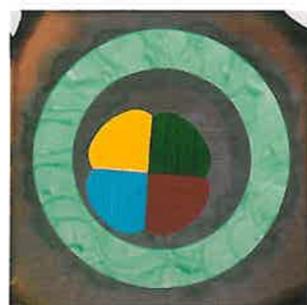
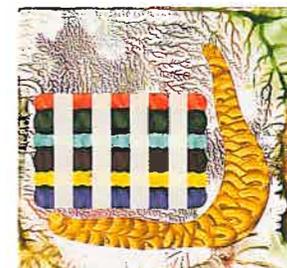
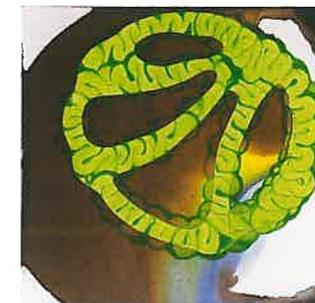
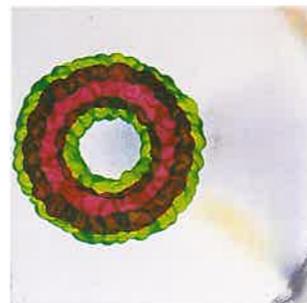
„Mario World“, Kunsthalle St. Gallen, 1994



„Aquaform“, Kunstverein Wiesbaden, 1997

Anmerkungen

- 1 Ernst Kállai: Zurück zum Ornament, in: Ernst Kállai, Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler 1921–1933, Leipzig und Weimar 1986, S. 202.
- 2 vgl. Markus Brüderlin: Ornamentale Gebärde abstrakter Malerei, in: Katalog Thomas Werner, Badischer Kunstverein Karlsruhe, Ostfildern 1990; vgl. auch Thomas Werner: Decorum, Köln 1997.
- 3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, Bd. I, Berlin und Weimar 1976, S. 413.



BIOGRAFIE

- 1957 geb. in Neu-Ulm
1979–84 Studium an der Kunstakademie in Karlsruhe bei Prof. Georg Baselitz
1988 Paul-Strecker-Preis
1994 Bernd-Rosenheim-Förderpreis
1996–97 Gastprofessur an der Hochschule für Gestaltung Offenbach
seit 1986 lebt in Frankfurt/M.

EINZELAUSSTELLUNGEN

- 1983 Nancy-Halle Karlsruhe (mit Martin Rupprecht)
1984 Sonne-Ausstellungen, Berlin
1985 Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
1986 Galerie Frieder Keim, Stuttgart
1988 Galerie Frieder Keim, Stuttgart
Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
1989 Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt/M.
„Paare und Ornamente“, Goethe-Institut, Rotterdam
1990 Badischer Kunstverein, Karlsruhe (K)
1991 Galerie Frieder Keim, Stuttgart
1992 Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M.
Galerie Frieder Keim, Köln
1994 „Skulpturen 1989–94“, Künstlerhaus Hamburg
1995 Lagerraum, Frankfurt/M.
1996 „Familie“, Lagerraum, Frankfurt/M.
Galerie Bärbel Grässlin, Einzelpräsentation Messestand Art Frankfurt
„Rotunde“, Rathaus Rüsselsheim
1997 „Decorum“, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden (K)
1998 „Photoshop“, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M. (K)
1999 Kunstverein im Marienbad, Freiburg; Kunsthalle VIERSEITHOF, Luckenwalde
2000 Kunsthalle Winterthur, Winterthur (mit Klaus Merkel) (K)

AUSSTELLUNGEN

- 1981 Badischer Kunstverein, Karlsruhe
1983 „Plastik“, Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
1984 „Arbeiten auf Papier“, Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
1985 „5 Deutsche“, Galerie van Krimpen, Amsterdam (K)
1986 „90 Portraits“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf
Galerie Frieder Keim, Stuttgart
1987 „Meine Maler“, Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
„Kunst in Frankfurt 1987“, Frankfurter Kunstverein
1989 „Großformatige Zeichnungen“, Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt/M.
1990 „Frankfurter Künstler“, Frankfurter Kunstverein
1991 „Gullivers Reisen“, Galerie Sophia Ungers, Köln (K)
1992 „Das künstliche Bild – Der eigene Raum – Die Sammlung“, Ausstellungshalle
des Morat-Instituts, Freiburg
1993 „ABCD“, Galerie Frieder Keim, Köln
1994 Kunsthalle St. Gallen, St. Gallen (mit A. Kasseböhmer u. K. Merkel)
1994/95 „Stadt/Bild“, Karmeliterkloster, Frankfurt/M. (K)

BIBLIOGRAFIE

Bücher

„David schließt Freundschaft mit Jonathan“, 1985

ARCHIV e.V. Stuttgart, Annette Gmeiner, Kirchzarten

„Thomas Werner - Sieben Holzdrucke“, Galerie Frieder Keim, Stuttgart, 1987

Kataloge

IFG Freiburg „Kunst aus Berlin in Freiburg“, 1985

„5 Deutsche“, Galerie van Krimpen und Paul Grot, Amsterdam, 1985

„Schwarzwaldbild“, Kunstverein Säckingen, 1988

„Kunst aus Frankfurt - Malerei“, Frankfurt a.M. 1988

„Thomas Werner“, Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1990

„Gullivers Reisen“, Galerie Sophia Ungers, DuMont Verlag, Köln 1991

„Stadt/Bild“, Karmeliterkloster/Amt für Wissenschaft und Kunst, Frankfurt/Main 1994

„Decorum“, Salon-Verlag, Köln, 1997, ersch. zur Ausstellung im Nassauischen Kunstverein, Wiesbaden

„Photoshop“, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M. 1998

Katalog zur Ausstellung im Kunstverein im Marienbad, Freiburg; Kunsthalle VIERSEITHOF, Luckenwalde; Kunsthalle Winterthur, Winterthur (zus. mit Klaus Merkel), 1999

Presse

Johannes Meinhardt über „Bilder und Säulen, Paare und Ornamente“, KUNSTFORUM, Bd. 97, 1989

Rudolf Schmitz über „Rapport 1–10“, FLASHART, September 1989

Rolf-Gunter Dienst, „Deutsche Kunst: eine neue Generation XII“,

DAS KUNSTWERK, Oktober 1990

Rudolf Schmitz, KUNSTBULLETIN, Nr. 9, 1992

Markus Brüderlin, „Das Widerschreiben von Malerei oder der gemalte Diskurs“,

FÖN Nr. 8, Kunsthalle St. Gallen, Mai/Juni 1994

Verena Flick, WIESBADENER KURIER, 1.4.1997, „Blick ins Gefängnis der Ornamente“

D. Baer-Bogenschütz, FRANKFURTER RUNDSCHAU, 9.4.1997,

„Beutezüge in der Ornamentik“

IMPRESSUM

Herausgeber

Dr. Stephan Berg, Kunstverein Freiburg im Marienbad
Christoph Tannert, Künstlerhaus Bethanien Berlin

Ausstellung und Katalog Stephan Berg, Klaus Merkel, Thomas Werner

Kataloggestaltung Olaf Rahlwes, Klaus Merkel, Thomas Werner

Texte Christoph Tannert, Stephan Berg

Fotonachweis Jochem Hendricks: S. 6 (Video)

Harald Pridgar: S. 16 (Video-Still); Wolf Dietrich Gericke: S. 26

Rolf Abraham: S. 32, 34; Wolfgang Günzel: alle übrigen Aufnahmen

Courtesy aller abgebildeten Werke Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M.

© 1999 modo Verlag, Freiburg i. Br.

die Künstler, Herausgeber und die Autoren, VG Bild-Kunst, Bonn

Herstellung Druckerei Weber, Freiburg i. Br.

Gefördert durch das Hessische Ministerium
für Wissenschaft und Kunst

Band 1 Thomas Werner Die Teilbände 1 und 2 (Klaus Merkel)
werden im Handel nur zusammen abgegeben

ISBN 3-922675-35-2 (Buchhandelsausgabe)

Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten.

KATALOG ZU DEN AUSSTELLUNGEN

Kunsthalle VIERSEITHOF in Luckenwalde 15. 8 – 19. 9. 1999

Am Herrenhaus 2, 14943 Luckenwalde, Telefon 03371 / 62 68-85, Telefax 03371 / 62 68-68

Ein Projekt der HABERENT Grundstücks GmbH

Kunstverein Freiburg im Marienbad 24. 9. – 7. 11. 1999

Dreisamstraße 21, 79098 Freiburg, Telefon 0761 / 349-44, Telefax 0761 / 349-14

Direktor: Dr. Stephan Berg, Wiss. Mitarbeit: Julia Pascual

unterstützt durch



SULZERMEDICA
Sulzer Orthopedics GmbH

SIII SPARKASSE
FREIBURG - NÖRDLICHER BREISGAU
die Bank · das Vertrauen · der Erfolg



Kunsthalle Winterthur 12. 2. – 1. 4. 2000

Kunsthalle Winterthur, Waaghaus, Marktgasse 25, 8400 Winterthur, Telefon 052 / 267 51 32

Kuratorin: Christine Jenny