

HENK VISCH · Die deutsche Malerin Anke Doberauer hat nach der Eröffnung ihrer Präsentation im Rahmen des Szenenwechsels im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, den niederländischen Künstler Henk Visch in Eindhoven besucht und sich mit ihm dort über ihre Malerei, Männer, Verfremdung und Verführung unterhalten.

Gespiegelt im Schatten des Eros

Ein Gespräch zwischen Henk Visch und Anke Doberauer

Henk Visch: Was ich gerne wissen möchte, Anke, sind deine Bilder Ikone, Ewigkeitsbilder oder der Mann des zwanzigsten Jahrhunderts? Einerseits sind sie alltäglich, fast normal, und andererseits archetypisch, symbolisch und theatralisch – vergleichbar einer Religion, in der es noch Vorstellungen von der Welt und den Menschen gibt, die aber irgendwie verlorengegangen sind... Erinnerungen an einen verlorenen Gottesdienst vielleicht?

Anke Doberauer: Die meisten Bilder in der Geschichte der Kunst sind sehr viel älter als ihre Bedeutungen. Die Namen wechseln, aber die Gestalten, die Bilder, sind immer die gleichen. Diese archetypischen Bilder sind so stark, dass man immer wieder auf sie zurückgegriffen hat, um ganz verschiedene Sachverhalte zu transportieren. Das Bild eines aufrecht stehenden Menschen ist mit das Natürlichste, was ich mir vorstellen kann – der Archetyp der Archetypen. Manchmal habe ich das Gefühl, dass vielleicht diese alten Bilder die eigentliche Religion sind, und dass wir sie tatsächlich brauchen, mehr als wir ahnen.



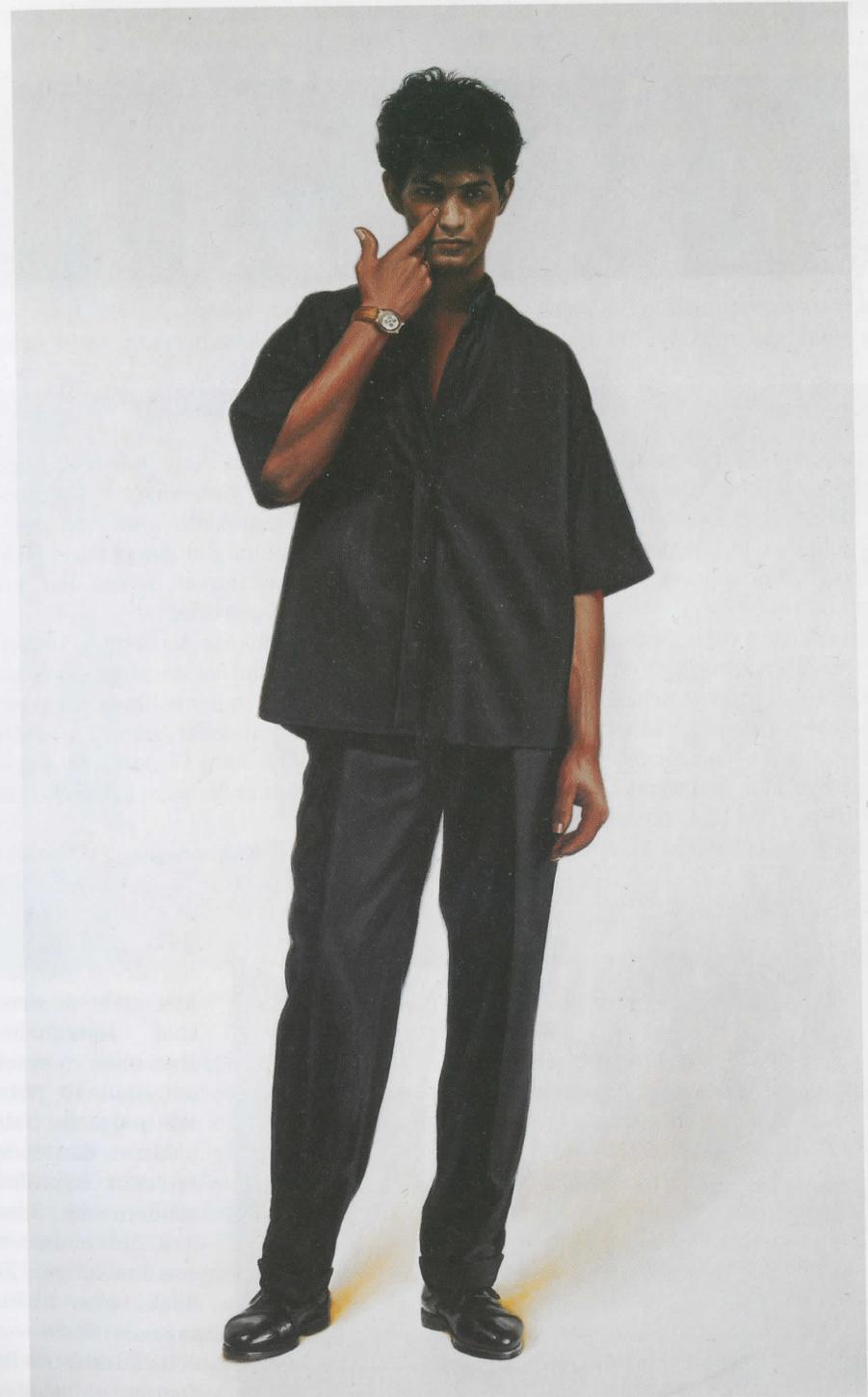
Oben: Portraitaufnahme mit Skulptur von Henk Visch. Foto: A. Doberauer

Rechte Seite: O.T., 1994
Öl auf Leinwand, 210 x 125 cm
Courtesy Mai 36 Galerie, Zürich

HV: Wofür brauchen wir diese Bilder?

AD: Kunst ist Heilung, Medizin für die Seele. Für den, der sie macht, und für den, der sich in ihr wiederfindet. Heilung des – wie soll ich sagen? – metaphysischen Weltschmerzes... Wir haben doch alle, mehr oder weniger bewusst, die Sehnsucht nach etwas, was man innerhalb dieser Welt nicht finden kann. Schönheit, Glück, Erlösung... Wie die Bilder dann letztlich funktionieren, weiss ich auch

nicht so genau. Vielleicht durch Katharsis, wie sie Aristoteles in seiner Dramentheorie beschreibt, also eine Reinigung oder Befreiung von Affekten durch das stellvertretende Durchleben eines existenziell erschütternden Momentes im Kunstwerk. Tragödienhelden werden wie normale Menschen dargestellt, im Zweifelsfall etwas besser und schöner, Komödienfiguren etwas schlechter. Meine Männer entsprechen da wohl eher dem Typus des Tragödienprotagonisten, schön wie sie sind, aber es gibt im Bild immer eine Störung, die das Pathos bricht: eine





Zehn Blaumänner, 1992. 10 Tafeln à 55 x 46 cm, Öl auf Leinwand. Foto: Lutz Bertram, Braunschweig

unpassende Farbe, merkwürdige Beziehungen zwischen Details, die den Blick auf ungewöhnliche Bahnen lenken oder ein Schatten mit Eigenleben. Das kann dann etwas Komisches haben, etwas Tragikomisches.

Eigentlich tröstet doch nichts so sehr, wie die Erkenntnis der eigenen Nichtigkeit, der eigenen Lächerlichkeit angesichts der Unendlichkeit des Alls. Am stärksten habe ich dies vor den 'Meninas' von Velazquez empfunden. Es ist ein erschreckendes Bild, riesengross... es ist, als ob sich das ganze Leben vor einem

Ausstellung «Les Visiteurs», MAC, Marseille, Januar 1995. v. l. n. r.: Zehn Blaumänner, 1992, Francis 1992, Panorama 1993. Foto: F. Aubert, Marseille



abspielt, wie ein Film. Wie ein Traum, oder wie eine Psychoanalyse. Die unenterrinnbare Einsamkeit... dies von der lebendigen Stimme des längst toten Malers gesagt zu bekommen – nie hat mich etwas so sehr getröstet...

HV: Traditionelle Archetypen und religiöse Bilder sind so angelegt, dass man das eigene Leben in sie hineinprojizieren kann. Deine Darsteller zeigen sich selbst: weshalb sehen deine Gestalten so aus, als ob sie aus den archetypischen Rollen träten?

AD: Diese schönen jungen Männer...

Es wäre doch schade, sie in ihrer ganzen wunderbaren Herrlichkeit nicht in einem Bild festzuhalten. Das eben versuche ich, und so präzise wie möglich. Dabei posieren die Modelle nicht eigentlich, sondern die Situation hat immer etwas Beiläufiges. Ein Blick, eine nichts-sagende Geste werden dadurch mit Bedeutung aufgeladen,

dass die Figuren lebensgross gemalt sind. Als ob sie mitten im Leben kurz innegehalten hätten, doch das eigentliche Ereignis hat gerade zuvor stattgefunden, oder folgt gleich. Es ist das Nichtgesagte, Nichterklärbare, was sie in ihrer Alltäglichkeit geheimnisvoll erscheinen lässt.

HV Haben die Modelle tatsächlich so dagestanden wie auf dem Bild?

AD Die Figuren sind ziemlich genau nach dem Modell gemalt worden. Die Lebensgrösse exakt hinzubekommen ist

klärungen. Selbst wenn ich das Modell nicht liebe – während ich es male, schon. Man darf das aber nicht mit dem Leben verwechseln: ich liebe ja nur das Bild der Person, einen bestimmten Aspekt von ihr, in einem bestimmten Moment. Denn letztlich geht es ja nur darum, ein Bild zu malen.

HV: Ist das Bild eine Erinnerung an diese Liebe?

AD: Nein, keine Erinnerung an etwas Vergangenes. Die Bilder haben keine do-



Ausstellung Karl-Schmidt-Rottluff-Stipendiaten, Kunsthalle Düsseldorf, Dezember 1995. Foto: A. Doberauer

allerdings schwer möglich, denn es gibt immer den imaginären illusionistischen Raum zwischen der Bildoberfläche und der gemalt im Bild stehenden Figur. Ich verwende verschiedene Arbeitsmethoden. In jedem Falle ist es aber wichtig, dass ich die Person, die ich malen will, gut kenne, denn sonst bekomme ich das Gesicht nicht hin. Ich suche meine Modelle nach ihrer speziellen Ausstrahlung, wegen eines bestimmten Ausdrucks aus. Im Grunde sind die Bilder Liebeser-

kumentarische Aufgabe. Sie sind nur Präsenz, lebensgrosse, und Präsenz von Farbe. Sie vermitteln eine Stimmung, die es in der Realität nicht gibt, die ich erzeuge, durch Farbe, durch Licht. Der Hintergrund hat eine ähnliche Funktion wie der Goldgrund der Ikone. Solche Stimmungen könnte ich in abstrakten Bildern nicht erzeugen, denn dieser Eindruck der Unwirklichkeit entsteht durch die Spannung zwischen dem illusionistisch gemalten Licht und Raum des Motivs und dem

Licht und Raum der Farbe. Selten ist in der Realität ein Schatten gelb, und bei einem abstrakten Bild wüsste man ja nicht, dass der gelbe Fleck einen Schatten darstellt.

Man soll die Bilder übrigens nicht von Nahem ansehen. Die Wirkung muss aus einer bestimmten Entfernung stimmen. Wenn man dann dem Bild entgegentritt, kann man den Eindruck erhalten, dort stünde wirklich jemand. Gleichzeitig ist es völlig unreal, denn das Licht kommt von links, und der Schatten ist gelb... Der Mann auf dem Bild ist penetrant anwesend, und zugleich abwesend. Vielleicht ist das Bild selbst ja die Liebe?

HV: Also – die Männer stehen in deinem Licht, in deiner Sehnsucht, sie leben von deinem Blut, sie sind die Produkte deiner Liebe?

AD: Das Ewigmännliche zieht uns hinan... Der Mann, das unbekannte Wesen. Sie sind so schön, so rätselhaft, ich werde sie nie verstehen...

HV: Bist du die erste Frau, die Männer als Pin-ups malt?

AD: Pin-ups? Es ist schon etwas Anderes, denn ich arbeite ja nicht in kommerziellem Auftrag. Das Verhältnis zu den Modellen ist ein anderes. Es sind keine Profis, sondern Bekannte und Freunde. Manchmal spreche ich auch Unbekannte an, ob sie mir Modell stehen wollen. Es geht mir darum, die flüchtige Schönheit dieser Männer, die mich berührt, im Bild festzu-

halten. Zur Befriedigung meines eigenen Bedürfnisses nach Schönheit zunächst, natürlich. Und dann vielleicht für Andere.

HV: Eines ist sicher: so schön, wie der Mann im Bild ist, so schön wird er nie mehr sein. Die Bilder sind dadurch mächtig. Macht – von dir gegeben. Will die Frau heute nicht die Macht der Männer reduzieren?

AD: Nein, es geht wohl eher darum, als Frau ebenfalls mächtig zu sein. Meine Macht als Malerin benutze ich, um darzustellen, wie ich die Männer mag. Mir gefallen Männer, die es wagen, ihre Empfindsamkeit zu zeigen, diese bewundere ich, und ihnen erweise ich meine Hommage.

HV: Du hast vorhin von der Kunst als Religion gesprochen. Der Kult, welcher zu deinen Bildern passt, ist die Verführung! Die Ikonen sind der Zugang zur Welt der Mysterien; deine Bilder sind der Zugang zur Welt der Verführung. Das Ritual wird aufgebaut auf der Spannung zwischen Sexualität und der Angst vor ihr, denn die Sexualität ist eine riesige Macht.

AD: Da hast du Recht. Es ist ein seltsames Gefühl, zum Beispiel, sich als das Objekt einer Liebe zu sehen, an der man selber unbeteiligt ist. Ich denke, jeder kennt das, sich selbst so merkwürdig fremd zu sein durch diesen Blick von aussen, der versucht, psychisch in einen einzudringen. Man empfindet das als einen Angriff. Die Männer auf meinen Bildern sind verführerisch in ihrer Passivität. Sie lassen sich bewundern. Mir gefallen diese etwas narzis-

stischen Männer und ich bin weit davon entfernt, sie demaskieren zu wollen. Es rührt mich an, dass sie schön sind, und sich Mühe geben, es zu sein – vielleicht, weil sie letztlich doch ein wenig unsicher sind. <Sehen mich alle Frauen an, weil ich so anziehend bin, oder habe ich etwa mein Hemd schief zugeknöpft?> – Oder sie sind schön mit der allergrössten Selbstverständlichkeit, aber in dem allerunmöglichsten Aufzug, wie etwa der in dem Ballkleid. Ich glaube, den meisten Männern gefällt es im Grunde, von einer Frau in ihrer Körperlichkeit genauestens wahrgenommen zu werden. Sie brauchen einen Spiegel und der kann auch mein bewundernder Blick sein.

HV: Das Bild, das der Mann von sich selbst hat, fällt genau mit dem Bild zusammen, das du siehst?

AD: So kann man das auch wieder nicht sagen. Das Bild, welches ich male, ist das Ergebnis eines langen Prozesses der Zusammenarbeit mit dem Modell. Ich habe Vorgaben, die ich nach seinen Wünschen, Möglichkeiten und Ideen verändere. Das Bild kann, wenn alles gut geht, der Schnittpunkt zwischen meinem Blick und seinem Selbstbild sein.

HV: Könnte man sagen, dass die Frage nach der Identität des Modells nicht gestellt wird? Die Männer sind perfekt und werden geliebt. Warum dann doch diese Porträtähnlichkeit?

AD: Es sind keine Porträts, denn über die Person erfährt man nicht besonders viel. Manchmal sieht man nicht einmal das Gesicht. Und doch geht es um eine

bestimmte Person, ein Individuum. Denn lieben kannst du nur das Bestimmte, Besondere, in dem sich das Allgemeine zeigt. Das Bild ist wie die Rolle für das betreffende Modell – eine der vielen Rollen, die man spielen kann. Für die Griechen setzte sich das, was wir Identität nennen, aus zwölf Grundeigenschaften zusammen, die den zwölf <Charakteren> des Theaters entsprechen.

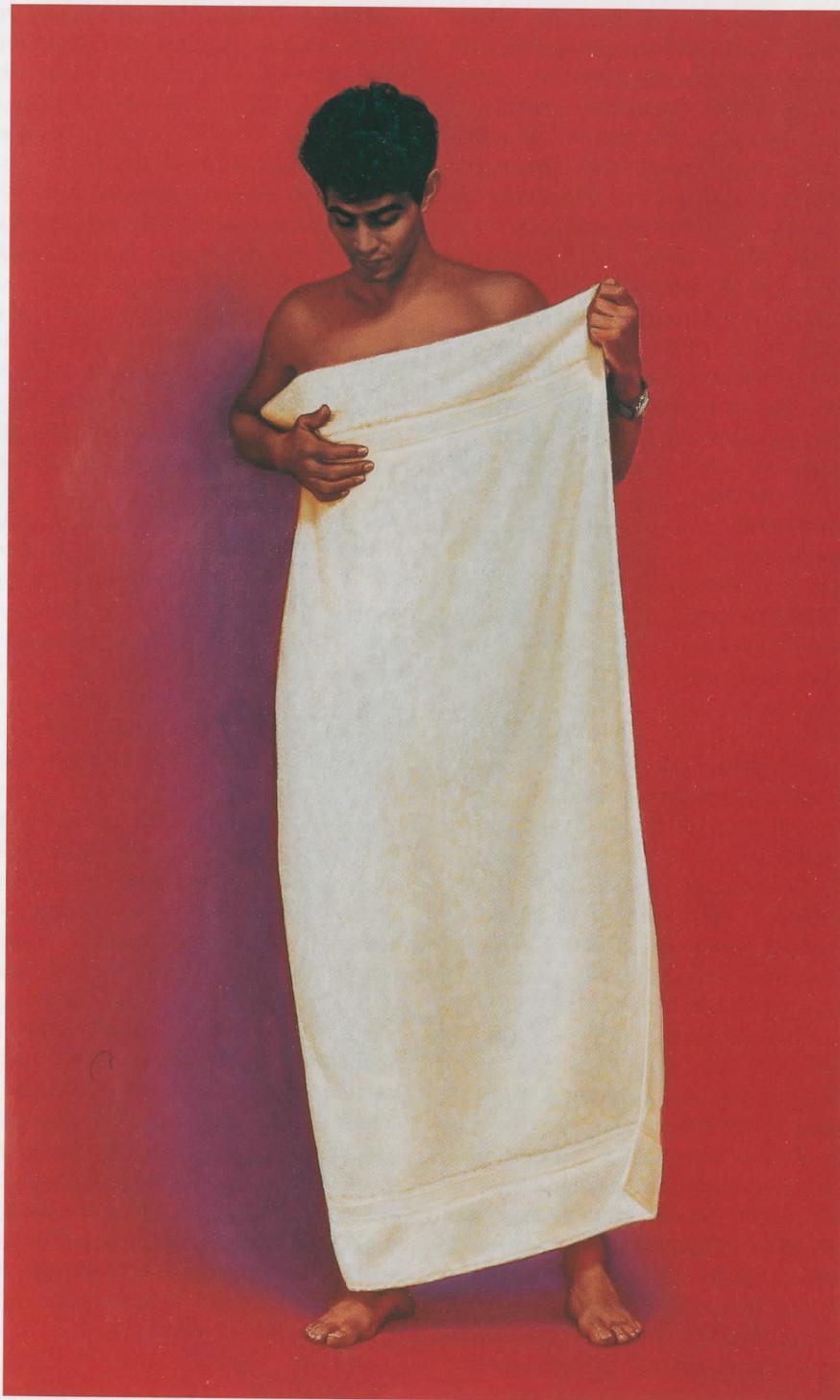
HV: In deinen Bildern gibt es keinen Horizont. Unterstützt das deine Auffassung vom Bild des Mannes als theatralischen <Charakter>?

AD: Meinst du mit <Horizont> eine Bodenlinie, einen definierten Raum? So etwas gab es in den früheren Bildern von 1985/86. Eine Art schmalen Bühnenraum

mit einer Wand dahinter. Das Theatralische hat mich damals sehr fasziniert. Durch die Künstlichkeit, sagen wir den Brecht'schen <Verfremdungseffekt>, ist auch immer klar, dass es sich nicht um Realität handelt, sondern um eine Inszenierung. Inzwischen brauche ich die Bodenlinie nicht mehr, die neueren Bilder haben monochrome Hintergründe in starken Farben, was auch eine Verfremdung schafft. Eine Art von Surrealität. Es ist allerdings ziemlich schwierig, ohne dieses zusätzliche Kompositionselement auszukommen. Jetzt muss das alles auf sehr viel subtilere Weise in sich zusammenhalten, durch eine Balance von Diagonalen, und den Aufbau des Bildes von hinten nach vorne.

HV: In deiner Arbeit lebt die abstrakte Linie, möchte ich sagen. Wird





die Kunst dadurch eine Art Mönchsarbeit?

AD: Vielleicht. Dieses Bedürfnis nach Schönheit und diese Art von Liebe überfordern das normale Leben. Es wäre doch falsch, wenn man seinen Mann nur nach der Schönheit aussuchen würde. Vielleicht kann dieses Bedürfnis nur die Kunst befriedigen.

HV: Als Künstler ist man Liebhaber..

AD: Wenn du verliebt bist, dann gibt es doch einen bestimmten Gesichtsausdruck des Geliebten, eine bestimmte Geste, oder einen bestimmten Blick, an den du dich immer erinnerst. Wenn du versuchst, das festzuhalten, und es gelingt dir, ist es um die Liebe unter Umständen schon geschehen, denn dann wird das Bild das Wesentliche. Das kann man natürlich auch systematisch machen. Mir geht es um Bilder. Und sonst gar nichts.

HV: Zeigen deine Gemälde die letzten Bilder von jemandem?

AD: Vielleicht sogar das Einzige. Es sind Bilder, die jemanden in seiner Abwesenheit vertreten. Das erste grosse Bild

aktuelle Ausstellungen

Szenenwechsel X, Museum für moderne Kunst, Frankfurt am Main, bis 5.1.1997
Pittura, Castello di Rivara, Turin, bis 30.1.1997
Gruppenausstellung in den Ateliers d'Artistes de la Ville de Marseille, aux Friches de la Belle de Mai, 12.12.–31.1.1997.

Biographische Angaben

1962 geboren in Bad Homburg v.d.H.
1982–1989 Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig; Studium der Germanistik und Philosophie an der Technischen Universität Braunschweig
1991 Meisterschülerin bei Ben Willikens
1993–95 Karl Schmidt-Rottluff-Stipendium
1994–95 Jahresstipendium der Hessischen Kulturstiftung für die Cité Internationale des Arts in Paris. Lebt in Marseille

Linke Seite: Mounir, 1996. Öl auf Leinwand, 210 x 125 cm
Courtesy MMK, Frankfurt, Foto: Axel Schneider, Frankfurt

habe ich gemalt, um mich darüber hinwegzutreiben, dass das Modell, mit dem ich immer gearbeitet hatte – der schönste junge Mann der Hochschule – die Stadt verlassen hatte. Ich dachte, ich kann jetzt nichts mehr machen – und dann habe ich eines von meinen kleinen Bildern genommen, und es in Lebensgrösse gemalt. Es war ein Erlebnis, wie er da plötzlich in voller Grösse wieder vor mir stand.

HV: Das Bild als Abschied. Ein Totenbild, eine Beerdigung, ein geheimnisvolles Ritual, um jemanden zu begraben...

AD: Vielleicht, um sein beunruhigendes Bild in dir zur Ruhe zu bringen, um es zu bannen. Man nennt das auf deutsch: den Teufel an die Wand malen. Abschied vielleicht von einer Illusion, die dir so, als Bild, erhalten bleibt, ohne dass du dem Glauben an sie erliegst...Ich glaube an das Bild, wie die Heiden – und die Katholiken, für die der Wein das Blut Christi ist, und nicht etwa bedeutet. So bedeuten meine Bilder gar nichts, sie sind keine Metaphern. Sondern sie sind einfach da.

Bearbeitung: Irene Veenstra, August 1996

Einzelausstellungen (Auswahl):

1994 Galerie Mai 36, Zürich
1996 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Gruppenausstellungen (Auswahl):

1991 «Facts and Rumors» (Gastkurator Henk Visch), Witte de With, Rotterdam*
1992 «Hommage an das Banale», Städtische Ausstellungshalle, Münster*; «Surcharge», Galerie de l'Ecole d'Art und Friche de la Belle de Mai, Marseille
1995 «Les Visiteurs», MAC, Galeries contemporaines des musées de Marseille*; Kunstpreis der Böttcherstrasse in Bremen, Kunsthalle Bremen*; Karl Schmidt-Rottluff-Stipendium, Kunsthalle Düsseldorf*
1996 «Loup y es-tu?», FRAC Languedoc-Roussillon; Pittura, Castello die Rivara, Turin*

(* = Katalog)