

Maik Wolf im Gespräch mit Christian Schindler

„Es kommt aus Einzelnem und es strömt aus dem Nichts zusammen und aus Potpourri.“
(Gottfried Benn)

„Man muss nicht in der Pfanne gelegen haben, um über Schnitzel zu schreiben.“
(Anton Tschechov)

CS: Wenn man Deine alten Arbeiten betrachtet, so haben sie den Charakter von Nacherzählungen. Die Protagonisten sind von einer überbordenden Natur umgeben, einer surrealen Traumwelt. Sie müssen sich in der veränderten Umgebung Strategien entwickeln, um sich zu behaupten. Es hat etwas stattgefunden, ein Fall ist eingetreten, an dem ich eine Geschichte ablesen kann.

Im Gegensatz dazu vermitteln gerade Deine neueren Arbeiten, wie die Nachtlandschaften mit Parkplatz, eher den Eindruck, dass wir an einem Ort sind, der in sich in Kürze in einen „Schauplatz“ verwandelt wird. Es ist etwas Ungeföhres, das Erahnen, was sich auch stilistisch vernehmen lässt, da die Stimmung sich im Gegensatz zum Surrealen eher durch Farbenspiele entwickelt, welches mich an den Magischen Realismus, namentlich an Radziwill denken lässt.

Ich sehe also zwei Veränderungen, einmal auf der Ebene des „Storytellings“ und auf formaler Ebene. Hat sich für Dich etwas an der „Lesart“ der Welt geändert, oder ist es nicht mehr als eine veränderte Grammatik und ein anderes Vokabular?

MW: Bei mir ist es prinzipiell so, dass ich die Themen selber erst aus dem Arbeitsprozess heraus entdeckt habe. Es ist also nicht so, dass ich mir ein Thema überlegt habe und mir vornehme, ich illustriere jetzt dieses Thema mit kleinen Figuren und einem riesigen Pilz. Es speist sich vielmehr aus dem Material, das ich gefunden habe. Meine Materialien sind ja Fundstücke und meine Arbeit eine Form von Appropriation Art, denn auch eine Fotografie, die ich irgendwo mache, ist ein Fundstück. Alles ist zum Schluss gefundene Wirklichkeit. Insofern kann das natürlich alles Mögliche sein. Auch Presse- oder Werbefotos kommen in Betracht. Ich suche mir dann die Bilder, die stark genug sind, um daraus Arbeiten zu entwickeln. Denn die Fundstücke an sich sind ja keine Kunst, und mein Job ist es dann, sie quasi in eine Form von „Hochkultur“ zu überführen. Aus diesen Möglichkeiten, aus diesem Material, sei es nun von mir oder ein tatsächliches Fundstück, ergibt sich dann die Möglichkeit einer neuen Interpretation. Und ob sich daraus eine lesbare Narration ergibt oder eine vage Ahnung, ist für mich eher sekundär. Für mich ist es wichtig, signifikante Bilder herzustellen, die verschiedene Interpretationen zulassen, nicht auf eine vordergründige, direkte Art, sondern eher ambivalent. Daher überraschen mich die Ergebnisse eher selbst.

CS: Die Bilder heißen ja nicht von ungefähr „Simulacra“ oder „Analogien“ ...

MW: Ja, du simulierst ja eigentlich dreidimensionale Wirklichkeit in zwei Dimensionen. Selbst in der Vorstellung oder im Traum ist diese imaginierte Wirklichkeit eher räumlich. Es ist also eigentlich eine Rekonstruktion von Wirklichkeit auf der Fläche mit dem Versuch, „Analogie“ herzustellen. Analogie gewährleistet in diesem Fall auch eine gewisse Objektivität, die mir wichtig ist. Die Bildtitel sind Sprachspiele, die das Ganze noch mal benennen.

CS: Das finde ich ja gerade spannend, dass Du selbst nicht weißt, was passieren wird und die Stimmung sich aus Farbmischungen ergeben, die etwas Traumhaftes darstellen. Bei den heutigen sowie bei den älteren Arbeiten finde ich immer etwas Angstvolles, durch das surreale Element und die Erwartungshaltung vermittelt. Eine Art Suspense, die mich an das Set eines Films von David Lynch denken lässt. Das liegt wohl auch an dem Gegensatz zwischen diesen – ich nenne sie mal so – BHW-Häusern und dem so andersartigen Environment. Dies wird besonders gut an dem Bild „Nachtlandschaft mit Parkplatz #3“ sichtbar: Die Akkuratess, mit der das behagliche Heim gemalt ist in der Gegenüberstellung zum expressionistischen Nachthimmel. Ist diese Abgrenzung von Geborgenheit und

Ungewissheit ein wichtiges Thema für dich?

MW: Es ist nicht so, dass ich es bewusst suche. Manchmal stört es mich sogar. Aber irgendwas scheint mich an dieser Atmosphäre von latenter Bedrohung zu interessieren. Ich denke, das liegt daran, dass, egal in welchem Medium, Kunst sich immer mit existentiellen Fragen auseinandersetzen muss, um relevant zu sein. Existieren an sich heißt ja schon, bedroht zu sein. Insofern kann ich gut nachvollziehen, wie es dazu kommt. Wenn du ein interessantes Bild machen willst, muss es mit realen, existentiellen Voraussetzungen unserer Lebensrealität zutun haben, sonst ist es langweilig und interessiert zu Recht niemanden.

CS: Es gibt zurzeit ja viel Malerei, die produziert wird. Da gibt es dann immer wieder so merkwürdige Äußerungen, dass die aktuelle Tendenz eine Abgrenzung zur Kunst der so genannten „Neuen Medien“ sei, was ich für ziemlich konstruiert halte, obwohl es oberflächlich so erscheinen mag. Bei Deiner Kunst empfinde ich es eher so, dass sie sich gegen solche Diskussionen sperrt und man nicht mal auf die Idee kommen könnte, dass es hier um eine Abgrenzung gehen könnte, da die Konstruktion deiner Bilder sehr szenisch ist und somit einen ästhetischen Bezug zum Film herstellt, quasi mit der selben Sprache arbeitet.

Daher erscheinen mir deine Bilder wie eine Art „Interface“ - eine Umgebung, die recht realistisch und ansprechend dargestellt ist, in welche man sich gut hineinversetzen kann und gleichzeitig ein Fenster zu einer surrealen Ebene...

MW: Offen gestanden finde ich jede Wirklichkeit surreal. Deshalb interessiert es mich, mit diesem Transfer von Profan zu Sublim zu spielen.

Diesen attraktiven Aspekt einer Bildoberfläche finde ich schon allein deswegen wichtig, um überhaupt Interesse herzustellen. Bilder, die langweilen, sind Dekoration, im besten Falle vielleicht Illustration. Danach müssen sich Inhalte abzeichnen, die das Hinsehen überhaupt lohnen. Ich könnte jetzt nicht sagen, was ein interessanter Inhalt ist. Alles wahrscheinlich. Beckett hat, glaube ich, mal gesagt: „Es sind immer die gleichen, alten Fragen und es sind immer die gleichen, alten Antworten.“ Da ist was dran. Die Frage ist einfach, wie ehrlich ich etwas reflektiere und wie authentisch ich es dann rüberbringen kann. Bildkonzepte müssen tragfähig sein, um langfristig zu funktionieren.

Die Frage, in welchem Medium man diese Sache dann materialisiert, finde ich total uninteressant. Ob es ein Video, eine Performance oder Ölfarbe ist, spielt keine Rolle. Hauptsache ist, die Sublimation findet überhaupt statt.

CS: Du arbeitest mit Medien, erstellst fotografische Collagen, die Du umwandelst in ein Gemälde. Kannst Du durch die Malerei etwas künstlerisch leisten, wozu Du sonst nicht in der Lage wärst?

MW: Auf jeden Fall. Ich sehe es so, dass ein Bild eine Art Speicher von akkumulierten Informationen ist, die jederzeit durch den Betrachter abgerufen werden können. Malerei ist ja schon an sich eine Information, denn man sieht dieses Bild sofort auch in seinem kunstgeschichtlichen Kontext. Dann gibt es das erzählerische Moment und puren ästhetischen Genuss. Das leistet natürlich auch die Fotografie. Aber die Fotografie ist immer eine reine Bildidee ohne Körper. Sie ist immer, manchmal zu ihrem Vorteil, stereotyp und technoid. Mit Malerei fängst du an, die Oberflächen zu transformieren und damit auch die Inhalte, weil es nicht eine Maschine ist, die ein Bild erzeugt, sondern sozusagen ein Organismus, der natürlich anders umgeht mit einer Bildidee, als beispielsweise ein Computer, der nur Daten bewegt. Insofern empfinde ich es schon so, dass man als Maler tendenziell mehr Möglichkeiten hat, was die Menge der Informationen betrifft, die verfügbar gemacht werden kann.

Die Malerei kann auf der Fläche die reine Idee überwinden und eine physische Präsenz erzeugen, so als würde sie sich selbst den Körper zu ihrem Geist schaffen. Damit ist sie auch anfechtbar. Es gibt kein Verstecken hinter dem technischen Medium. Ich muss

akzeptieren: Das ist mein Bild und das ist die Form meines Bildes. Entweder ist es gut oder es ist eben Schwachsinn.

CS: Was mir besonders auffällt, ist, dass deine Arbeiten erfrischend frei von Ironie sind. Es gibt ja die Tendenz bei zeitgenössischer Kunst, alles mit einem Augenzwinkern zu versehen, was ja nicht nur in diesem speziellen Feld vorkommt, sondern eigentlich in allen breiten gesellschaftlichen Diskursen so ist. Als sei die Analyse gelaufen, als könnte man sich ganz abgeklärt irgendetwas herausuchen, mit dem Hinweis: „Obacht, ich hab das natürlich durchschaut und bediene mich ironischerweise dessen...“ Nehmen wir z.B. Jonathan Meese, der ja eigentlich nur so arbeitet und das ja auch selber in Interviews sagt, nach dem Motto: Alles ist bedeutungsschwanger, Alles ist bedeutungsleer. So als gebe es keine Themen, denen man sich mittels ernsthafter Analyse mehr nähern könnte, als müsste man sich einer intellektuellen Auseinandersetzung nicht mehr stellen.

Ist es also eine Gegenthese wider die Ironie, die Du formulierst?

MW: Bei mir ist es ja so, dass ich eher weiß, was ich nicht machen will. Mir geht es so, dass ich während der 2-3 Wochen, von der digitalen Skizze bis zur fertigen Malerei, alles zu eliminieren versuche, was mein Bild schlecht macht. Zur Zeit gehört Ironie wirklich nicht zu meinen Favoriten. Das stimmt.

Ich finde es eine gute Beobachtung, wenn Du sagst, dass Ironie alles dominiert. Ironie ist zwar ein Mittel, um bestimmte Inhalte zu unterwandern, aber heute ist es, genau wie du es sagtest, zum Mainstream geworden, irgendeine Banalität „durch Ironie zu brechen“. Und spätestens wenn es jeder macht, wenn es akademisch wird, dann sollte man es vermeiden. Mir geht es so, dass ich einfach keine Lust mehr habe, so etwas zusehen – schon gar nicht in meinem eigenen Atelier. Ich finde man sollte Sachen auch wieder ernst nehmen. Man muss vielleicht auch den Witz wieder ernst nehmen. Man sollte alles vermeiden, was zu klare ästhetische oder inhaltliche Strategien beinhaltet. Alles was eindimensional auf ein Ziel hinweist, ist für Kunst im Prinzip ungeeignet und führt zu einem Mangel an Komplexität, durch den Kunst langweilig wird. Damit sind wir wieder bei der Dekoration.

CS: Surrealismus, Magischer Realismus, ich habe es ja schon angesprochen. Sind das Traditionen, die du bewusst verfolgst, oder scheint dir nur der Ausdruck adäquat?

MW: Wie gesagt, wenn man Wirklichkeit beobachtet, wird sie schnell surreal. Magisch ist Realität sowieso. Ich betreibe so etwas wie eine Revision von Wirklichkeit, egal ob sie „echt“ oder reproduziert ist. Bei diesem Wieder - Hinsehen findet man alles Nötige für ein Bild. Ich lasse mich lieber durch die Realität des Bildmaterials treiben. Sie diktiert, was machbar ist.

CS: Aber ich finde es gibt, vielleicht weniger aufgrund der Malerei, als aufgrund der Kunstöffentlichkeit, immer die Versuche, neue Schulen oder Tendenzen zu formulieren. Ich erinnere mich beispielsweise an die Ausstellung „Wunschwelten“ (2005) in der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt a.M., in der man versucht hat, neue romantische Positionen aufzudecken, oder allgemein die behauptete Rückbesinnung auf traditionelle Stile...

MW: Romantisch kann vieles sein. „Terminator 1“ fängt an mit: „Die Maschinen erhoben sich aus der Asche des nuklearen Zeitalters.“ Das ist ein echtes, zeitgemäß romantisches Statement, so eine Art Sci – Fi – Romantik. Im Film müssen Maschinen in die Vergangenheit reisen, um sich selbst zu verhindern. Denn die Zeit vor der Maschine war die gute Zeit. Ich könnte mir vorstellen, dass das, in Bezug auf die Situation, in der sich die Industriegesellschaften befinden, schon gerechtfertigt ist. In der Krise, wenn der Fortschritt ins Leere läuft, riskieren wir aus Enttäuschung den Blick rückwärts. Ähnlich wie im 19. Jahrhundert. Nur damals gab es noch keine globale Klimaerwärmung und wenigstens eine theoretische Chance zur Rückkehr in die Pseudoidylle. Die Kunst an den Wänden erzählt dann von besseren Zeiten.

Ich sehe eigentlich mehr Symbolismus und Kitsch als echte romantische Positionen in der

Kunst der Gegenwart. Es ist eher Spätromantik und viel Carl Spitzweg.
Caspar David Friedrich wusste gar nicht, dass er Romantiker war. Er hat einfach das wiedergegeben, was er gesehen hat und seine persönliche Interpretation davon hergestellt. Mit diesem einfachen Rezept war er manchmal überwältigend.

CS: Es gibt ja leider auch die Situation wenn man malt und Künstler aus Ostdeutschland ist, dass man sich oft ja auch mit den Labels „Dresden Pop“ und „Leipziger Schule“ auseinandersetzen muss. Bist Du da auch in der Verlegenheit, dass es Versuche gibt, Dich einzuordnen?

MW: Ich habe ja nicht soviel Öffentlichkeit, dass ich von den Medien mit einem Label versehen werde. Die Tendenz besteht natürlich. Aber meiner Erfahrung nach, sind die Leute, die mit solchen Labels hantieren eben auch Diejenigen, die keine Ahnung haben und sich daher mit den falschen Dingen beschäftigen. Es ist letztendlich wie beim Einkaufen. Wenn Du Sportschuhe kaufst aber von Sportschuhen keine Ahnung hast, verlässt Du dich eben auf den Markennamen. Das kann man auch verstehen.
Ich bin in Ostdeutschland aufgewachsen und deshalb sehen meine Arbeiten nicht aus wie die eines Aborigines, der in Australien geboren wurde. Das ist irgendwie normal und macht uns erst vielschichtig. Das Lokale ist genauso interessant wie das Globale.
Aber „Dresden Pop“ ... Nein Danke. Das klingt ja schon lächerlich.

CS: Dummerweise sind das ja die Leute, die den Betrieb am Laufen halten... Was mir aber auffällt, ist ein Bedürfnis des Marktes, gerade in den USA, Künstler aus Deutschland mit Prädikaten wie „Schwer“, „Bedeutungsschwanger“ zu belegen, sozusagen dass Bedürfnis nach dem „evil German“. So etwas ist ja eigentlich nur Ausdruck konservativer Vorstellungen vom autonomen Künstler, vom Genie-Gedanken...

MW: Die deutsche Kunst-Szene ist zur Zeit extrem vielfältig. Das finde ich wirklich toll. Innerhalb der Bildenden Kunst sowieso, aber auch innerhalb der Malerei. Was Besseres kann uns gar nicht passieren. Mich interessiert nur das Ergebnis. Ob tragisch oder verspielt ist mir egal.

CS: Aber trotzdem ist das ja die Gradwanderung, der man als Künstler ausgesetzt ist: Man ist eben nicht autonom, sondern steckt in einem Markt. Kann man sich dagegen auf eine künstlerischer Art und Weise wehren, dass man dem entgegenwirkt, obwohl man das Spiel mitspielen muss?

MW: Du bist auch als Künstler genau so Spielball der Wirtschaft, wie jeder Büroangestellter oder Handwerker... wir sind alle Produkte der Ökonomie, das ist ja eine Sache, die quasi drübergespült wird, auch über die Kunst natürlich. Nur ist es bei Kunst so unangebracht, weil Kunst eigentlich „funktionslos“ ist: Intransitive Wahrnehmung. Und trotzdem werden Etiketten verwendet – das ist ein Konflikt, der zum Teil aber auch nebensächlich wird, wenn die Kunst wirklich gut ist. Dann ist es eben auch egal, wie viel das kostet. Am besten kann man sich natürlich durch gute Kunst, durch Qualität gegen jegliche Vereinnahmungen von wirtschaftlicher Seite wehren. Denn wenn gute Arbeiten durch Vereinnahmung Verbreitung finden, umso besser. Die sollten ja gesehen werden. Das Problem ist, dass auch Schwachsinn durchgereicht wird. Dann wird es wirklich grotesk. Dann wird nicht einmal mehr der Versuch gemacht, das Versprechen einzulösen. Das wäre der endgültige Sieg des Entertainments.

CS: Ist das auch ein Grund, dass Du sagst: ‚Ich arbeite bewusst nicht mit Ironie‘? Das Du eine künstlerische Ernsthaftigkeit an den Tag legst, um Dich dagegen zu behaupten, damit gar nicht erst der Eindruck entsteht, dass du „Spielchen spielst“?

MW: Ich behaupte mich gegen nichts. Kunst vollständig ernst zu nehmen ist ja auch problematisch, denn der Unernst scheint mir ein Teil der Kunst zu sein. Man kann im Grunde

sein eigenes Leben ja nicht ernst nehmen, denn man ist irgendwann nicht mehr existent. Das heißt, man muss eine gute Balance finden zwischen Ernsthaftigkeit und Heiterkeit. Sobald dieses Verhältnis umschlägt zugunsten einer Richtung, leidet die Komplexität. Das Mindeste, was man von Kunst verlangen kann ist Komplexität. Ich erinnere mich an ein Zitat von Bret Easton Ellis: „Ich schreibe die Bücher, die ich selber gern lesen möchte.“ Dem könnte ich mich uneingeschränkt anschließen. Zum Schluss geht es nur darum.