

# Notizen zu den Arbeiten von Sigrid Mertin

von Jürgen Raap

Vor ungefähr 100 Jahren hatte die Durchsetzung und Etablierung der Fotografie die Malerei der Notwendigkeit entzogen, ein realistisches Abbild von der Wirklichkeit zu liefern. In jenem Maße, wie die Postkarten und der aufkommende Bildjournalismus die Bedürfnisse nach Wiedererkennen des äusseren Scheins erfüllten, konnte die Malerei schrittweise den Weg in die Abstraktion gehen. Was sich im Expressionismus und im Kubismus an Formvereinfachung und Formverringern andeutete und dann 60 Jahre später in der völligen Abstraktion einer monochromen Malerei von Yves Klein kulminierte, wurde zum Inbegriff für die Kunst in der Epoche der *Moderne*. Heute, in der Ära der *Postmoderne*, sind es vielleicht die computergenerierten und –manipulierten bzw. die multimedialen virtuellen Bilder, die der **Stofflichkeit von Farbe** in der **Malerei** eine neue Bedeutung verleihen.

Insofern bewegt sich Sigrid Mertin mit ihrer Malerei innerhalb einer Zeitstimmung, die in der Malerei weiterhin das Vertrauen in ein Bild sucht, das Ausdruck einer unmittelbaren und damit „authentisch“ fixierten Empfindung ist. Dies geschieht in einer allgemeinen kulturellen Bewusstseinslage, in der gleichzeitig das Vertrauen in die Wahrhaftigkeit der Medienbilder erschüttert ist. Gerade die Malerei gibt dem „Bild an sich“ eine humane Dimension zurück, die das Medienbild entäussert hat, und zwar nicht aufgrund seines technischen Charakters, sondern aufgrund seiner repressiven Auswüchse, die alle und jeden zwingen, sich „mediengerecht“ zu verhalten.

Daraus legitimiert sich die Malerei als eine künstlerische Disziplin, deren innere Gesetzmäßigkeiten auch weiterhin gültig sein werden. Zu ihren wesentlichen Eigenschaften zählt das Handgemachte bzw. Handgeniale, was die Maler früher noch mit dem Zusatz „fecit“ (=hat gemacht) zur Signatur auszudrücken pflegten. Und daraus ergibt sich auch die Bedeutung der Malerei als „Kulturwert“ in der Massengesellschaft – fotokopierten Bildern, einfachen Posterdrucken und Computergrafik haftet hingegen das Odium der Billigkeit an.

Und gerade die Bilder Sigrid Mertins verweisen noch auf eine weitere wesentliche „innere“ Eigenschaft der Malerei im Unterschied zu anderen Bildarten: Sie ist immer **persönlichkeitsstilistischer** Ausdruck eines höchst eigenen, individuellen wie subjektiven Erlebnis-, Empfindungs- und Erkenntniszusammenhangs. Sigrid Mertin konstituiert Bilder, deren Intuitivität sich mit einem abstrakt-expressiven Impetus verbindet. Mit ihrer Betonung einer sehr persönlichen Sphäre verweisen sie gleichzeitig auf die grundsätzliche Bedeutung der Kunst, einen Selbstentwurf an Welt zu leisten bzw. symbolisch wie real eine direkte und persönliche Verfügbarkeit über die Welt einzulösen.

Darin schwingt natürlich auch mit, was die Moderne unter künstlerischer Freiheit postuliert hat, was aber seit dem Expressionismus (und dessen Neuauflage in der Ära der „Neuen Wilden“ nach 1980) niemals nur eine reine Selbstäußerung gewesen ist, sondern immer ein *intersubjektives Kommunizieren* nachvollziehbarer Befindlichkeit. Dabei läßt Mertin dem Betrachter sehr weit gefasste Deutungsmöglichkeiten. Die Gegenständlichkeit und die Skizzierung eines Szenarios sind so weit abstrahiert, dass sie nur als Andeutung, als Anspielung zu registrieren sind.

„Nachvollziehbar“ meint auch bei Mertin nicht direktes oder konkretes „Wiedererkennen“, sondern Teilhabe an einer gemeinsamen Zeit- und Stimmungslage. Dazu gehört ein Verständnis für die spezifisch „*moderne*“ Formensprache – eine große rote Fläche *könnte* ein Stier sein. Gegenständlich eindeutiger ist eine Konservendose – sie erinnert an Strandgut, an Reste eines Picknicks, die achtlos liegen gelassen wurden. Solche narrativen Elemente werden aber nur sehr verhalten ausformuliert, denn in jenem Maße, wie Figürliches zurückgenommen wird, hat auch alles eine Tendenz zum Vagen, was einer *Bilderzählung* dienlich sein kann. Wo „Fische“ oder ein „Taucher“ in Bildern Mitte der 90er Jahre noch mit einer relativ großen Formprägnanz hervortreten, konzentriert sich Sigrid Mertin heute darauf, Konturen von Figuren nur durch spontane Kreidestriche und Farbumrisse anzudeuten.

Obwohl sie an manchen Bildern sehr lange arbeitet, immer wieder mit größeren Pausen, und immer wieder umfangreiche Korrekturen an einzelnen Bildpartien vornehmend, haben ihre Arbeiten einen sehr unmittelbaren Charakter. Meistens arbeitet sie an mehreren Bildern nebeneinander, und so wird jedes Bild durch ein anderes, gleichzeitig entstehendes inspiriert und mitdefiniert. Diese frei schweifende künstlerische Arbeitsweise widersetzt sich jenen Handlungsschemata, die man heute gerne mit dem modischen Wort „ergebnisorientiert“ zu umschreiben pflegt. Für die Malerei wäre „produktorientiert“ das bessere Wort.

Es ist nicht genau vorher zu bestimmen, wann man bei solch einer malerischen Vorgehensweise an jenen Punkt kommt, wo man intuitiv genau spürt, dass das Bild fertig ist, oder wo das bisher Geschaffene erst eine Grundierung für die nächste Arbeitsphase ist. Mit der Entscheidung, an einem bestimmten Punkt aufzuhören, erfährt der (Mal)-*Prozess* einen Übergang zum *Produkt*. Das ist immer ein entscheidendes Moment, für die Malerei von Sigrid Mertin gilt dies aber in besonderem Maße, weil die Zufälligkeiten während des Malens eine virulente Eigendynamik haben: Zwar ist immer ein *kompositorisches Gerüst* erkennbar, das nicht völlig ohne rationales Kalkül sein kann, doch innerhalb dessen bleiben während des Malprozesses einige Stellen frei, während sich zugleich woanders farbliche und formale Verdichtungen ergeben, ohne das dies von vorneherein gewollt wäre.

An dieser Schnittstelle zwischen Prozess und Produkt läßt sich das festmachen, was man als „*malerische Haltung*“ bezeichnen mag. Das ist nicht zu verwechseln mit einer konzeptuellen Haltung – Sigrid Mertin betreibt keine konzeptuelle oder vordergründig theorieorientierte Malerei. Sie gewinnt ihre malerischen Inspirationen aus der alltäglichen Lebensführung. Dieses Erleben erfährt aber keine Überhöhung zur Kunstwürdigkeit, wie dies etwa die Pop Art unternommen hat. Es geht nicht um ein Ereignis selbst und damit auch nicht um Erlebniswerte als psychologischer Faktor, sondern nur um den Gewinn an mehr oder weniger unbewussten bildnerischen und bildlichen Äußerungsmöglichkeiten.

Was als Ausdruck eines „mentalen“ Erinnerungsbildes in die Malerei übersetzt wird, d.h. was auf einem konkreten faktischen Erleben beruht, oder was ausschließlich aus einer Aktivierung der Phantasie seinen Niederschlag auf der Leinwand findet, ist dabei nebensächlich.

Mertins Bildfindung mit ihrer expressiven Prozesshaftigkeit bedeutet eine Intensität von Malerei, die zu einer zeittypischen Intensität von „Bildern an sich“ führen kann, und dies auch soll. Der „Hunger nach Bildern“ äussert sich heute allerdings etwas anders, als dies Wolfgang Max Faust vor 20 Jahren gemeint hat. Die Überfülle der oben erwähnten medialen Bilder im Alltag sind ein Indiz für das post-alphabetische Zeitalter, wie es Herbert Marshall Mc Luhan schon um 1970 vorher gesagt hat. Heute ist es längst Realität geworden – ein Post-Alphabetismus, der die verbale Kommunikation verkürzt, vom schlagzeilenhaften „Infotainment“ bis hin zum Austausch kurzer „SMS“-Botschaften per Handy.

Da kann und will die Malerei nicht die flüchtige Wahrnehmung zum Clip verkürzter Bilder bedienen – sie erfordert vielmehr müßig-kontemplatives Betrachten, und auch beim Zusammenklang von Form und Farbe in Sigrid Mertins Bildern erschließt sich die eigentliche emotionale Bildbotschaft nicht auf den ersten Blick, sondern erst und nur bei näherem Hinsehen. Die Intensität der Bildwirkung und die Intensität der Wahrnehmung bedingen sich gegenseitig.

Bereits in jener Zeit, als man begann, auf Bahnhöfen und Flughäfen Schilder mit Begriffen wie „Gepäckaufbewahrung“ oder „Rauchen verboten!“ durch entsprechende Piktogramme zu ersetzen, mit einem Koffersymbol oder einer durchgestrichenen Zigarette, deutete sich die neue gesellschaftlich-kulturelle Bedeutung dieser visuell kommunizierten Bilder gegenüber der Schrift(kultur) an. Vor diesem Hintergrund erklärt sich dann auch das Faszinosum der Malerei. Sie scheint auch heute noch einen quasi-magischen Urgrund zu haben, den schon die steinzeitlichen Betrachter der Höhlenmalerei spürten.

Innerhalb eines solchen kulturellen und strukturellen Kontextes sind natürlich auch Sigrid Mertins Bilder mit der Frage verbunden, was die Malerei zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch oder wieder leisten kann – gegenüber anderen Bildern und Bildwelten. Schon 1970 war die Malerei zugunsten der Concept Art, Land Art und Minimal Art totgesagt worden, allerdings zu Unrecht und fälschlicherweise. Nach dem Malerei-Boom der 80er und frühen 90er Jahre spielte die Malerei dann im Programm einer Kasseler „documenta“ 1997 erneut nur eine untergeordnete Rolle. Heute gewinnt sie – wie oben angedeutet – ihren ästhetischen und gesellschaftlichen Wert gegenüber der Glätte der Medienbilder.

Mit Eincollagierungen und Abrissen und mit grattagehaften Effekten verstärkt Sigrid Mertin die malerische Aura ihrer Bilder – gerade da, wo einzelne Bildpartien schrundig-rüde wirken, passiert „Malerei pur“. Mertin hat schon in einer um 1994 entstandenen Werkreihe angefangen, das materiell-stoffliche Repertoire um eincollagierte Papierflächen und –fetzen zu erweitern. In anderen Arbeiten Mitte der 90er Jahre sind mitunter geotektonische Landschaftsmomente assozierbar. Die Vorstellungen von Landschaften sind aber nur zu ahnen, im Grunde genommen handelt es sich auch hier um abstrakte Malerei.

Die Gratwanderung zwischen Anklängen einer noch figurativ-konkreten Malerei und der reinen Abstraktion führt schließlich zu Bildern, bei denen die Farbe gegenüber der Form immer wichtiger wird. 1996 entstehen Bilder mit Köpfen, die noch relativ gegenständlich sind. Dann wieder werden Menschenfiguren so weit in flächig-Silhouettenhaftes aufgelöst, dass die formbildende Kontur völlig zurücktritt hinter der Strahlkraft der Farbe, mit der diese Fläche ausgemalt ist.

Bei den Masken und Gesichtern in jüngeren Bildern verlieren sich alsdann die physiognomischen Eigenheiten mehr und mehr, aus einer unkonturiert auslaufenden Farbfläche stechen dann nur noch markante Insignien wie der Mund und ein Auge hervor. Damit wird auch jegliche Identität des Dargestellten aufgehoben – die Figur wird zur Chiffre, die Form fast schon zu einer Schablone, allerdings einer einmaligen.

Man kann diesen Prozess der Formaflösung auch als Entkörperlichung beschreiben – es geht ja überhaupt nicht um die Figur im Sinne eines Körpers, d.h. nicht um die Erfassung eines (plastischen) Volumens, sondern nur noch um flächig-formale Beifügungen zu einem Strukturraster, innerhalb dessen das Auge kompositorische Haltepunkte zu finden vermag. Diese Haltepunkte offerieren dem Betrachter ein Orientierungsmuster im *Bildraum*, und sie regeln das Verhältnis zwischen Harmonie und Spannung in einer Weise, die einerseits den tradierten Gesetzen der Malerei folgt, andererseits aber eine höchst subjektiv-eigenwillige Bildsprache hervorbringt.

In anderen Bildern zeigt Sigrid Mertin, dass ein solches Strukturgerüst auch aus einfachen geometrischen Formen bzw. Flächen bestehen kann – Dreiecke, Rechtecke, rhombische und völlig unregelmäßige Formen bilden ein Gerüst mit einer horizontalen und vertikalen Flächenaufteilung, die dann durch Diagonalen dynamisiert wird. Aber die eigentliche Bildatmosphäre wird erst durch die Farbe geschaffen.

Wo statt ausgemalter Partien rechteckige Papierflächen eingeklebt sind, oder wo Gemaltes damit überklebt wird, erfährt die Malerei eine Ausweitung zu Reliefhaftem. Aber auch gegenüber solchen Collageelementen hat die Farbe immer einen Eigenwert, durchläuft stets eine emotionale Eigenbewegung. Beim Malen fängt Sigrid Mertin immer mit der Farbe an; d.h. die Idee von Farbe und ihre materielle Artikulation geht der Form – bzw. deren (Kontur)-Zeichnung - immer voraus. Eine Entscheidung für die Einfügung einer Form und deren Fixierung ergibt sich somit erst in späteren Stadien der Bildfindung, und in den jüngsten Bildern sind es oft nur Schraffuren mit Kreidestiften, die anstelle einer Form strukturgebend eingesetzt werden.

Die Farbpalette beschränkt sich auf Blau und Rot. Blau ist sogar in allen Werkphasen dominierend. Rot wird sparsam eingesetzt, in Streifen, Verwischungen, einzelnen signalhaften Flecken, um kalten satt-blauen Flächen einen Flimmerkontrast entgegen zu setzen. Alle anderen Farben bleiben an die Tonigkeit dieser beiden Grundfarben gebunden: Blau changiert ins Violette, Grüntöne sind selten feurig, sondern haben einen Blauschimmer. Brauntöne leiten sich von Rot ab, Gelb ist ebenfalls selten satt und leuchtend, sondern in der Regel um erdige Pigmente angereichert, dem Ockerton verwandt. Manchmal kommt auch neutrales Schwarz hinzu.

Die Dominanz von kaltem Blau wird auf diese Weise gemildert – Rot- und Brauntöne sorgen für eine „Aufwärmung“ der Bildatmosphäre. Die Farbwahl erfolgt aber in jedem Arbeitsschritt relativ spontan, und ebenso intuitiv werden fertige Bildpartien wieder übermalt, oder aus einer lasierenden Übermalung wieder neu hervorgeholt. Mertin experimentiert mit der Farbe als Stoff und Substanz. Ein Symbolwert oder eine sonstige inhaltliche Bedeutung wird der Farbe dabei nicht zugewiesen. In der Anlage der Kontraste zeigt sich eine Bewahrheitung allgemeiner Wahrnehmungsgesetze, aber darüber hinaus folgt Sigrid Mertin nicht irgendeiner Farbenlehre. Vielmehr ist und bleibt die Farbe Ausdruck unmittelbarer Gemütsempfindungen – „Malerei pur“ eben.