

Interview mit Florian Meisenberg (geb. 1980 in Berlin, lebt in New York, Maler, Video- und Installationskünstler, vertreten u. a. von der Tanja Pol Galerie, München und der Galerie Wentrup, Berlin), geführt von Sabine Becker (Zentralinstitut für Kunstgeschichte) am 20.01.2014 per Skype (New York-München):

Sabine Becker: Ich würde gerne mit einer biographischen Frage beginnen. Du lebst und arbeitest jetzt seit 2010 mit der Künstlerin Anna K.E. (Anna Kapanadze Edzgeradze) in New York. Kann man sagen, dass der Umzug dein künstlerisches Schaffen beeinflusst hat?

Florian Meisenberg: Definitiv hat der Umzug meine Arbeit, aber auch Annas Arbeit, unser ganzes Schaffen und unsere Existenz verändert. Seitdem wir uns in New York Brooklyn Bushwick ein Atelier teilen, hat sich sowohl meine als auch Annas Arbeit in vielen Aspekten verändert und intensiviert. Das hat allerdings nicht zwangsläufig nur mit dem Ort New York zu tun. Ich war kürzlich für sechs Monate in London und habe in dieser für mich noch fremden Umgebung in einem neuen Atelier gearbeitet. Dort habe ich gemerkt, wie es einerseits sehr inspirierend, aber andererseits auch sehr schwierig war, sich auf diesen neuen Ort einzulassen. Gleichzeitig war das Arbeiten in London aber auch sehr reizvoll, weil ich persönlich sehr offen neuen Orten gegenüber bin. Der Austausch mit der Umgebung bestimmt in derselben Sekunde, in der ich da bin, mein ganzes Handeln, Denken und mein künstlerisches Bewusstsein, egal ob ich im Wald bin oder am Meer oder in einer großen Stadt wie London. Das Leben in New York ist vielleicht mit einem Hundert-Meter-Sprint zu vergleichen, bei dem in kurzer Zeit Höchstleistung gefordert ist. Für eine längere Zeit diesem beschleunigten Ort ausgesetzt zu sein, kann, sowohl menschlich als auch künstlerisch, nicht unbemerkt an einem vorbeiziehen. Für Anna und mich war und ist dieses Leben nur möglich, weil wir eine Art gemeinsames Zentrum schaffen konnten, in dem wir in unserer eigenen Geschwindigkeit und mit eigenen Regeln denken und handeln können: unser Atelier. Zielte deine Frage allgemein auf Orte ab oder speziell auf New York?

SB: Meine Frage war schon speziell auf New York gemünzt, weil mir aufgefallen ist, dass deine Arbeiten in der Zeit in Düsseldorf noch einen anderen Charakter hatten, da sie dort narrativer, verwunschener und figürlicher waren. Jetzt in New York scheinen sie nüchterner und zeichenhafter. Stimmt das?

FM: Das kann ich nur bestätigen. Mein Katalog, der bald im Distanz Verlag erscheint und an dem ich fast zwei Jahre lang gearbeitet habe, ist eigentlich ein ganz schönes Dokument für diesen Prozess. Denn er spiegelt meinen Schaffensprozess über die letzten Jahre sehr schön wider. Zu Düsseldorfer Zeiten waren meine Arbeiten viel erzählerischer, figürlicher und viel konkreter. Ich habe das Gefühl, dass gerade in meiner Malerei ein für mich sehr klarer, nicht bewusst gesteuerter, aber im Rückblick sehr klar nachzuvollziehender Prozess stattgefunden hat und immer noch stattfindet. Ich mache ja

auch viele Videos nebenher. Es geht mir immer noch darum, Bilder zu schaffen und zu kommunizieren, auch wenn ich heute eine andere Sprache verwende. Vielleicht versuche ich jetzt eher auf einer heruntergebrocheneren Ebene, auf einer anderen Grundlage Malerei zu greifen. Die ganze Zeit in Düsseldorf war für mich reine Akademiezeit. Ich hatte dort ja kein Atelier. In Düsseldorf hatte ich nicht das Selbstverständnis eines Künstlers. Ich hatte immer die Akademie im Rücken, die natürlich immer so eine Art Nest war und Schutz geboten hat. Vielleicht war ich da schon immer ein bisschen weiter, was ja auch dazu geführt hat, dass Anna und ich nach New York gegangen sind. Wenn ich da noch innerlich Student gewesen wäre, hätte ich nicht die Ambition gehabt, mit Anna wegzugehen. Dann wäre ich vielleicht nach Berlin gegangen oder in Düsseldorf geblieben. Aber dieser Schritt, sich loszulösen, war super wichtig. Die Akademiezeit war im Rückblick wichtig für das Experimentieren und dieses teenager-hafte Rebellieren gegen das Medium. Sie war wichtig, um alles auszuprobieren von dem, was ich in mir trug. Dort wollte ich keine künstlerische Begrenzung haben. Ein früherer Katalog von mir belegt, dass ich damals in der Malerei schon sehr viel ausprobiert habe. Es gab eine Zeit, wo ich zum Beispiel nur mit Öl gemalt habe, zwar figürlich, zum Beispiel sexuelle Akte. Diese Zeit war eine experimentelle Phase meines Schaffens. Das Experimentieren hört zwar nie auf, aber die Zeit in Düsseldorf empfinde ich fast wie das ABC für mein Vokabular. Die Abnabelung von der Akademie mit dem Verständnis des Studentseins, die Abnabelung von diesem sicheren Ort in diese riesige, urbane Umgebung New York, in der alles unsicher ist und in der alles in Frage gestellt wurde, wo einem alles unklar erscheint, was vorher klar war, habe ich so empfunden, als ob einem der Boden unter den Füßen weggezogen wurde. Durch den Sprung nach New York wurde diese Abnabelung noch mal viel radikaler. Wenn man nach Berlin geht und es einem dort doch nicht mehr so gefällt, kann man auch wieder zurückgehen. Der Schritt nach New York war fast wie ein endgültiger Entschluss. Dieser Schritt ist, denke ich, auch Ausdruck meines Willens zur Weiterentwicklung, ein Wille zum Nicht-Stehen-Bleiben, wo man ist. Das war vielmehr so ein Wille zum Sich-selbst-Überwinden und einfach Weiterkommen. Ich habe das Gefühl, dass dieser Schritt ein wichtiger Motivator und Katalysator war. Aber letztlich kann dieser Wille zum Sich-Weiterentwickeln auch nicht künstlich hergestellt werden. Dieser Wille zum Neue-Grenzen-Entdecken muss ja über die Zeit genährt werden. Der muss auch jeden Tag im Atelier und auch vor Ort vorhanden sein.

SB: Gibt es denn in New York eine spezielle Kunstszene, in der du dich bewegst?

FM: Über die mittlerweile fast dreieinhalb Jahre haben wir viele Menschen kennengelernt und viele Beziehungen aufgebaut. Aber insgesamt, muss man sagen, dass vor allem Anna und ich uns sehr nahe gekommen sind und uns mit einer ganz anderen Intensität kennengelernt haben, als Paar, aber auch als Künstler. Das kommt auch daher, dass wir uns zusammen das Atelier teilen. Ich kann nicht sagen, dass wir einer bestimmten Szene zugehören. In New York ist die Kunstszene so vielfältig und unterschiedlich. Es gibt tausende Kreise, aber wir sind nicht in hohem Maße sozial aktiv. Unsere Entwicklung ist natürlich von New York und der Umgebung beeinflusst, aber die wichtigsten künstlerischen Entscheidungen finden zwischen Anna und mir und im Atelier statt. Ich würde also sagen, dass diese neue Erfahrung, dieses Experiment, dass wir uns ein Atelier teilen, für uns beide als Mensch, Paar und Künstler, letztlich total wichtig war. Nach dreieinhalb Jahren kann ich sagen, dass

das Experiment gelungen ist, weil wir so viele neue Ebenen in uns und in unserer Arbeit entdeckt haben und dadurch in der Lage sind, uns permanent Kraft zu geben, ohne vom anderen abhängig zu sein.

SB: Ich habe den Eindruck, dass nicht nur du und Anna ein „eingeschworenes“ Team seid, sondern auch die Künstlerfamilie Edzgeradze mit Gia Edzgeradze (Annas Vater und Künstler), Tamara K.E. (Annas Stiefmutter und Künstlerin), Carolin Eidner (Gias Freundin und Künstlerin) und Annas Mutter (Künstlerin). Ihr hattet letztes in Stuttgart gemeinsam eine Ausstellung, wo ihr geschlossen als Familie ausgestellt habt. Ihr unterstützt euch gegenseitig sehr stark und tretet auch nach außen hin kollektiv auf. Stimmst du mir da zu?

FM: Ja natürlich. Anna ist letztlich mein Schlüssel zur Familie gewesen. Früher war das mal eine riesige Gruppe von Künstlern, die ganz intensiv zusammen gearbeitet und gelebt haben. Anna ist immer noch meine nächste Bezugsperson, aber ich habe auch engen Kontakt zu Gia. Zwischen uns ist eine wunderschöne Freundschaft entstanden, die schon fast väterlich, aber gleichzeitig auch freundschaftlich ist. Wir haben angefangen, zusammen Musik zu machen. Diese Familie ist halt wie so eine Künstlergemeinschaft. Natürlich unterstützt man sich. Als ich in der Akademie war, war es immer mein Wunsch, Menschen zu finden, mit denen ich sehr offen, radikal fragend die Welt beobachten kann, mit denen ich meine Arbeit analysieren kann und sie dadurch letztlich weiterbringe. In der „Familie“ Edzgeradze habe ich eine Gruppe gefunden, die ähnlich denkt wie ich, mit der man mit einer Offenheit die Welt und sich selbst reflektieren kann. Dafür bin ich sehr dankbar. Das ist in Düsseldorf passiert. Selbst jetzt, wo Anna und ich in New York sind und Tamara und Gia in Düsseldorf, tauschen wir uns intensiv aus.

SB: Du wirst hauptsächlich als Maler wahrgenommen, obwohl du auch viele Videos machst. Mir ist aufgefallen, dass du die Geschichte der Malerei zu einem Thema in deinen Arbeiten machst. Es wurde ja oftmals schon vom Ende der Malerei gesprochen. Heute gibt es, wie ich meine, fast schon einen Malereiboom. In welchem Bezug steht denn deine Arbeit zur Geschichte der Malerei? Wo würdest du die Malerei heute verorten?

FM: Zum Stichwort „Ende der Malerei“ fällt mir Gregor Jansens Laudatio zum Kunstpreis Junger Westen ein, den ich kürzlich bekommen habe. Dort vergleicht er das Ende der Malerei mit der amerikanischen Zombieserie „The Walking Dead“. Dass er von der Malerei als Zombie gesprochen hat und so humorvoll damit umgeht, finde ich lustig. Ich glaube, dass der Diskurs über den Tod der Malerei so eine konstruierte Diskussion ist. Letztlich muss jeder Künstler selbst für sich entscheiden, welches Medium das geeignetste für ihn ist. Malerei ist für mich eine größere, abstraktere Sprache für eine Art von Manifestation, die man ja auf irgendeine Art schaffen möchte, die man in sich fühlt und die nach außen drängt. In meinem Fall ist die Malerei die Basis von allem. Ich habe das Gefühl,

dass Malerei so viel Potenzial hat. Malerei hat die Kraft, auf eine wunderschöne und freie Art Philosophie zu sein und Fragen zu stellen, in einer völlig eigenen, subjektiven Sprache, unsere Welt zu hinterfragen und darzustellen. Aber natürlich bin ich mir der Vergangenheit der Malerei und ihrer Geschichte bewusst. Es gibt unendlich viele Maler in der Kunstgeschichte, die ich schätze. Da fällt mir ein schönes Beispiel ein. Gestern Abend habe ich ein Bild fertig gemalt. Ich hatte vor ca. einem Jahr diesen Impuls, ein schwarzes Quadrat zu malen. Ich habe dann auf einer 270 cm x 200 cm großen Leinwand ein großes, schwarzes Quadrat gemalt. Und auf einmal war dieses schwarze Quadrat dann richtig physikalisch vor mir auf der Leinwand und starrte mich an. Und auf einmal war ich davon richtig überrascht und peinlich berührt. Ich habe zunächst nichts dazu getan, ich hatte nur die Idee, es zu verändern. Und das seit einem Jahr. Und gestern Abend hatte ich auf einmal diesen Impuls, es zu beenden. Denn es war für mich nicht fertig. Dieses schwarze Quadrat in meinem Atelier stehen zu haben, hat sich wie ein großer Schluckauf angefühlt. Und auf einmal hatte ich eine Eingebung, die den Schluckauf unterband. Und ich habe dann den Schriftzug des IKEA-Logos in einem Preußischblau ziemlich groß mit abgeklebten Buchstaben in die Mitte gesetzt. Das heißt, man kann es fast gar nicht vom Hintergrund unterscheiden. Es ist nur sichtbar aufgrund seiner Struktur, die gespachtelt und aufgeraut ist. Es wirkt eigentlich sehr bedrohlich.

SB: Das Logo nimmt diesem magischen Quadrat wahrscheinlich auch seine „Aura“. Denn das schwarze Quadrat kann ja als eine Ikone der modernen Kunstgeschichte per se gesehen werden. Mit dem Logo hast du dem Bild diese Power ja eigentlich genommen, oder?

FM: Das Komische ist, dass das eigentlich gerade nicht passiert. Das Bild ist nicht so zu verstehen, als sei es nur ein ironischer Kommentar auf das schwarze Quadrat, sondern es entsteht etwas ganz Merkwürdiges. Dieses bedrohliche Moment von diesem IKEA-Schriftzug ist sowas Gegenwärtiges, es hat noch nicht mal etwas von Pop-Kultur. IKEA ist sowas Absurdes, ähnlich wie H&M, etwas, was es auf der ganzen Welt gibt und was überall gleich ist, egal, wo man ist. IKEA sieht überall gleich aus und überall gibt es Köttbullar, das ist ein völlig absurder Ort. Ich habe das Gefühl, dass dieses IKEA-Logo bzw. IKEA an sich, das auf ein skandinavisches, positive Lebensgefühl abzielt, in der Verbindung mit dem schwarzen Quadrat auf einmal seine dunkle Seite offenbart. Es entsteht so eine merkwürdige Wechselbeziehung, so dass es gar nicht mehr IKEA ist, das das schwarze Quadrat kommentiert, sondern genau andersrum. Deswegen habe ich mich dagegen entschieden, das IKEA-Logo in gelb zu gestalten. Wenn ich es so klar dargestellt hätte, wäre ja diese ganze dunkle Seite weggefallen und man hätte einfach nur diesen Stempel auf dem schwarzen Quadrat. Dadurch, dass ich es aber fast unsichtbar gemacht habe, bekommt es eine fast mystische, dunkle Seite, die es zulässt, dass sich beide Bilder die Waage halten. Dadurch entsteht ein ganz merkwürdiger Kontrast.

SB: Ist die Arbeit in einem kritischen Sinne auch so gemeint, dass wir heute andere „kommerzielle“ Bilder haben, die den Stellenwert des schwarzen Quadrates ersetzen?

FM: Ja, dieser dunkle und schwere Charakter, den das IKEA-Logo auf dem schwarzen Quadrat bekommt, hat aufgrund unserer Assoziationen, die wir mit IKEA haben, mit Köttbullar, mit der Fundgrube etc., auch etwas super Lustiges. Jeder hat irgendwas von IKEA zu Hause. IKEA ist viel billiger, als wenn man hier bei uns in der Nachbarschaft in einem billigen Möbelladen einkaufen geht. Dort kostet ein Sofa, das benutzt und schmutzig ist, dreimal so viel wie ein Sofa bei IKEA. Also alles, was IKEA so repräsentiert, dem schwarzen Quadrat gegenüberzustellen, ist halt ziemlich bescheuert, aber in der Idee steckt, wie ich finde, sehr viel. Du musst Dir vorstellen, das Bild stand ein Jahr bei mir rum und hat mich mit seinen riesigen Augen angeschaut und mich wie so ein nerviger Schluckauf gefragt, was mit ihm passieren soll. Als ich dann auf einmal IKEA vor mir sah, war mir klar, dass das die richtige Entscheidung ist. Dann gab es eigentlich nur noch die Frage, wie ich es umsetzen muss.

SB: Es gibt ja auch ein Video von dir mit dem Titel „Kasimir, mon amour, from Shifting to Changing (Postmodern Trauma)“ von 2012, wo du ein schwarzes Quadrat mit Computertechnik zu einer unscharfen, runden Form veränderst.

FM: In dem Video mache ich aus diesem metaphysischen Viereck einen unregelmäßigen Kreis und vernichte so nach und nach per Photoshop die Ecken. In dieser Arbeit findet eine ähnliche Transformation des Ursprungs statt. Ich meine, das schwarze Quadrat ist Ausgangspunkt von so Vielem.

SB: Ich habe auch den Eindruck, dass es in deinen Arbeiten sehr stark um unseren selbstverständlichen Umgang mit digitalen Bildern, also auch mit kunstgeschichtlichen Bildern, die uns im Netz digital als Kopie frei zur Verfügung stehen, geht. Vor allem in deinen Videos, wo oftmals das Sampeln von digitalen Bildern vorgeführt wird, ist dies Thema. Stimmst du mir da zu?

FM: Absolut. Ich habe ja schon 2009 angefangen, mit Video zu arbeiten, als ich mit einem „Artist in Residence“-Programm in Amerika war. Dort habe ich für mehrere Monate bewusst versucht, mit anderen Medien zu arbeiten. Eigentlich habe ich damals Performances aufgenommen oder Aktionen gefilmt. Dann hat mich dieses Medium aber nie losgelassen, weil es eine ganz andere Unmittelbarkeit hatte im Vergleich zur Malerei. In dieser Zeit habe ich ein Programm entdeckt, was mir erlaubt, den Desktop zu filmen. Es heißt „iShowU (ISU)“. Damit kann ich festhalten, was ich auf dem Monitor mache. Und der Monitor wird dann zu einer Art Bühne, das heißt zu meinem Atelier oder meiner Leinwand. Ich inszeniere damit verschiedene Prozesse und lasse Prozesse gegeneinander oder miteinander laufen. Letztlich arbeite ich mit diesem Programm auch immer bildlich. Das ist eigentlich fast wie so eine digitale, animierte Malerei, die es mir erlaubt, viele Prozesse festzuhalten. Den Prozess des Malens liest man dann rückwärts im Bild, denn man kann ja die ganzen Schichten der Bilder nachvollziehen und rekonstruieren, was zuerst kam. Beim Betrachten von Malerei gucken wir immer auf etwas Starres, auf das Ergebnis dieser Performance, die auf der Leinwand im Atelier stattgefunden hat. Und dieses Programm gibt mir halt die Möglichkeit, diesen Prozess selbst festzuhalten.

SB: Hast du denn auch eine kritische Sicht auf diesen Umgang mit digitalen Bildern oder ist deine Haltung eine eher bejahende? Denn zum Beispiel die Arbeit „the green tape“ (2013), die für die letzte Ausstellung in Bochum entstanden ist, mutet ja sehr kritisch oder ironisch an (eine digitale Collage mit einer großen Abbildung von Michelangelos David, die sich mit weiteren kleinen Abbildungen kreuzt, zum Beispiel mit einem Foto eines Druckers, der ein Bild von van Gogh ausdruckt).

FM: Humor oder Ironie schafft ja eine gewisse Distanz zu dem, was man macht. Humor hat eine ganz eigene Kraft und deswegen ist auch mein ganzes Werk mit Ironie durchtränkt. Für Bochum habe ich eine Datei geschaffen, also einen riesigen Print, der bei der Eröffnung live als Performance von einem riesigen Epson-Drucker ausgedruckt wurde. Die Prints waren insgesamt ca. 160 cm x 140 cm groß und der Plotter ca. zwei Meter breit. Er stand, etwas erhöht, mitten im Raum. Am Abend der Eröffnung hat er meine Prints in Zeitlupe dann live produziert. Es hatte etwas sehr Faszinierendes, diesem Drucker dabei zuzusehen, aber gleichzeitig auch etwas Verstörendes, gerade aus Sicht des Künstlers, denn ich habe diese Layouts ja geschaffen. Man realisiert eigentlich erst später, dass es ja was total Absurdes ist, sich anzuschauen, wie diese technisch hochkomplizierte Maschine diese ganz feinen, perfekten Bilder produziert.

SB: Der Herstellungsprozess und das Zeigen des Herstellungsprozesses gehört bei den Prints demnach auch mit zum Werk, richtig?

FM: Die Performance des Ausdrucks, also die Tatsache, dass am Abend der Eröffnung dieser Druck entstand, ist ein ganz essentieller Bestandteil des Werks.

SB: Es ist sehr auffällig, dass du auch beim Malen die Machart und den Herstellungsprozess sichtbar machst, indem Pinselstriche als Spur sichtbar sind oder Konturen nicht korrekt gemalt werden etc. Aus welchem Grund stellst du den Entstehungsprozess zur Schau?

FM: Ich glaube, dass das kreative Schaffen beziehungsweise künstlerische Entstehungsprozesse als solche eine unglaubliche Faszination auf Menschen ausübt. Mich hat das Zuschauen des Druckens von Bildern, an denen man lange Zeit gearbeitet hat und die von diesen riesigen Plottern innerhalb weniger Stunden in dieser unglaublichen Dimension ausgedruckt werden, selbst so fasziniert, dass ich die Idee hatte, diesen Prozess in Bochum als solchen auszustellen. Dieses Erlebnis hat mich also dazu inspiriert. In Bochum war das ähnlich. Die Leute saßen da wie hypnotisiert und haben diesem riesigen, von Epson gesponserten Drucker zugeschaut. Noch eine halbe Stunde vor der offiziellen Eröffnung habe ich es nicht hinbekommen, das Format etc. richtig einzustellen. Das war ganz schön heikel. Aber letztendlich hat es genauso geklappt, wie ich es mir vorgestellt habe.

Ein kreativer Schaffensprozess hat etwas ganz Ursprüngliches. Das berührt alle Menschen auf eine indirekte und unterschwellige Art. Die meisten Menschen sind ja nicht in der Lage, ihrer Kreativität beruflich ein Ziel zu geben. Jedes Kind zeichnet und jedes Kind malt und deswegen hat jeder Mensch, ob er nun Hausmeister oder Busfahrer wird, zu seiner kreativen Veranlagung irgendeine Verbindung. Jeder Mensch hat ein Interesse am Prozess des kreativen Schaffens. Wenn man einem Busfahrer eine konzeptuelle Arbeit zeigt, dann wäre das für ihn etwas völlig Fremdes, weil dieser ganze intellektuelle Prozess mit seinem Alltag nichts zu tun hat. Aber Kreativität stößt bei fast allen auf eine merkwürdige Sensibilität, weil jeder Mensch diese Kreativität in sich trägt. Ich denke, jeder Mensch interessiert sich dafür, einen Maler beim Malen zuzusehen. Oder wenn Du Karate machst und wenn Du dabei absolut authentisch bist, dann wird jeder Mensch davon fasziniert sein. Genauso ist das mit der Malerei. Und das ist vielleicht auch das, was gute Malerei von schlechter unterscheidet. Gute Malerei hat das Potential, diese kreativen Prozesse in Gestalt einer eingefrorenen Energie festzuhalten, die man da anguckt. Die Leinwand ist dabei der Träger, die es ermöglicht, dass der Schaffensprozess für den Betrachter noch nachvollziehbar ist.

SB: Malerei ist im Vergleich zu anderen Medien am besten dazu geeignet, Spuren festzuhalten, um Arbeitsprozesse sichtbar werden zu lassen.

FM: Beim Video hat man halt immer noch den Bildschirm, der eine künstliche Distanz aufbaut. Diese Physikalität, die bei der Malerei so präsent ist, ist beim Video nicht da. Und bei der Performance hat man immer einen Moment der Inszenierung. Malerei ist direkte Substanz und wenn sie authentisch angewendet wurde, dann kann man sie nachvollziehen. Und das ist die Stärke, die Malerei ganz speziell für sich hat, diese authentische Energie, die unmittelbar vor dir ist, aber natürlich in der Vergangenheit stattgefunden hat. Gute Malerei hat den Schlüssel dafür, diese Energie wieder für den Betrachter freizusetzen.

SB: Du hast kürzlich den Kunstpreis Junger Westen bekommen. Die Präsentation spielt bei deinen Ausstellungen eine außergewöhnliche Rolle. Denn Du hängst deine Arbeiten nicht an die Wand, sondern in Recklinghausen hast du sie an die Pfeiler gehängt, in Aachen hatte man das Gefühl, dass die Ausstellung noch nicht aufgebaut war, weil Leiter rumstanden, oder in der Simone Subal Gallery in New York hast du die Gemälde in einem Hängegerüst präsentiert. Aus welchem Grund gestaltest du deine Ausstellungen wie Environments?

FM: Aus verschiedenen Gründen. Diese Form von Inszenierung ist Ausdruck meiner permanenten Auseinandersetzung mit dem Medium Malerei. Mein Verständnis von Malerei hat mich neben dem endlosen Experimentieren oder dem Hinterfragen des Mediums oft dazu gebracht, die Präsentation von Malerei in Frage zu stellen und auf experimentelle Art und Weise andere Ansätze zu verfolgen. Mein ständiger Ansatz und auch Antrieb ist es, die uns gegebenen Grenzen oder Horizonte, in denen

wir uns bewegen, permanent zu hinterfragen und zu überwinden. Malerei an sich ist etwas fast unerträglich Eingeschränktes und etwas unerträglich Definiertes, weil es das Medium schlechthin ist, das älteste Medium mit der längsten Geschichte, mit den meisten Versuchen, sich in diesem Medium zu bewegen. Insofern ist es unglaublich vorbelastet. Gleichzeitig ist es dadurch aber auch so reizvoll. Es schreckt so viele ab. Malerei kann sehr entmutigend sein, aber ich habe für mich irgendwann die Entscheidung getroffen, dass, gerade weil alles eigentlich schon abgesteckt und erkundet ist und scheinbar alles schon gesagt und getan wurde, Entdeckungen umso schöner sind, auch wenn es nur die kleinste Entdeckung ist. Mit dieser Einstellung nehme ich mir den Wind aus den Segeln.

SB: Geht es dir auch darum, die Malerei von ihrem Klischee des Illusionismus zu lösen? Es gibt einige Arbeiten von dir, wo die Leinwand nicht richtig aufgespannt wurde oder wo du die Form der Leinwand zum Beispiel mit einem gemalten Quadrat wiederholst. Dadurch wird man erst auf die Leinwand aufmerksam gemacht und auch darauf, dass man es mit Farbe auf der Leinwand zu tun hat. Auch deine unkorrekte Art des Malens, die den Eindruck des Unfertigen erweckt, oder die Art und Weise, wie du den Herstellungsprozess sichtbar werden lässt, ist ein Mittel, um diesen illusionistischen Charakter der Malerei zu thematisieren.

FM: Vor gar nicht so langer Zeit habe ich eine sehr einfache Feststellung gemacht, dass nämlich die Malerei der einfachste und direkteste Stellvertreter von uns selbst ist. Eine Leinwand erinnert stark an Haut. Für mich ist sie eine Art Stellvertreter unserer menschlichen Existenz. Die Ölfarbe wurde entwickelt, um den Menschen und seine Körperlichkeit darzustellen. Das Bestreben, menschliche Porträts herzustellen, ist also in der Materialität von Malerei begründet. Insofern ist Malerei mit dem menschlichen Dasein zu vergleichen. Ich habe das Gefühl, dass, wenn man Malerei als solche thematisch macht, sie auch eine so ganz eigene Dynamik und Dramatik bekommt. Alle meine Versuche in der Malerei und die Art und Weise, wie ich Malerei präsentiere, sind Versuche, wie ich meine Grenzen überwinde. Ich habe immer versucht, dieses sehr Physikalische und Körperliche der Malerei zu überwinden und zu transzendieren. Früher habe ich Bilder nicht richtig aufgespannt oder ich habe auf allen möglichen Stoffen gemalt und versucht, diese Körperlichkeit zu überwinden, um dieses Gefangensein der aufgespannten Leinwand auf dem Keilrahmen zu übergehen. Ich bin jetzt erst nach ein paar Jahren wieder zur Leinwand zurückgekehrt. Ich male nun Bilder, wo ich Ölfarbe auf eine sehr zeichnerische und transparente Art anwende. Dadurch bin ich in der Lage, fast körperlos Dinge zu zeigen. Ich schaffe also Bilder, die gar nichts mehr Körperliches haben.

SB: Du hast auf der einen Seite einen sehr konzeptuellen Zugang zur Malerei, auf der anderen Seite hast du aber auch ein sehr starkes Interesse am Bild, denn du arbeitest zum Beispiel mit dem Großformat, von dem eine bildliche Präsenz ausgeht.



FM: Das Malen in dieser Größe hat ja auch was sehr Körperliches. Beim Malen ist man mit dem ganzen Körper involviert. Du musst zum Beispiel auf eine Leiter steigen, um in die obere Ecke zu kommen. Ich habe nie das Gefühl, dass das, was ich vor mir habe, ein Objekt ist. Ich hasse dieses Moment, wenn ich das Gefühl habe, ein Objekt vor mir zu haben. Vielmehr versuche ich die Leinwand wie eine Membran handzuhaben, als eine Haut, auf der ich immer wieder trommle und auf der ich versuche mich bemerkbar zu machen, die ich vielleicht sogar durchbrechen möchte. Gerade weil ich nie das Gefühl habe, dass ich es mit einem Objekt zu tun habe, male ich tendenziell groß. Je kleiner das Format ist, desto mehr habe ich das Gefühl, dass es auf eine unkomplizierte Art ein Bild ist, das ich auf dieser grundierten Leinwand schaffe. Umso größer die Leinwand ist, umso hilfloser bin ich in diesem Kampf mit dieser einen Membran, die zu einem Bild werden soll. Doch genau darin liegt der Reiz.

SB: Deine Arbeiten sind sehr stark biographisch. Zum Beispiel tauchen du und Anna sehr oft in deinen Videos auf oder in der Bochumer Serie hast du beispielsweise Fotos von Gia Edzgeradze integriert. Hast du künstlerische Gründe, wieso die Kenntlichmachung von Autorschaft so eine zentrale Rolle spielt? Verfolgst du mit biographischen Mitteln eine künstlerische Strategie?

FM: Das empfinde ich nicht als Strategie, sondern als etwas Selbstverständliches oder Automatisches. Auch wenn ich „konzeptuell“ arbeite, bin ich immer noch Ich, der meinen Arbeiten eine Handschrift verleiht. Das ist das, was für mich Kunst ausmacht und was den Künstler in seiner Rolle so faszinierend macht, also dieses Verlorensein in dem zwischen In-dieser-Welt-Sein und dem Irgendwo-anders-hin-Wollen, was auch immer das ist. Ich glaube, dass in jeder Arbeit, auch wenn sie noch so konzeptuell ist, irgendwo immer die Persönlichkeit des Künstlers spürbar ist. Anna hat gestern zu mir gesagt, dass ich mich von allem inspirieren lasse, beispielsweise vom Einkauf im Supermarkt oder von etwas, was ich auf „YouTube“ entdecke. Also ich muss jetzt nicht nur die Bibel lesen, um inspiriert zu werden. Ich kann genauso von einem absolut sinnlosen Comic inspiriert werden wie von einem Text von Nietzsche. Mein Alltag, zu dem unter anderem gehört, mit Anna zusammen zu leben und mit Gia Kontakt zu haben, ist mit meinem künstlerischen Bewusstsein verbunden.

SB: Ich habe den Eindruck, dass ihr nach außen hin sehr stark als Künstlerpaar auftrittet, unter anderem weil die Art und Weise, wie ihr euch kleidet, oder eure Frisuren doch sehr auffällig sind. Seid ihr da authentisch oder ist dieses Auftreten auch als eine Art Inszenierung zu verstehen?

FM: Natürlich ist unser Auftreten eine Inszenierung, aber ich glaube, dass diese Art der Inszenierung auch auf eine ganz natürliche Art geschieht. Unsere Kreativität, unser Verständnis von der Welt macht ja nicht vor unserem Aussehen halt. Das muss man auch in Relation sehen. Wir hören ja nicht auf, Künstler zu sein, wenn man darüber nachdenkt, ob man jetzt eine schwarze oder eine gemusterte Socke anzieht. Das äußere Erscheinungsbild kann für mich auch eine Inspiration sein.

Natürlich kann man unser Auftreten als eine Inszenierung für einen Versuch verstehen, ein Künstlerleben zu führen.

SB: Deine Arbeiten weisen eine große Nähe zum Design auf. Gerade die frühen Arbeiten sind sehr grafisch, linear und auf eine ironische Art fast schon dekorativ. Liegt das daran, dass du Design studiert hast?

FM: Das hat nichts damit zu tun. Genau genommen, habe ich Mediendesign studiert. Design ist so ein Wort, was, genauso wie das Wort Kunst, undifferenziert benutzt wird. In diesen zwei Jahren, in denen ich Mediendesign studiert habe, habe ich letztendlich Programme gelernt: Photoshop, InDesign, Flash, wie man programmiert. Die Ausbildung hatte eigentlich gar nichts mit „Design“ im Sinne von Illustration zu tun. Ich bin allerdings sehr dankbar, dass ich nun mit solchen Programmen arbeiten kann. Denn ich kann mir gar nicht mehr vorstellen, ohne Computer zu arbeiten und zu denken. Meine ganzen Filme basieren auf dieser neuen Technologie. Auch meinen neuen Katalog habe ich zusammen mit dem Designer von Christian Boros entworfen. Ich glaube, dass dieses Grafische, was Du angesprochen hast, etwas ist, was aus meinem Verständnis und meiner Projektion von Kunst kommt. Mein Malstil hat auch damit zu tun, dass ich eigentlich schon als kleiner Junge den Wunsch hatte, Künstler zu werden. Mein Großvater war Künstler und ich war ständig bei ihm im Atelier, wo ich mich mit Farben auseinandergesetzt und gemalt habe. Ich habe mein ganzes Leben nur gezeichnet und es war schon immer klar, dass ich Künstler werden will. Über die Jahre ist eine fast manische, abstruse Vorstellung entstanden, was Kunst ist und Künstler-Sein bedeutet. Gia hat einen schönen Text für den Katalog des Kunstpreises Junger Westen geschrieben. Dort beschreibt er sehr schön meinen Werdegang. Ich war so überzeugt davon, Künstler zu werden, dass ich mir damals gar nicht vorstellen konnte, nicht an einer Akademie aufgenommen zu werden. Dann musste ich aber feststellen, dass ich sechs Jahre lang an etlichen Akademien immer wieder abgelehnt wurde. Ich habe mich das erste Mal mit 18 an der UdK in Berlin beworben. Dann habe ich mich jedes Jahr, auch während des Mediendesignstudiums, beworben. Zu der Zeit habe ich Mediendesign studiert, weil ich ein Stipendium hatte, denn ich habe an einem Wettbewerb teilgenommen, den ich gewonnen habe. Dadurch wurden mir die Studiengebühren erlassen. Mit 24 Jahren wurde ich dann endlich an der Düsseldorfer Akademie aufgenommen. Letztlich bin ich froh, dass das alles so lange gedauert hat, weil sich Vieles in mir angestaut hat. Nach sechs Jahren Ablehnung war ich so darauf fixiert, endlich als Künstler zu arbeiten. Meine Kunst, also die Klarheit des Strichs, mein Verständnis von Zeichnung, also das, was andere als Nähe zum Design verstehen, kommt, um auf Deine Frage zurückzukommen, hauptsächlich von meiner Kindheit.

SB: Viele Motive wiederholen sich in deinem Werk: zum Beispiel Nasen, Bärte, diese A-förmige Form. Nach welchen Kriterien suchst du Motive aus?

FM: Eigentlich primär nach inhaltlichen Gründen, also ich habe eine inhaltliche Herangehensweise. Zuerst habe ich eine Idee, mit der ich schwanger gehe und sich dann ihre Form sucht und manifestiert. Ich habe das Gefühl, dass gerade die Tatsache, dass alle Formen oder Gesten auch eine inhaltliche Motivation haben, für mich Malerei ausmacht. Malerei ist dann gut, wenn die Form nicht zu einer leeren, toten Geste wird. Insofern haben eigentlich alle Zeichen auf der Leinwand eine bestimmte Bedeutung.

SB: Also kann man deine Motive, vor allem in Deinen jüngsten Arbeiten, ja auch doppeldeutig lesen, einerseits als reine Form und andererseits als Motiv, oder?

FM: Das ist ja das Schöne an der Malerei, sonst wäre ich wahrscheinlich Schriftsteller geworden. Das Schöne und Schwierige an Malerei ist ja, dass man für die inhaltlichen Bezugspunkte, Gefühle und Ideen eine eigene Sprache entwickeln muss. Je offener und vieldeutiger diese Sprache ist, umso mehr darin gelesen werden kann, desto reicher wird diese Sprache. Ich bin nicht daran interessiert eine Nase zu malen, die dann auch von allen als Nase wahrgenommen wird, sondern ich bin vielmehr an dem Symbol der Nase interessiert, an dem, was sie repräsentiert, und an dem, was sie bei den Betrachtern auslöst. Das Motiv ist bei mir wie eine Chiffre für bestimmte Gedanken und Inhalte.

SB: Und welche Rolle spielen die Titel, die ja sehr lang und narrativ sind und deswegen auch viele Assoziationen hervorrufen?

FM: Genau das ist eigentlich die Absicht meiner Titel. Da ich ja Bilder in Serien zusammenfasse, benenne ich selten einzelne Bilder mit einem Titel. Dieses Vorgehen ist so, wie wenn man ein Buch schreibt und dann dem Buch einen Titel zu gibt. Das Buch hat verschiedene Kapitel. Manchmal verwerfe ich auch Kapitel, manchmal kommt ein paar Jahre später noch ein Epilog dazu. Das Buch hat dann einen Titel, der nicht als Beschreibung zu verstehen ist, sondern eher als eine Art zusätzliche Inspirationshilfe oder Gedankenstütze. Das, was ich in meiner Arbeit anbiete, ist nicht definiert oder festgelegt, sondern ich biete Interpretationsanreize.

SB: Und wann ist eine Serie abgeschlossen?

FM: Wenn die Vielfalt der Lesbarkeit deutlich wird. Ich hatte zum Beispiel in London das Gefühl, von Null anzufangen. Ich hatte ganz viele tolle Pläne, die ich alle verworfen habe, weil ich mir eine Liste von Bildern gemacht habe, die ich malen wollte, und dann habe ich alles wieder verworfen. In London habe ich dann vor Ort wieder ganz neu angefangen, ohne zu wissen, was eigentlich passiert. Das war eine super wichtige, aber auch schwierige Entscheidung. Das hätte auch total in die Hose gehen können. Aber ich bin jetzt froh, dass ich mich so entschieden habe, denn jetzt ist das Buch abgeschlossen. Als Künstler ist man wirklich in so einer Sphäre, zwischendrin beschäftigt man sich mit

anderen Dingen, aber diese Sphäre ändert sich die ganze Zeit und bedeckt andere Interessen und Faszinationen. Die meisten Gebiete habe ich versucht abzudecken und zu bearbeiten. Ich habe das Gefühl, dass die meisten Serien abgeschlossen sind. Gerade entstehen wieder neue Bilder, das IKEA-Bild zum Beispiel. Letztlich ist es ein Gefühl, das dir sagt, wann ein Bild fertig ist.

SB: Es gibt viele Verweise zur Antike in deinem Werk, zum Beispiel in der Londoner Ausstellung, wo eine Wand mit einer Kulisse einer antiken Architektur bespielt war oder in der Ausstellung „Magic moments of homeopathy (the drama of creative men)“ bei Wentrup in Berlin, wo du eine antike Büste in die Mitte des Ausstellungsraumes ausgestellt hast. Welches Interesse hast du an der Antike?

FM: Die Antike benutze ich wie so eine Art idolhaftes, pathetisches Vorbild und als Gegensatz zum Heute. In diesem Kontrast und in dieser Gegenüberstellung entsteht für mich etwas ganz Eigenes. Ich verbinde die Antike auch mit einem ganz anderen Künstlerbild, worin ich mich selber reinschreibe. Diese tradierte Rolle des Künstlers ist ja eigentlich verloren und in der Verarbeitung nähere ich mich wieder an dieses antike Bild des Künstlers an. Die Antike hilft mir, mich mit der zeitgenössischen Rolle des Künstlers auseinanderzusetzen, mit dem Verständnis, was der Künstler einmal war und was er jetzt ist und wo ich mich in dieser Spanne verorte. Daraus erwächst ja auch ein gewisser Humor.

SB: Welche Pläne hast du für die nächste Zeit?

FM: Im März fliegen wir wieder nach Europa. Zuerst bin ich aber in Kopenhagen. Ich habe dann zum Gallery Weekend in Berlin eine Ausstellung bei Wentrup und zur Art Cologne mache ich eine Katalogpräsentation in der Kunsthalle Düsseldorf im Nachtfoyer. Es wäre schön, wenn wir uns sehen würden.

SB: Das würde mich sehr freuen. Herzlichen Dank für das Interview.