

„Love is Hate.“<sup>1</sup>

Merlin Carpenters Ausstellungen - seine Malerei und die Readymades - sind oft Ausdruck einer Kritik der Auswüchse und blinden Flecken des institutionellen wie kommerziellen Kunstbetriebs. Sie äußern sich in theatralen Displays und Aktionen, die den Betrachter verunsichern ob der unverstellten Konfrontation mit Oberflächen einerseits und der in seinen Begleittexten offensichtlich intellektuellen Diskursfreudigkeit andererseits.

Carpenter (\*1967) studierte von 1986 bis 1989 an der Central Saint Martins School of Art in London, danach lebte er für einige Zeit in Köln. Aufgrund der Dichte an Galerien, Institutionen und Projekträumen und angesichts zahlreicher internationaler Künstler, die in die Stadt kamen, um dort auszustellen, zu verkaufen und sich innerhalb der Kunstszene zu positionieren, ist diese Kölner Dekade mittlerweile legendär. Verstärkt wurde die Mythisierung Kölns auch durch einige Versuche, die damaligen Aktivitäten in musealen Ausstellungen zu historisieren.<sup>2</sup> In der aktuellen Münchner Großausstellung „Painting 2.0“, die u. a. eine Verbindung von Malerei und sozialem Netzwerk in Köln Anfang der 90er Jahre herzuleiten versucht, wird ein Gemälde Carpenters quasi als Überschrift eines Ausstellungskapitels verwendet. Auf Rückfrage des Kurators Achim Hochedörfer geht der Künstler jedoch auf Distanz. Das kackbraune, mit gestischen Strichen versehene Bild mit der Aufschrift „Fantasy of Cologne“ (2006) sei keine Hymne auf die Kölner Zeit, sondern „als Protest gegen die Ausstellung „Make Your Own Life“ in Philadelphia und den Versuch, die Kölner Szene zu präsentieren, entstanden: „Meine Arbeit ... beschäftigt sich mit der Situation in New York 2006, nicht mit der Situation in Köln 1990 (...) Und das bedeutet, dass sie eine Kritik an denen bleibt, die diese Fantasie jetzt vermarkten.“<sup>3</sup>

In Köln stand Merlin Carpenter den Aktivitäten der Kunstzeitschrift *Texte zur Kunst* und der Galerie Christian Nagel sowie dem von dem Künstler Stephan Dillemath im gleichen Jahr 1990 gegründeten Projektraum Friesenwall 120 nahe. Während Josef Strau und Nils Norman kurze Zeit später Mitbetreiber wurden, war Carpenter Teil des sozialen Umfelds, beteiligte sich auch an der einen oder anderen Ausstellung und hielt 1991 ebenda gemeinsam mit Nils Norman einen Vortrag über die Studienbedingungen am CSM. Der sogenannte „Projektladen“, der weder Galerie noch Produzentengalerie sein wollte, sondern dem Verbund etablierter Kölner Galerien laut Stephan Dillemath einen Ort entgegenhielt, der interessengesteuert war und sich weder um Autorschaft noch um Werteproduktion kümmerte, hatte zunächst den Status eines verlängerten Wohnzimmers, in dem Materialien gesammelt, Informationen ausgetauscht und Filme gezeigt wurden. „Das Auswählen, das Zusammenstellen und Kommentieren, das Aufbereiten und Zugänglichmachen von Materialien, ihre Aktualisierung und ihre Präsentation ersetzten uns damals die gute alte künstlerische Expressivität. Aber unsere Methode war nicht streng historisch.“<sup>4</sup> beschreibt Dillemath in der Rückschau. Und weiter: „Zusammen mit Roberto Ohrt haben wir eine Situationismus-Ausstellung gemacht, mit Michael Krebber und Uwe Gabriel „Wahrheit ist Arbeit“ – wie es wirklich war. Diese Ausstellungen hatten keine dezidierten Autoren, sie bestanden aus 'Abfall', d.h. peripheren Materialien, aus Postern, Einladungskarten, Dokumenten, Büchern, abfotografierten Fotos oder gefälschten Originalen. Einige Einfälle basierten auf Anekdoten oder Gerüchten. (...) Die 80er Jahre waren vorbei, das Angebertum, das fette Geprotze mit Authentizität im Riesenformat war langweilig geworden und der Markt

<sup>1</sup> S. Merlin Carpenter, „RELAX IT'S ONLY A BAD COSIMA VON BONIN SHOW“, Ausstellungskatalog, Galerie Bleich-Rossi, Wien, 2007, Rückseite.

<sup>2</sup> Unter anderem im ICA, Philadelphia 2006 oder zuletzt im Museum Brandhorst, München und im MUMOK, Wien 2015/ 16.

<sup>3</sup> Merlin Carpenter zitiert nach David Joselit, „Die Malerei neu zusammensetzen“, in: „Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter“, hg. v. M. Ammer, A. Hochedörfer, D. Joselit, München 2016, S.181.

<sup>4</sup> „Andere Erfahrungen, andere Sozialisation. Martin Beck im Gespräch mit Stephan Dillemath“ im Matthias Michalka (ed.), *To Expose, to Show, to Demonstrate, to Inform, to Offer: Artistic Practices Around 1990* (Köln 2016), S.216.

kackte ab. Aber die neue Armut war kein Stigma, sondern hat ästhetische Entscheidungen befördert, mit denen man lustbesetzt umgehen konnte. ... Nicht das Verhältnis von Künstler zu Werk stand im Vordergrund, sondern eher die vom Künstler umgebene Bohème“.<sup>5</sup>

Die öffentliche Reflexion der eigenen Rolle im künstlerischen Feld zieht sich auch durch Carpenters Werk, aber auch die Spiegelung künstlerischer Machismen. Bereits als Assistent von Martin Kippenberger hatte Carpenter an der bekannten Installation „Heavy Burschi“ mitgewirkt, die im Kölnischen Kunstverein 1990 ausgestellt wurde. Kippenberger hatte dafür Carpenter beauftragt, eine Serie von „Remix-Gemälden“ zu erstellen und sich für die Motivwahl sowohl Kippenbergers eigener Werke zu bedienen als auch Portraits, Logos etc. aus Einladungskarten und Katalogen, die gerade zur Hand waren, einzuflechten. Die fertigen Gemälde wurden abfotografiert und in genau gleicher Größe abgezogen und gerahmt – ein Seitenhieb auf den Erfolg der Düsseldorfer Großfotografie im Umkreis von Thomas Ruff, Andreas Gursky und Thomas Struth. Daraufhin wurden die Gemälde zerstört, in einen Container geworfen und gemeinsam mit den Fotografien ausgestellt. Achim Hochdörfer bezeichnet diese Ausstellung eine „kuratierte Retrospektive“, weil Kippenberger sie einem Assistenten überließ und somit einen Blick von außen auf seine Arbeitsweise und Ausdrucksmittel erlaubte. Hochdörfer schreibt weiter, dass Kippenberger Carpenter quasi beauftragte, den Tod der Malerei und ihre Wiederauferstehung auf zynische Weise zu zelebrieren und der Kurator findet für die „strategische Einbindung der Malerei in eine dramatische Analyse der sozialen Dynamiken kreativer Prozesse, wie sie u. a. von Michael Krebber, Merlin Carpenter, Stephan Dillemath, Cosima von Bonin, Heimo Zobernig und Stephen Prina etabliert wurde, den Begriff einer „parergonalen Malerei“, in der das Gemälde als Beiwerk, Kommentar und Kritik an der „Institution Malerei“ wie Isabelle Graw sie charakterisiert hat, verstanden wird.“<sup>6</sup>

Während Carpenter sich einerseits an der Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Malerei, den Hierarchien und Freundschaften zunächst auf spielerisch masochistische Weise beteiligt, reflektiert er andererseits bereits 1990 genau diese Rolle in der ersten Ausgabe der „Texte zur Kunst“. Darin benennt er, wie Assistenten eine Art Ersatzkreativität schaffen, die Arbeitsweise des anderen sich solange in einer Art Mimikry aneignen und die eigene Produktion vertagen, bis man als anderer auferstehen kann.<sup>7</sup> Dillemath bestätigt diese Sichtweise heute, wenn er sagt: „Die meisten meiner neuen Freunde und Bekannten (waren) Assistenten bzw. temporär eingestellte Hilfskräfte im Kunstbetrieb. Teilweise hatten sie vorsätzlich ihre eigene Kunstproduktion aufgegeben, um für sich einen klaren Bruch mit der Objektproduktion in der Tradition der 80er Jahre herbeizuführen.“<sup>8</sup> Das war keine generelle Verweigerung oder Subversion, resultierte aber in einer Verschiebung der Perspektive des prekären Arbeiters im System auf das System selbst.“<sup>9</sup>

1994 kehrte Carpenter nach London zurück und gründete gemeinsam mit Dan Mitchell und Nils Norman den Projektraum Poster Studio. Ein wenig später schloss sich Josephine Pryde der Gruppe an. Über zwei Jahre betrieben sie als Organisatoren den Raum, wobei dieses Engagement sicherlich auch als eine Nachwirkung der Kölner Zeit gesehen werden kann. Poster Studio betrieb politische Analyse und verband Stadtraumprojekte mit zeittypischen Diskussionen des Urbanismus. Während der Friesenwall 120 von Dillemath komplett archiviert und mit Videodokumentationen und Texten für Nicht-Anwesende (wie mich) nachvollziehbar wird, entschlossen sich Carpenter, Mitchell, Norman und Pryde dafür, mit

---

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. Achim Hochdörfer, „How the World Came in: Medien der Expression in der Malerei seit den 1960er-Jahren“, in: „Painting 2.0“, München 2016, S.21.

<sup>7</sup> Vgl. Merlin Carpenter, „I was an assistant“, in: Texte zur Kunst, No. 1, S.119-122.

<sup>8</sup> Auch Josef Strau war als Assistent tätig. Im Auftrag von Georg Herold nummerierte Strau beispielsweise die Kaviarkügelchen auf den Bildern.

<sup>9</sup> Vgl. „Andere Erfahrungen, andere Sozialisation“.

Auflösung ihres Projekts in einer für Carpenter typisch kompromisslosen Haltung gegen jegliche Vermittlung ihrer Aktivitäten.<sup>10</sup>

Zehn Jahre später, angekommen in der „Midcareer“, reflektiert Carpenter weiterhin die Möglichkeiten und Infragestellungen künstlerischen Schaffens. Während Carpenter in den 90ern durchaus politische Themen benutzt oder in seine Arbeiten collagiert, stellt er im Rahmen einer Ausstellung bei Bleich Rossi in Wien 2007 für sich fest, dass sowohl die „Wiederholung politischer Kunst als Kitsch als politische Intervention (...) unpolitisch geworden (war). (...)“<sup>11</sup> und fragt sich auch „bis zu welchem Grad das Scheitern eine Strategie wird, die letztlich Qualität und Marktwert garantiert“.<sup>12</sup> Dabei referiert er auf das Projekt „Relax It 's Only A Ghost“ (Petzel Gallery, New York, 2006), eine Kollaboration seiner Bekannten Cosima von Bonin und Dirk von Lowtzow mit seiner Hamburger Elektropop-Band Phantom Ghost. Bonin performt in dieser Zeit eine Kapitulation vor dem Markt mit einer Quasi-Massenproduktion, in der sie sich als müden Vollzeitmanager ihrer eigenen Produktion präsentiert. Carpenters Methode sieht anders aus. In der Wiener Ausstellung versucht er, seine eigene Haltung zu unterwandern und „etwas Tiefempfundenes, etwas Regressives und „Echtes“, ...ärgerlich Rückschrittlich(es)“ zu machen und findet in Pastellzeichnungen mittelalterlicher englischer Skulpturen den Gegenstand seiner Auseinandersetzung. Entsprechend seinem Hang fürs Extreme fertigte er daraus neun große Gemälde und torpediert seine appropriierten Motive, in dem er sie mit altmodischen Staffeleien übermalte und zu guter Letzt die Sicht auf die Bilder mit tatsächlichen Staffeleien verstellt, die als Readymade ausgestellt ihrer Funktion enthoben sind und leer bleiben. Die Ausstellung hieß, wie könnte es anders sein: „RELAX, IT'S ONLY A BAD COSIMA VON BONIN SHOW.“

Merlin Carpenter weiß um die Vermarktung auch kritischer Haltungen, im institutionellen wie kommerziellen Sektor und verzeiht es beispielsweise Künstlerfreunden, die in der von ihm immer wieder angegriffenen Tate Modern ausstellen, nicht. Die Bilderserie „Donate to Tate (The Beatles)“ mit einzelnen Portraits der Pilzköpfe bot er im letzten Jahr dem Museum mit der hinterhältigen Begründung als Geschenk an, sie seien eine ideale Ergänzung der Sammlung und passten zum Publikum des Museums.<sup>13</sup> An anderer Stelle baute er eine Kopie des Tate Cafés in die Galerie Reena Spaulings Fine Art, New York (2012) und offenbarte wiederum eine populistische Museumspolitik, in der das Museum zur Konsumfläche und Themepark wird. Reena Spaulings wurde 2003 unter einem Pseudonym von einer Gruppe von Künstlern gegründet, die seither ihre kommerzielle Arbeit in einen Kontext von Mode, Aktivismus, Kapitalismuskritik und theoretischer Reflexion stellt. Die Galerie bildet nur einen Teil der Aktivitäten, wobei Carpenter nicht zur Künstlergruppe Reena Spaulings gehört, sondern als Künstler von der Galerie vertreten wird. Sein Verhältnis zur Galerie ist jedoch mehr als eine Arbeitsbeziehung, die Galerie ist vielmehr ein programmatischer Partner.

In seiner Malereiausstellung „Heroes“, 2011 bei der Galerie MD 72 in Berlin führt er schließlich die elitären Ausgrenzungsmechanismen des Markts vor und verweigerte dem Publikum den Ausstellungsbesuch, in dem vierzehn Gemälde mit persönlichen Favoriten von David Bowie bis Stefano Pilati und George Sand ausgestellt waren. Die Besucher der Eröffnung wurden stattdessen mit der Aufforderung, 5.000 Euro Eintrittsgeld zu zahlen, konfrontiert. Beim Kauf eines Gemäldes konnte man den Eintritt als Anzahlung anrechnen lassen. Drei Personen sollen sich den Ausstellungsbesuch geleistet haben. Dagegen wurde der kunstinteressierte, mittellose Betrachter mit einem Kartenspiel abgespeist, das für 20

---

<sup>10</sup> Merlin Carpenters Ausstellungen, Besprechungen und selbst verfassten Texte sind auf seiner eigenen Website detailliert gelistet und einsehbar.

<sup>11</sup> S. Merlin Carpenter, „RELAX...“, S.16.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Merlin Carpenter provozierte im Grunde die Ablehnung der Schenkung seitens des Museums.

Euro erhältlich war und aus welchem man zumindest die Motive der Gemälde zusammensetzen konnte.<sup>14</sup>

Nahezu nihilistisch wirkt schließlich die Ausstellung „Poor Leatherette“ auch bei MD 72. Dort zeigte er jüngst eine Art Tableaux vivant von Luxusprodukten. Seit langem benutzt Carpenter Motive und Begrifflichkeiten der Modewelt und spricht vom „Look“ der Gemälde und Readymades in seinen Ausstellungen. Seine Arbeiten „posen“ sozusagen und bieten sich dem Betrachter nahezu an. In der Galerie war ein Arrangement aus einem Ducati-Motorrad, einem Retro-Kinderwagen, einem DJ-Mischpult und einem SMEG-Kühlschrank zu sehen, das sich in vier aufeinanderfolgenden Räumen wiederholte. Allein die Anordnung der Objekte variierte.

Im Presstext weist Carpenter jegliche Faszination für die durch das Internet möglich gewordenen Animationen technischer Geräte als naive Fantasie zurück. Seine ausgestellten Objekte sind in diesem Sinne auch nicht futuristisch, sondern altmodisch. Pars pro toto dekonstruiert Carpenter in der Ausstellung Mark Leckey's sprechenden Kühlschrank und dessen Interpretation als agierendes Subjekt im Sinne eines New Materialism. Er versteht das Readymade, anders als in den 80er Jahren, nicht in Bezug auf dessen Fetischcharakter, sondern zeigt den Kapitalismus hier als Fetisch, was den Künstler (und natürlich auch den Betrachter) laut Carpenter im Grunde dazu zwingt, um die Objekte zu tanzen - wie um das goldene Kalb.

Ich habe Merlin 2004 einmal während der Frieze Art Fair getroffen. Auf dem Flohmarkt in Amsterdam hatte ich einen günstigen karierten Schirm gekauft, der in London gleich zum Einsatz kam. Als Carpenter seinen zückte, amüsierte ich mich über die Ähnlichkeit, Carpenter antwortete nur: „Ja, aber meiner ist von Burberry“.<sup>15</sup>

Kathrin Jentjens, 2016

---

<sup>14</sup> In Carpenters selbstkritischem Text „The tail that wags the dog“ (2008) sieht er keine Möglichkeit, aktuellen Kunstmarktentwicklungen mit Kritik entgegenzuwirken, sondern schlägt als eine mögliche künstlerische Strategie vor, eher die Kunstwelt der Kunstwelt zum Fraß vorzuwerfen, „better to feed the art world to the art world“. S. <http://www.merlincarpenter.com/tail.htm>, Zugriff: 13.9.2016.

<sup>15</sup> Tatsächlich handelte es sich um einen gefakten Burberry-Schirm, wie ich jüngst erfuhr.