

Die größte Blöße

Mit Bildern von geschundenen, vor Einsamkeit und Lust gekrümmten Menschen ist Marlene Dumas zur teuersten Künstlerin unserer Zeit geworden. Am Vorabend ihrer großen MoMA-Retrospektive traf Monopol die Südafrikanerin in ihrer Wahlheimat Amsterdam. Eine Lehrstunde über die Kraft der Verletzlichkeit und den Unterschied zwischen Malerei und Pornografie

von Magdalena Kröger 02.04.2009

Sie gibt nicht viele Interviews. Sie lässt sich nicht gern fotografieren. Sie zählt zu den einflussreichsten Künstlerinnen ihrer Generation. Sowohl die Niederlande als auch Südafrika beanspruchen sie als nationale Ikone. Und seit Sotheby's ihr Gemälde „The Visitor“ für 2,8 Millionen Pfund versteigert hat, ist sie die teuerste lebende Malerin unserer Zeit. Wie also geht man zu einem Termin mit Marlene Dumas? Mit Respekt und vielen konkreten Fragen im Kopf. Und dann kommt alles anders.

Zu Beginn eine erste, kleine Überraschung: Auf der unauffälligen weißen Holztür steht tatsächlich ihr Name, keine anonyme Zahl oder so etwas. Sofort nach dem Klingeln wird die Tür aufgerissen, und sie selbst bittet herein, so herzlich, als freue sie sich über ein lange aufgeschobenes Wiedersehen. Dann eine weitere Überraschung: Hier ist nur sie. Kein Rudel von geschäftigen Assistenten, die immer wieder auf die Uhr schauen. Allein das Telefon klingelt ständig. Sie macht es aus, holt eine Flasche Wein und zwei Gläser aus dem Schrank. „Möchten Sie was?“ fragt Marlene Dumas, und als ich mit dem Hinweis auf die frühe Uhrzeit ablehne, stellt sie die Flasche und die Gläser zurück. „Na, wir können ja auch arbeiten. Kommen Sie, ich zeig' Ihnen erst mal alles.“

Das Atelier ist erstaunlich klein, und es wirkt wie eine Wohnung. Das Zentrum des größten Raums bildet ein Bett, von Skizzen und Zeitungen bedeckt. „Ich verbringe wirklich viel Zeit im Bett. Ich arbeite, telefoniere, esse und lese hier.“ Um das Bett herum scheint alles ineinander überzugehen – Bücherstapel auf dem Boden, bereits verwelkte Blumen und eine Platte mit der weinenden Ingrid Bergman auf dem Cover. Die Vorlage für ein neues Gemälde, in dem die Filmmusik zu „Wem die Stunde schlägt“ steckt. An den Wänden, dicht an dicht, Bilder von Freunden, ein Hirst, ein Warhol, neben einer Postkarte mit Ingres' herrlicher Dame in leuchtend blauem Taft, schließlich vergilbte Reportagefotografien und Raumpläne für Ausstellungen, die sie gerade vorbereitet. Das Atelier selbst liegt dahinter und ist fensterlos. „Eigentlich komisch für eine Malerin, oder? Aber das stört mich nicht, ich arbeite sowieso meist nachts.“

An der Wand hängen ein paar halb fertige Arbeiten. Auch hier scheint alles ineinander verwoben: Ölgemälde, auf die sie Wasser gesprenkelt hat, Tuschezeichnungen, die mit Kohle bearbeitet wurden, Aquarellfarben, die so stark verdünnt wurden, dass sie sich haltlos über das Papier zu ergießen scheinen. „Um etwas zu sehen von einem Bild, muss man nah herangehen. Wenn sich ein Bild nicht verändert, wenn man nah herangeht, ist es keine gute Malerei“, sagt Dumas und deutet auf ein kleines, noch feuchtes Gemälde: das Porträt der toten Marilyn Monroe. Vor allem die fleckige, porös wirkende Haut berührt. „Das ist mein Los-Angeles-Bild“, bekennt sie und fügt sogleich hinzu: „Aber vielleicht auch das Porträt meiner Mutter. Die Malerei kann Dinge erfinden, die dich veranlassen, sie mit etwas völlig anderem in Verbindung zu setzen und etwas sehr Persönliches zu berühren.“ Die Mutter starb im vorigen Jahr – kurz vor der Eröffnung von Marlene Dumas' erster Museumsausstellung in Südafrika, die sie „Intimate Relations“, „Intime Beziehungen“, nannte.

Die Beziehungen zwischen Menschen interessieren Marlene Dumas ebenso wie die

Beziehungen zwischen Bild und Betrachter. Was macht Nähe aus? Warum scheitert sie? Welche Bilder haben wir im Kopf, wenn wir uns nach etwas sehnen? Marlene Dumas malt Bilder, bei denen das, was sie zeigen, nicht verstellt wird von großen, abgenutzten Begriffen. Sie titelt sparsam. Erregung: „Pink Erection“, Selbstbefriedigung: „Fingers“. Dumas malt Porträts verehrter Menschen, denen ihre Vergänglichkeit eingeschrieben ist. Viele ihrer Gesichter haben die gespenstische Anmutung des Turiner Grabtuchs. All ihre Figuren zeigt sie ungeschönt, oft hässlich, immer in wenig vorteilhaften Posen.

Selbst ihre Neugeborenen wirken bereits vom Leben gezeichnet, beinahe entstellt. Dabei ist Dumas' Blick nicht gnadenlos, sondern wie der von allen großen Künstlern: voller Mitgefühl für das Mangelhafte, Ungefügte, Lächerliche am Menschen. Vielleicht auch deswegen zeigt Dumas in ihren Bildern so viel nackte Haut: als Zeichen unserer Blöße, unserer unfassbaren Verletzlichkeit. Auf der anderen Seite steht dieses so verwundbare Organ wie nichts anderes für Sinnlichkeit, Geborgenheit und menschliche Nähe. Menschen berühren einander mit ihrer Haut. Und eben darauf kommt es Dumas in ihrer Kunst vor allem an: „Es geht immer um die Spur der menschlichen Berührung, die ein Gemälde in sich trägt.“ Davon abgesehen ist die Haut in Dumas' Heimat Südafrika, wo allein ihre Farbe lange Zeit die Möglichkeiten gesellschaftlicher Teilhabe definierte, ein bis heute den Alltag bestimmendes Thema. 1985, als die Apartheid die gewalttätigste Phase erlebte, malte Dumas das Porträt eines schwarzen Albinos mit dem Titel „The White Disease“. Dafür hagelte es Kritik – vor allem aus den USA, wo man Dumas vorwarf, „mit dem Elend zu handeln“. Marlene Dumas erinnert sich: „In den 80er-Jahren, den Jahren des struggle, des politischen Kampfes in Südafrika, war es wichtig für mich, Südafrikanerin zu sein, auch wenn ich alles nur aus der Distanz erlebte.“ Die Apartheid bildet nicht den begrenzenden Rahmen, aber sehr wohl den biografischen Hintergrund ihres Werks. Die Aura ihrer Bilder transportiert die Spannung einer Gesellschaft nahe am hobbeschen Naturzustand, in welchem die Menschen einander Wölfe sind. Ihre Figuren, egal ob Frauen, Babys oder Männer, erscheinen nicht selten wie geschändet. Aus ihren Bildern weht ein Hauch von Verrohung und Gewalt. Eine Empfindung, die – sicher kein Zufall – auch bei der Lektüre der nobelpreisgekrönten Bücher ihres Landsmannes J. M. Coetzee zu spüren ist.

In den frühen 70er-Jahren, als Dumas an der Michaelis School of Fine Art in Kapstadt Malerei und Ethik studierte, ging es explizit um das Politische: „Es war klar, dass wir uns als Weiße an einer Kunstschule in einer extrem privilegierten Situation befanden. Politisches Bewusstsein und kritische Selbstreflexion waren Pflicht. Doch es engte mich auch ein.“ 1976 verließ Marlene Dumas, 21 Jahre alt, Südafrika mit einem Atelierstipendium in Richtung Holland, wo sie bis heute lebt. In dieser Zeit entstanden Arbeiten wie „Homesick“ und „Don't talk to strangers“, die in Sprache und Bild versuchten, den unsicheren Ort zwischen Exil und Integration zu beschreiben, den die junge Künstlerin aus einem der damals wohl unbeliebtesten Länder der Welt in den Niederlanden plötzlich einnahm. „Es tat auch gut, sich in gewisser Weise nirgendwo zugehörig zu fühlen“, sagt sie. „Heute sehe ich mich vor allem als Amsterdamerin und bin der Szene hier sehr verbunden.“

Die Niederlande reklamierten die Exilantin rasch für sich: 1995 gestaltete sie den holländischen Pavillon auf der Venedig-Biennale. Außerdem nahm Dumas 1982 als erste aus Südafrika stammende Künstlerin an einer Documenta teil, 1992 ein zweites Mal. Mittlerweile erzielen Marlene Dumas' Bilder Rekordpreise, sie ist längst ein internationaler Star. Wie geht man damit um, wenn jemand wie in diesem Frühjahr 2,8 Millionen Pfund für ein Gemälde bezahlt? „Das fühlt sich seltsam pornografisch an. Ich weiß nicht, wer das Bild gekauft hat und aus welchen Gründen. Aber alle fragen mich danach, und so kommt es mir vor, als sollte ich eine Lektion daraus lernen, aber ich weiß noch nicht welche.“

In Dumas' Heimatland blieb ihr die Anerkennung als Künstlerin lange versagt. Erst Ende 2007 stellte die Kapstädter Nationalgalerie zum ersten Mal ihre Werke aus. „Intimate Relations“, zusammengestellt von Dumas und Kokuratorin Emma Bedford, gewährt Einblick in ein sehr persönliches Kaleidoskop aus frühen und ganz neuen Arbeiten, Erinnerungen, Briefen und Texten. Von Genugtuung ist bei Dumas allerdings wenig zu spüren: „Ich war nervös, nach so vielen Jahren erstmals meine Kunst in diesem Umfang im Land zu zeigen. Ich fragte mich, wie Freunde und Kollegen, die in Südafrika geblieben waren, die Ausstellung aufnehmen

würden. Schließlich pflegten wir schon als Studenten die Skepsis denen gegenüber, die overseas waren – und dann in ihre Heimat zurückkehrten, um den Zuhausegebliebenen zu zeigen, wie man richtige Kunst macht.“ Doch die Reaktionen im Land zeugten von dem fast hilflosen Wunsch, Dumas nach 30 Jahren Abwesenheit als verlorene Tochter in die Arme zu schließen: „Marlene kommt nach Hause“, schrieben die Zeitungen.

Tatsächlich war der Kontakt zu Südafrika jedoch nie abgerissen. Dies belegt eine Anekdote, die einiges über Dumas' Rolle und Selbstverständnis innerhalb der südafrikanischen Kunstszene erzählt. Okwui Enwezor, der das Land 1997 mit der von ihm kuratierten Johannesburg-Biennale „Africus“ erstmals auf die internationale Kunstagenda setzte, vertrat in einem theorielastigen Aufsatz die These, dass jede Repräsentation von Schwarzen durch weiße Künstler eine unzulässige Kolonialisierung bedeute und deshalb abzulehnen sei. Daraufhin taten sich namhafte südafrikanische Künstler und Theoretiker zusammen und gaben den ebenso theorielastigen Reader „Grey Areas“ heraus, in dem entschieden gegen Enwezors Ideen protestiert wurde. Marlene Dumas steuerte einen provozierend untheoretischen Text bei, der das Ringen um Political Correctness auf den einfachen Nenner brachte: „Entspannt euch, Leute!“

Ein Beispiel wie dieses zeigt: Bei allem Engagement wehrt sich Dumas gegen jede Form von Vereinnahmung – auch durch die Feministinnen, die in Arbeiten wie „Female“ von 1993, in der die Malerin jedem Tag des Jahres ein weibliches Porträt zuordnete, ein Aufbegehren gegen weibliche Stereotype erkennen wollten. Doch Dumas' Kunst siedelt jenseits solcher Ideologien oder anderer politisch-moralischer Systeme. Ihrem Werk liegt im Kern die Erkenntnis zugrunde, dass „die beste Kunst amoralisch ist, nicht unmoralisch“. Dadurch reflektiert ihr Schaffen die prekäre Existenz des modernen Menschen, der sich in eine Welt geworfen sieht, die ihn nicht meint, in der seine verzweifelten Fragen nach dem Wieso und Wozu unbeantwortet verhallen. Die Natur ist weder gut noch böse, sondern schlicht indifferent, das Böse tritt erst mit dem Menschen auf. Mit jedem Einzelnen, wie Dumas' Bilder zeigen: Auf dem Gemälde „See no evil“ von 1991 funkelt das Böse in den im Wasser gespiegelten Augen von drei auf den ersten Blick ganz hinreißenden kleinen Mädchen. Dieses pessimistische Menschenbild dürfte Erbe der latent gewalttätigen südafrikanischen Gesellschaft sein.

Bei Marlene Dumas gibt es eben keine Guten. Ihre Stripperinnen wirken eher grotesk als erotisch. Babys sehen aus wie schrumpelige Aliens. Die eigene Tochter malte sie wie eine Fremde mit verschränkten Armen und abweisenden Augen. Wie viele Künstlerinnen befasst sich Dumas mit generischen Körpermodellen, Archetypen. Sie malte Serien von wenig attraktiven Models und melancholischen Pornostars ohne Namen. Sie setzte sich mit mythischen Urfiguren wie der Venus von Willendorf auseinander, von der sie kokettierend behauptet, sie sehe ihr selbst ein wenig ähnlich. Sie malte die heilige Magdalena, die sie unter dem Titel „Megamodel Meets Holy Whore“ mit deutlicher Nähe zu Botticelli inszenierte. Doch anders als etwa Vanessa Beecroft, die ihre prototypischen Frauenfiguren in ebenso theatralischer wie steriler Schönheit feiert, interessiert sich Dumas vor allem für die Brüche und Fragwürdigkeiten ihrer Figuren, egal welcher Hautfarbe, welchen Alters und welchen Geschlechts. Das erscheint manchem als schiere Provokation.

Einer ihrer Lieblingsschauplätze, um Intimität zu entdecken, ist die Pornografie. Das klingt zunächst abwegig, liegt aber für Marlene Dumas überraschend nahe: „Was ein Porno liefert, ist nicht die Darstellung eines Aktes. Er zeigt zwei oder mehr Leute, die mit einem Betrachter agieren. Ich stelle mir vor, den Betrachter wie einen Liebhaber in meine Bilder mit einzubeziehen. Es ist wie guter Sex: Alles geschieht im Kopf.“ Einen intimeren Ort gibt es wohl tatsächlich nicht. Das aber macht die Darstellung von Sex in der Malerei so schwierig: „Es hat immer mit persönlichen Vorlieben und Geschmack zu tun, außerdem geht es darum, was gerade als ‚normal‘ und ‚gesund‘ empfunden wird. Die Leute lehnen das auch heftiger ab als, sagen wir, ein Blumenstillleben.“ Dumas' eigener Blick auf die Pornografie aber ist unschuldig und ähnelt dem eines Kindes, das genau hinsieht, aber nicht bewertet. In einem Brief schrieb sie: „Ich sah einen Porno, in dem es ein Mann mit zwei Ziegen macht. Der Mann war sehr hässlich.“

Doch noch etwas anderes interessiert Marlene Dumas an pornografischen Bildern. „Second-

hand images, first-hand emotions“ ist die Formel, die sie dafür benutzt. „Es kommt nicht darauf an, welcher Auslöser ein authentisches Gefühl erzeugt. Auch etwas so Künstliches wie ein Porno kann etwas sehr Persönliches berühren. Mich interessiert der Moment der Übertragung in der Erotik: Welcher Art müssen die Bilder sein, die mich erregen?“ sagt sie und fügt lachend hinzu: „Außerdem ist die Pornografie so ziemlich die einzige Sache, bei der du Körperteile in Großaufnahme zu sehen bekommst!“

Doch es geht in ihren erotischen Motiven kaum um Subversion oder darum, Bilder zu malen, die das Gute und Schöne des Erotischen auf die Leinwand bannen, wie die Malerei es traditionellerweise tat. Vielmehr desavouiert Dumas' Kunst die Formeln des Pornos mit seinem unbedingten Willen, auch noch die letzte Hautfalte auszuleuchten. „Pornografie stellt aus, Malerei verschleiert. Ich will wissen, was geschieht, wenn die fotografische Präzision der Pornografie der Abstraktion des malerischen Prozesses unterzogen wird“, sagt sie. Dabei verschließt sich ihre Kunst gern naheliegenden Deutungen und greift immer wieder auf Malereigeschichte zurück, um scheinbar abgegriffene Motive neu zu beleben. „Immaculate“, makellos, nannte sie ein Gemälde von 2003, die Darstellung einer im Dunkeln nur zu ahnenden Vulva, Anspielung auf

Gustave Courbets berühmtes „L'Origine du monde“. „Das ist nicht der Ursprung der Welt“, schrieb sie dazu, „es ist ihr Ende.“ Was sich auch daran zeigt, dass sie, anders als Courbet, zusammen mit der Ursprungsstätte auch den Anus, das Ausscheidungsorgan, ins Bild rückt: als eine Metapher für die Ambivalenz der Wirklichkeit.

Marlene Dumas' „pornografische Tendenzen“, wie sie es selbst nennt, begannen mit frühen Übermalungen von Pin-up-Magazinen Mitte der 70er-Jahre und reichen von ihrer Serie „Porno Blues“ von 1993 bis zum „Stripping Girls Project“, für das sie zwischen 1998 und 2000 gemeinsam mit dem Fotografen Anton Corbijn viele Stripbars besuchte und das Ergebnis in einer gemeinsamen Ausstellung präsentierte. „Mich interessierte, Blöße statt Nacktheit darzustellen“, sagt sie zu den dort entstandenen Aquarellen, in denen die akrobatischen Körperdarstellerinnen plötzlich wieder zu Individuen werden und manchmal tatsächlich über so etwas wie Befangenheit verfügen. „Verletzlichkeit als Kraft“ nennt es Dumas – und gibt damit wie nebenbei eine so schöne wie wahrhaftige Definition der größten Stärke des Menschen.

Nur einmal waren Dumas' Feldstudien gänzlich erfolglos: Ein Besuch der „Chippendales“ entpuppte sich als Flop. „Es war sehr lustig. Aber überhaupt nicht erotisch. Wie denn auch! Männer und Striptease – das passt einfach nicht zusammen!“ Und dann lacht sie, bis es sie schüttelt, und holt aus dem Schrank noch einmal die Flasche mit dem Wein. „Genug gearbeitet“, beschließt sie plötzlich und gießt zwei Gläser ein, ohne zu fragen. „Wissen Sie“, sagt sie auf einmal ernst, „ich habe meine ganz eigenen Vorstellungen von Intimität und auch von Humor. Ich weiß, dass man meiner Arbeit die größtmögliche Abwesenheit von Humor unterstellt. Aber ich halte mich einfach an das, was mein Freund mir gesagt hat. Er meinte: ‚Wenn du keinen Sinn für Humor hättest, wären deine Arbeiten pathetisch.‘“

URL: <http://archiv.monopol-magazin.de/artikel/2010496/die-groesste-bloesse.html>

Monopol – Magazin für Kunst und Leben

Eine Publikation der Ringier-Gruppe, Schweiz

<http://www.monopol-magazin.com/>