

Gift

Immer schon stand das Schöne unter dem Verdacht der Giftmischerei. Ob als seeweg-gefährdender Sirenengesang oder als prunkendes Geschmeide an einem respektablen Bürgerinnenhals: Ihre Ablenkung von den kalkulatorischen Regeln der Rationalität stellte die Schönheit als Lockmittel verderblicher Oberflächlichkeit unter Anklage. Sie setzte als Botenstoff der Verführung und vernunftfeindliches Narkotikum die Einsicht in die zweckmäßige Einrichtung der imperfekt hässlichen Welt außer Kraft. Schönheit gaukelte das Paradies als greifbaren Zustand physischer Vollkommenheit vor. In ihrem Glanz schien es, als ließen sich die jenseitigen Heilsversprechungen schon im vorhinein mit den Mitteln diesseitigen Kunsthandwerks abarbeiten. Goldene Spieluhren versprachen verschwendungsüchtigen Fürsten die Überlistung der verstreichenen Zeit. Jugendliche Mésalliancen betäubten die Gewissheit der unvermeidlichen Sterblichkeit. Und immer war die Pointe des Verdachts gegen das Schöne die Enthüllung seiner verderblichen Ablenkungskraft vom Guten und Wahren. Die teuer erkaufte Vervollkommnung kostbarer Äußerlichkeiten sperre die Einsicht in den tieferen Sinn hinter den Dingen. Die Bewunderer des Schönen aber würden auf dem Irrpfad atemlosen ästhetischen Überbietungseifers keinen Ausweg mehr aus der rasch dahinsterbenden Eitelkeit ihres Daseins finden. Man konnte nicht genug vor der Schönheit warnen. Und so wurde die Entlarvung der oberflächlichen Schönheit zu einem großen Thema auf den Leinwandoberflächen einer moralisierenden Malerei.

Hinter jedem Granatapfel lauert seither die Vergänglichkeit. Jede Stubenfliege in einem niederländischen Obstkorb wird zu einer Sendbotin des irdischen Verfalls, ist sie erst einmal auf Leinwand gebannt. Spätere Experten entziffern in jedweder wirklichkeitstrunkenen Schilderung eines Haarlemer Krämerladens einen lexikalisch zu entschlüsselnden Katalog moralischer Warnungen. Der unbesonnene Blick, so der Hinweis der Maler, erliege naturhaften Verführungskräften. Der Betrachter könne sich nicht sattsehen an drei Zitronen auf einem Silberteller, nur weil die Täuschung so bewundernswert wirklich erscheint, dass der Zitrusduft sich fast schon mit dem Farnsgeruch mischt. Den unklugen Voyeur des Ästhetischen begeistere die flüchtige Tagesschönheit einer malerisch drapierten Rose, weil er sich darüber hinwegtäuschen lasse, dass ihre Vollkommenheit bereits zu welken begann. Ein Glück nur, deuten diese Gemälde beiläufig an, dass es dem Maler anheim gegeben ist, die Mechanismen der Verführung so suggestiv in seinen Stillleben und Landschaften zu simulieren, dass der erleichterte Betrachter die Rezeptur der Verführung im lehrreichen Modell wie in einem Schaukasten betrachten kann. Die Bilder versprechen ihn zu wappnen, bevor er im wahren Leben falschen Verheißenungen erliegt. Das Handwerk der Darstellung fügt die tiefere Weisheit als decodierbare Chiffre wie ein Therapeutikum in die gefährdenden Oberflächen ein. Und wenn auch die neuere Kunstgeschichte hämisch nachgewiesen hat, dass die moralischen Maler unter dem Mantel moralischer Codes die verliebtesten Handwerker der Täuschung waren, so blieb doch das Wissen um Gift und Gegengift, um Täuschung und literarischen Hintersinn im kollektiven Gedächtnis der Museumsführer und Akademiestudenten verwahrt. Malerei bewährt sich als Gegentäuschung, das wenigstens war der erleichternde Freibrief des 17. Jahrhunderts und das ständige Ziel der großen politischen Tableaus in der Malerei der Gegenwart. Sie führt mit dem Mittel der Kunstfertigkeit hinter die Oberflächen und geleitet den Betrachter zu einer abgeklärteren Erkenntnis einer bedauernswert vergifteten Welt.

Die Zeiten aber ändern sich. Die giftige Schönheit hat die Entgiftungsprogramme der Malerei hinter sich gelassen, die nicht mehr mit dem Handwerkszeug des Versuchers gegen den Teufel kämpft, sondern um eine Alternative zur verführungsmächtigen Allgewalt der Medien ringt. Das Gift ist das Medium selbst und die Malerei ist so etwas wie das hilflose Opfer einer Schönheit im Überfluss, die von Gestaltern und anderen Agenten einer allgegenwärtigen Ästhetik zur Währung sozialer Würde und Geltung gemacht wird. Nur mit ihrem Darstellungshandwerk selbst kann sich die betagte Zunft der Gegentäuschung gegen die schnelleren Medien zu behaupten versuchen, die im effekthascherischen politischen Bildjournalismus noch einmal die Schizophrenie visueller Aufklärungsprogramme vor Augen führen. Während

sich nämlich die moralisierenden Gewaltszenarien des Magazinjournalismus nur in Gegenlichtglanz oder Sonneuntergangsfärbung verkaufen lassen, sucht die Malerei händeringend nach Wegen, die langsame Ethik des Darstellungshandwerks als politisches Argument sichtbar werden zu lassen. Dabei hat es ihr wenig geholfen, wenn etwa die realistische ostdeutsche Staatsmalerei zurechtgestanzte politische Botschaften in extrafeine Altmeistertechnik wie in eine Kostümierung eingekleidet hat. Die Frage ist eher, was mit dem geläufigen Medienbild geschieht, wenn die Malerei es handwerklich zum Stillstand bringt, wenn also die malerische Täuschung mutwillig von der austauschbaren Illustration Besitz ergreift.

Maik Wolf ist ein besonders wirksamer Meister dieses umgekehrten Täuschungshandwerks, weil er nicht nur die Alltagsbilder der Vorstädte und die Bildervorräte der Medien mit malerischer Handschrift überzieht, sondern seine Bilder mit der Handschrift des fotografischen Mediums tränkt. Man vermag nicht zu sagen, welche Reaktion giftigere Wirkung hat: Die Radikalkur, die er der wirkungsgewissen professionellen Sprache des theatralischen Bildjournalismus durch eine überfeine, die mechanisch fotografische Reproduktion förmlich übertrumpfende malerische Manier angedeihen lässt, oder die Kontamination einer alle Register ihrer Könnerschaft bedienenden Malerei mit dem fotogenen Dämmerlicht, das in National Geographic die Fauna pittoresker Naturreservate mit afrikanischen Bürgerkriegen kommensurabel macht.

Wolf, der Gitftmischer, verschmilzt diese Welten nicht. Er prüft vielmehr die Grenzen seines Mediums Malerei mit den Mitteln, die ihm gewöhnlich den Garaus machen. Er reichert seine meditativen Waldeinsamkeitslandschaften mit der peinigenden Katalogarchitektur der Landesbausparkassen an und verzerrt das Naturinventar der deutschen Romantik zu einer disneyhaften Klischeekolportage, die das Vergnügen am Kunstschoenen zu einem Schmerzerlebnis macht. Jedes dramaturgische Mittel widerruft hier mit zersetzender Häme die sorgfältig inszenierte Naturidealität, während zugleich jeder Verdacht auf Zynismus durch die unübersehbare Akribie des malerischen Darstellungshandwerks ausgeheilt wird. Der Maler parodiert nicht die schweigenden Tannen und Fichten Eichendorffs, Tiecks oder Friedrichs, um ein Stück eilige Dekonstruktion abzuliefern. Er unterstreicht vielmehr mit veristischem Perfektionismus die prinzipielle mediale Möglichkeit einer alles und jedes kombinierenden Gesellschaftsästhetik. Wolf überbietet die Prospekte und übertreibt den vorstädtischen Schrecken, um mit dem ganzen malerischen Apparat der Täuschung eine Groteske zu inszenieren, deren abgründige Absurdität nicht aus dem Konflikt der medialen Vorlagen, der heterogenen Kontexte oder der mangelhaft bildwürdigen Gegenstände entsteht, sondern aus dem mit jedem Bild unerschütterlicheren und mit jedem Sujet widersinnigeren Glauben des Betrachters an den erzählerischen und formalen Aufwand dieser Figuration.

Wie die moralischen Ikonologien des 17. Jahrhunderts verweist diese Malerei immer zugleich auf die Meisterschaft ihres darstellenden Handwerks wie auf die Doppeldeutigkeit ihrer glanzvollen Oberflächen. Immer mischt sich in die verführerische Fingerfertigkeit ihrer Naturschilderung der Verweis auf ihr mediales Hintergrundprogramm, nicht jedoch um der Medienwelt eine Moralpredigt zu halten, sondern um mit dem handwerklichen Erstaunen des Bilderjongleurs und Oberflächenverfertigers nach den Rezepturen und Ingredienzen der medialen Bilder zu fragen. Denn was ist es denn nun, wenn schon nicht der Teufel, was diese allgegenwärtige Mischwelt des Schönen zusammenhält?

Der Maler Maik Wolf ist bei seinem Antwortversuch erstaunlich wenig kokett. Er ist ein Alchemist des Glanzes in den Bildern und bekennt sich dazu, der fotografischen Verführung zu unterliegen. Statt sich vom kitschigen Alltagsgewerbe der professionellen Medienbildproduktion zu distanzieren, versucht er ihre Bildformeln zu entschlüsseln und baut im Bildbearbeitungsprogramm aus Internet- und Zeitschriftenbildern, eigenen Fotografien, Reiseimpressionen und anderen Beständen des unerschöpflichen Vorrates idealisierter und schematisierter Augenblicke Überbietungen zusammen, die so etwas wie Science-Fiction-Szenenbilder der kommerziellen Bildsprache sind, und aus denen erst in einem zweiten Schritt jene angereicherte Malerei wird, die mit dem spezifischen Gewicht ihrer handwerk-

lichen Transformation eine Zwischenwelt schafft, in der das Unglaubliche und Überflüssige anschaulich wird.

In dieser Zwischenwelt ist das Schöne kontaminiert, und das Hässliche wird attraktiv. Wie in der schwelgerischen Hollywood-Filmfotografie legitimiert die Handlung die theatralische Überwältigungsstrategie. Nicht aber ein Filmplot ist hier der sinnstiftende Horizont, dessen melodramatischer Ausleuchtung zu widersprechen in Spielverderberei enden würde. Die subjektive, wirkungsbewusste, in ihrer Darstellungstechnik aufgehobene Bildoberfläche legitimiert das Groteske wie ein romantisches Märchen und lässt die alltäglichen Marketingschönheiten als potentielle Erzählbilder erscheinen.

Am Ende ist das kein medialer Rettungsversuch, sondern ein subjektives Stück Gegentäuschung, das als private Malstrategie nichts anderes leisten kann als immer wieder die Zwischenwelt neu zu erfinden, in der der Betrachter dem Bildüberfluss wie ein autonomer Beobachter gegenübertreten kann. Möglicherweise haben auch die moralischen Ikonologien des 17. Jahrhunderts den Teufel nicht endgültig vertrieben. Wir leiden offenbar noch heute daran. Die Gegentäuschung vermag aber offenbar immer noch demilitarisierte Zonen einer autonomen Visualität zu schaffen, in der jedem suggestiven Verführungsbiß sein Gegenentwurf innewohnt. Die malerische Oberfläche filtert weniger denn je die Wahrheit aus den vergifteten Bildern. Sie kann dem Betrachter aber Handlungsspielraum schaffen. Die mit Schönheit vergiftete Zwischenwelt Maik Wolfs ist ein permanentes Rätsel über das Zustandekommen der Bilder. Mehr Gegentäuschung lässt sich nun wirklich nicht verlangen.

Gerrit Gohlke