

FELDFORSCHUNG IN „EDEN“

unternommen von Susanne Altmann

Mit der Verwendung von fotografischen Vorlagen hat sich Miriam Vlaming schon lange als visuelle Anthropologin betätigt. Familien- und anderweitige Gruppenbilder, vermeintliche häusliche Idyllen, kunsthandwerkliche Gebrauchsornamentik, marginale Architekturen oder Gartenanlagen gehören zu ihrem Fundus. Ihre malerischen Interpretationen kommentierten und verstärkten, verschleierten oder verallgemeinerten derlei Motive. Doch niemals ließ sie sich von den erzählerischen Inhalten völlig mitreißen, sondern blieb eine leidenschaftliche Malerin. Wenn sie sich zu entscheiden hätte, glaube ich, würde sie die Lesbarkeit ihrer Gemälde auf dem Altar der handwerklichen Finesse, dem Eigenleben der Form, den Experimenten aus Licht und Farbe opfern. Nach wie vor zerstört sie allzu perfekte Oberflächen, inszeniert die Leinwand wirkungsvoll als Palimpsest aus Verletzungen und nicht ausformulierten Erinnerungsfetzen. In der Genealogie der jüngeren Leipziger Figurationen verschafft ihr das eine Sonderposition, denn ihre Kompositionen ziehen die Betrachter stets tief in das Medium der reinen Malerei hinein, in einen dynamischen Strudel nichtgegenständlicher Elemente.

Auch mit ihrer neuesten Produktion „Eden“ bleibt sie sich in dieser Hinsicht treu und man täte ihr Unrecht, wollte man sich allein auf den fremdartigen Phänotyp ihrer Protagonisten konzentrieren. Dennoch bezeichnet der aktuelle Zyklus Miriam Vlamings Interesse am exotischen Anderen. Das könnte eine heikle Sache sein, zieht man die Debatte um postkolonial(istisch)e Bildwelten in Betracht. Diese Debatte, politisch korrekt geführt, würde nämlich die Freude an exotischen Themen völlig verbieten. Denn wie gerade durch den Philosophen und kurator Wolfgang Scheppe mit seiner Ausstellung „Die Vermessung des Unmenschlichen. Zur Ästhetik des Rassismus“ eindrucksvoll demonstriert, sind gerade diese Bildmaterialien mit enormem Diskussionsbedarf aufgeladen - enthalten sie doch stets die zweifelhafte Norm der, sich als Forscher verstehenden Weltreisenden des 19. Jahrhunderts. So lautet eines der von Scheppe aufgestellten kritischen Ordnungskriterien für das obsessive Bildarchiv des umstrittenen Völkerkundlers Bernhard Struck (1888-1971): „Der Vermessende als Maßstab“, ein weiteres „Das Phantasma der Primitivität“ und ein anderes „Wissenschaftlicher Voyeurismus und Ethnopornografie¹“. In Scheppes gezielt künstlerischer Interpretation dieser zwangsläufig rassistischen, historischen und dennoch bis heute nachwirkenden Perspektiven, schwingt die Unmöglichkeit mit, den Mechanismen solcher pseudowissenschaftlichen Bildbeweise mit wissenschaftlichen Mitteln gänzlich auf die Spur zu kommen. Erst die Konfrontation mit ihrer Fülle in einem Kunstprojekt lässt einen Blick in die Abgründe dieser Anmaßungen zu. Insofern kann man es als konsequent, hochreflektiert und fast als pionierhaft bewerten, wie Miriam Vlaming mit ihren malerischen Re-Appropriationen von derlei Sujets vermintes Gelände betritt. Das ist ein veritabler Spagat: Denn der Blick auf das Andere oder Andersartige gehört seit jeher untrennbar zum kreativen Formenschatz. Denken wir nur an die Faszination der Brücke-Künstler für afrikanische Masken und Schnitzereien aus der Südsee oder an die gemalte Sehnsucht der französischen Avantgardisten nach asiatischer Kultur. So reizvoll diese Zugänge auch gewesen sein mochten, dort waren stets zeittypische Illusionen von einem Paradies im Spiel, das so niemals und in der westlichen Zivilisation sowieso nur als hegemoniale Projektion existierte. Ein Paradies ohne

Anführungszeichen. Wenn Miriam Vlaming heute mit dem Begriff „Eden“ operiert, so führt sie diese Ambivalenzen zwischen Staunen und Sarkasmus bereits im Gepäck. Das beginnt bereits mit ihrer erprobten Methode, vorhandenes Bildmaterial in die Gemälde einzuspeisen, nun mit erweiterten kulturellen und ethnischen Bezügen. In ihren Sujets zitiert sie die Bildproduktion des „weißen Mannes“ und seiner Kamera. Doch anstelle eines kritischen Kommentars übernimmt an dieser Stelle die Malerei. Mit Arabesken à la Matisse und wuchernder Ornamentik verunklärt sie etwa in „Initiation“ (2016) die Aufreihung mutmaßlich aboriginaler Ritualtänzer. Mit geradezu überdrehten Farb- und Formmarkierungen wie bei „Uncle Freak“ (2016) lässt sie ein maskiertes Männerpaar aus einem Musterdschongel hervortreten – wie aus einem gleichnishaften Fangnetz exotistischer Interpretationen. Miriam Vlaming stellt so gleichsam die Eigenständigkeit der damals Porträtierten, die entweder mit berechtigtem Misstrauen oder mit unverstellter Bereitwilligkeit ins Objektiv schauten, wieder her. Sie akzentuiert Momente des Fremden und Unheimlichen und kreiert eine neue, selbstbewusste Aura, die unsere westlichen Klischees geschickt unterwandern. Aggressiv und ironisch übersteigerte Masken und Kostüme scheinen die Rollenverhältnisse umzukehren: Betrachter_innen mögen sich leicht unbehaglich fühlen, fast selbst wie Objekte der Observation. Die dichten Gespinste aus Dekoration, Vegetation und visuellen Übertreibungen verordnen den Fotorelikten eine Art Re-Framing, einen neuen Rahmen. Oder, frei nach der Erkenntnis des Anthropologen Christopher Pinney: Sie blickt wie durch eine „Anti-Kamera“ und wählt eine Darstellungstechnologie, die sich im Widerstand zur Fotografie befindet².

Anders als zahlreiche feldforschende Konzeptkünstler_innen geht Miriam Vlaming nicht von Theorien aus. Doch das muss sie auch nicht, denn allein entlang ihrer malerischen Intuition kommt sie zu starken, höchst relevanten Resultaten. Ihr gelingt beides: die künstlerische Rückeroberung eines mit diskursiven Stolperfallen verminten Gebietes wie auch die erwähnte Emanzipation ethnografischer Bilddokumente von deren oft dubiosen Entstehungskontexten. Am nächsten kommt sie der bewussten Einbettung in kritische Reflexion vielleicht in der Serie „Human Nature“, wo sie mit zwölf Variationen zu einem Gesicht die Willkür von Identitäten, seien es geschlechtliche oder ethnische, paraphrasiert. Kleinste Abweichungen in Teint, Lippen, Nasen oder Lidern fordern instinktiv zu Einordnungen auf. Geschickt überführt Miriam Vlaming die Betrachter_innen deren eigener, oberflächlicher Vorurteile; Vorurteile, die häufig und automatisch darin bestehen, Unterschiede zu dramatisieren, statt Gemeinsamkeiten festzustellen. Ihre Strategie der Reihung erinnert dabei bedrückend an einst so populäre phrenologische Abformungen von Gesichtern außereuropäischer Menschen, wie sie für anthropologischen und zoologische (sic!) Schausammlungen angefertigt wurden. Diese zynischen Masken dienten zu nichts anderem, als durch schiere Quantität Abweichungen von Idealen und Standards biologi(sti)scher Überlegenheit aufzuführen. Bei derlei seriellen Aufstellungen von Porträtbüsten blieb das Individuum auf der Strecke. Oft endete die Skulptur ohne Ausformung des Schädels an den Rändern des Antlitzes und ließ eine symbolische Leerstelle zurück³. Auch das war eine Ästhetik aberwitziger Rassenideologien, die uns heute nur in der Anschauung bewusst wird. Miriam Vlaming scheint sich auf diese kritischen Fehlstellen zu beziehen, wenn sie die fiktiven Physiognomien bei „Human Nature“ nicht in einem Porträtkopf, sondern mit einer Ausdehnung des Inkarnats bis an die Ränder der kleinformatigen Leinwände führt. Dieser „Kunstgriff“ verweist auf die Absurdität anonymer, menschenverachtender

Studienobjekte. Malerei als kritischer Kommentar! Gerade angesichts der momentanen Auseinandersetzungen um das Fremde und dessen vermeintliche Bedrohungen wirkt die vergleichsweise sparsame Reihe wie ein Appell an die Vernunft. Insofern liest sich „Human Nature“ wie ein Leitmotiv, das die Vision eines zukünftigen, globalen „Eden“ verheißt. Soviel Utopie darf sein.

Susanne Altmann

Note

¹ Vgl. die begleitende gleichnamige Publikation zur Ausstellung „Die Vermessung des Unmenschen. Zur Ästhetik des Rassismus“ in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Lipsiusbau vom 13. Mai bis 7. August 2016 von Wolfgang Scheppe.

² Vgl. Christopher Pinney, *The Anti-Kamera in: Material World. A global hub for thinking about things*, <http://www.materialworldblog.com/2016/01/the-anti-camera> (aufgerufen am 14. Mai 2016)

³ Vgl. die in der Ausstellung „Die Vermessung des Unmenschen“ gezeigten Gipsköpfe bzw. kolorierten Lebensmasken der Brüder Gustav und Louis Castan (1836-1899, 1828-1909) aus dem Museum für Völkerkunde Dresden.