

Marlene Dumas

Grosses Herz, mutiger Geist

An der dritten Station ihrer Tour von London über Amsterdam nach Riehen zur Fondation Beyeler legt die Retrospektive das Gewicht auf die malerischen Aspekte des Werks von Marlene Dumas.

Das kleine Mädchen mit dem blassblauen Bauch, der schwarzen rechten und der roten linken Hand blickt die Besucher der Ausstellung gleich am Anfang des Rundgangs aus dunklen Augen trotzig an. Das Bild «The Painter», das auch auf dem Umschlag des Katalogs erscheint, und damit besondere Prominenz zugesprochen erhält, ist exemplarisch für die Art, wie Marlene Dumas arbeitet.

Am Ursprung steht eine Fotografie von Helena, der Tochter der Künstlerin. Sie hat im Garten ihren Körper bemalt: Der Bauchnabel ist zu einem dunklen Loch vergrössert und mit einer roten Sonne umgeben, die nach oben ein Kreuz trägt. Das Brustbein ist schwarz eingefärbt; auch Hände und Füsse hat Helena in Farbe getaucht.

«Ich bin eine Künstlerin, die Bilder aus zweiter Hand verwendet und Erfahrungen aus erster Hand», schrieb Marlene Dumas kurz bevor «The Painter» entstand. Was sie damit meinte,



«The Painter» (1994): Bilder aus zweiter Hand

Nach London (Tate Modern) und Amsterdam (Stedelijk Museum) erreicht die grosse Marlene-Dumas-Retrospektive «The Image as Burden» («Das Bild als Bürde») vom 31. Mai bis zum 6. September 2015 in der Fondation Beyeler ihre dritte und letzte



Station. Geboren 1953 in einem ländlichen Vorort von Kapstadt – ihr Vater war Weinbauer – kam die junge Künstlerin 1976 zur weiteren Ausbildung nach Amsterdam, wo sie seither lebt und arbeitet. Marlene Dumas gilt als eine der bedeutendsten zeitgenössischen Malerinnen. In ihrem Werk konzentriert sie sich in eigenständiger und eigensinniger Weise auf die «condition humaine», auf die Vielfalt menschlicher Existenz und die mannigfaltigen Umstände des Lebens. Die von der Kuratorin Theodora Vischer zusammen mit Marlene Dumas geplante Hängung in der Fondation Beyeler folgt weitgehend chronologisch dem künstlerischen Werdegang in den letzten 40 Jahren. Zu sehen sind rund 80 Gemälde und 30 Aquarelle sowie Zeichnungen, Collagen und Skizzen. «Es gibt das Bild (die Fotografie, die als Quelle dient)», erläutert Marlene Dumas, «mit dem man anfängt, und das Bild (das gemalte Bild), mit dem man aufhört, und das eine ist nicht das gleiche wie das andere. Ich wollte dem mehr Aufmerksamkeit geben, was die Malerei mit dem Bild macht, und nicht nur das in den Blick nehmen, was das Bild mit der Malerei macht.»

Der grossartige Katalog zur Ausstellung enthält nicht nur die an den drei Ausstellungsorten gezeigten Exponate sowie zahlreiche Erläuterungen, sondern auch eine Fülle von Selbstzeugnissen der auch literarisch aktiven Künstlerin.

Leontine Coelewji, Helen Sainsbury, Theodora Vischer (Hrsg.): Marlene Dumas – The Image as Burden. Riehen/Basel und Ostfildern (Fondation Beyeler/Hatje Cantz Verlag). 196 Seiten, € 38.00.

zeigt das Gemälde von 1994. Die Fotografie dient zwar als Vorlage, doch die Gestalt darauf steht nicht mehr für die 1979 geborene und zu Beginn der 1980er-Jahre abgelichtete

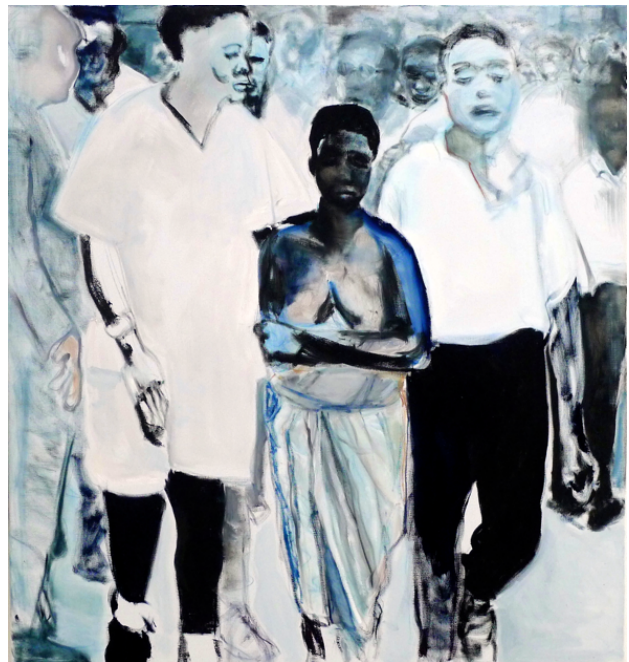
Tochter, sondern für jedes kleine Mädchen, das mit freudigem Ernst seinen Körper als Malfläche verwendet. Die Farben sind reduziert auf die Hautfarbe, das helle Blau auf Bauch und Brust, das sich im Hintergrund wiederholt, auf eine schwarze und eine rote Hand.

Zur Konzeption der Secondhand-Vorlage gehört auch, dass das Material mit beliebiger zeitlicher Distanz verwendet wird. Die Malerin nutzt ihr Archiv spontan, ohne Rücksicht auf die Aktualität. So gelingt es ihr, auch historische, im kollektiven Bewusstsein haftende Bilder zu individuellen Statements umzuformen.

Besonders eindrücklich ist das Beispiel der am 15. Februar 1961 in Léopoldville (heute Kinshasa) barbusig den Trauerzug anführenden Pauline Lumumba, Witwe des nach einem Putsch abgesetzten kongolesischen Ministerpräsidenten Patrice Lumumba, der in der abtrünnigen Provinz Katanga ermordet worden war. Marlene Dumas malte 2013 zwei Versionen der Szene und fokussierte beide auf die theatralisch inszenierte Nacktheit der Witwe. Der historische Zusammenhang ist keine Voraussetzung zum Verständnis des eindrucksvollen Bildes.

In einem, im Katalog abgedruckten Gespräch mit der Kuratorin Theodora Vischer¹ erläutert die Malerin ausführlich den Werdegang der beiden Werke. Im schnell über Nacht entstandenen Grossformat habe sie sich auf den Kontrast zwischen Schwarz und Weiss konzentriert: «Die Männer in ihren blendend weissen Hemden, die ein leuchtend helles Licht abgeben, andererseits die dunklen Hosen, die schwarzen Beine. Der Rest des Bildes ist in Blautönen oder zumindest bläulichen Schattierungen gehalten, Pauline Lumumbas dunkles Gesicht und die blauen Gesichter der andern...»

Im kleineren Bild dominieren neben Schwarz und Weiss die Grüntöne. «Bei der kleinen Version von *«The Widow»* zoomte ich weg, sodass das Bild etwas Altmodisches, fast Impres-



«The Widow» (2013): Kontrast von Schwarz und Weiss

nistisches an sich hat, wie bei einer Strassenszene in einer Stadt.» Die Vorlage für das kleinere Bild, fand sich in einer Ausgabe des Time-Magazine, das die Künstlerin über eBay erwerben konnte. Der Vorgang ist für Dumas' Vorgehen exemplarisch. Auf einzigartige Weise gelingt es ihr, die hartnäckige Recherche, ihre umfassende kunsthistorische Bildung und ihre künstlerische Inspiration mit Spontaneität und malerischer Präzision zu verbinden.

In der ganzen Ausstellung ist zu sehen, wie sehr Marlene Dumas die Frage umtreibt, «wie man Raum in einem Bild wiedergeben kann». Sie hat beobachtet, wie andere Maler – sie



«The Widow» (2013): Hartnäckige Recherche

¹ Katalog Seite 170f.



Caravaggios «Santa Lucia»: Szenisch leere Fläche

nennt Degas, Caravaggio, David – es schaffen, durch grosse, leere Flächen über den Figuren, den Raum lebendig werden zu lassen.

Tatsächlich fällt auf, dass die Künstlerin in ihren Gemälden leere Flächen eher meidet. Die meisten Sujets füllen die durch den Rahmen begrenzte Fläche vollständig aus. Ihre Porträts sind meist angeschnitten, gleichsam, um den Betrachter zur vollen Aufmerksamkeit für die Gesichtslandschaft zu zwingen.

Ist die Faszination für szenisch ungenutzte Flächen relativ neu und spiegelt sich noch nicht in ihren Werken, so ist ihr Interesse an herausragenden Bildern der Kunstgeschichte an zahlreichen Beispielen nachweisbar. Dabei verwendet sie die Szenen aus dem Fundus des kollektiven Gedächtnisses der westlichen Kultur nicht anders als die Sammelstücke aus ihrem Archiv. Sie dienen ihr als Vorlagen zur Neuinterpretation. Und es ist egal, ob die Betrachtenden ihrer Neuschöpfung das Modell erkennen oder nicht.

Manchmal gibt Dumas mit dem Titel nur einen indirekten Hinweis – wie bei «Stern»,



«Lucy» (2004): Distanz zur Vorlage

dem 2004 entstandenen Porträt der toten Ulrike Meinhof, das sie nach einem Foto aus dem Magazin «Stern» malte – und manchmal bezieht sich ihr Titel direkt auf die Vorlage. So zum Beispiel bei Caravaggios (1571–1610) «Grablegung der Heiligen Lucia». Ihr Bild fokussiert ganz auf das Gesicht der Toten, die nun «Lucy» heisst – was nicht nur Distanz zur Vorlage schafft, sondern auch den Kontext der Grablegungsszene obsolet macht.

Ähnliches gilt für «The Kiss» von 2003. Im Gegensatz zu den Gesichtern der toten Frauen in «Stern» und «Lucy», habe sie hier den Ausdruck der toten Janet Leigh in der Rolle der Marion Crane am Ende der berühmten Duschszene in Alfred Hitchcocks «Psycho» nicht übernommen, erläuterte Marlene Dumas in einer E-mail an den Kunsthistoriker Richard Schiff. Im Gegensatz zum Still aus dem



«The Kiss» (2003): Tot in der Dusche

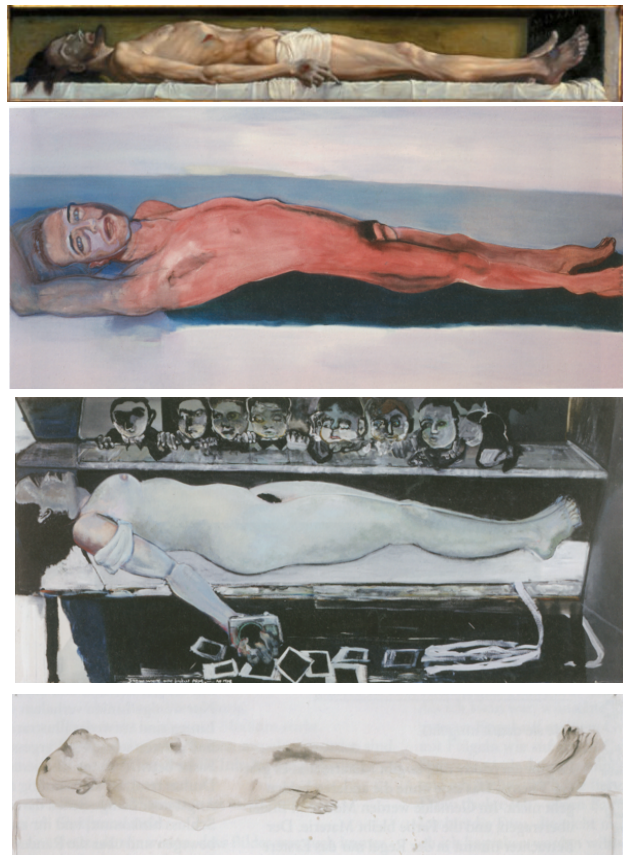
Film, in dem der Kopf der Darstellerin auf dem nassen Boden der gekachelten Dusche zu sehen sei – tot, aber mit einem offenen Auge – sei ihre Marion mit dem gelb-rosa-weißen Gesicht nicht so «kalt», «und das mit dem «offenen Auge» kriegte ich malerisch einfach nicht hin – es sah bloss dumm und falsch aus.»

Mit dem Titel «The Kiss» schuf Dumas zusätzlich Distanz zur «Psycho»-Szene. Das Bild könnte eine junge Frau darstellen, «die den Boden küsst, vielleicht die Stelle, über die eine geliebte Person geschritten ist...».

Zu den Besonderheiten des Werks von Marlene Dumas gehört auch das Experimentieren mit ungewöhnlichen Formaten, zum Beispiel mit extrem schmalen Querformaten – deren Prototyp, Holbeins toter Jesus im Kunstmuseum Basel, sie tief beeindruckte. 1987 malte sie unter dem Titel «The Particularity of Nakedness» einen (lebendigen) liegenden Mann, dem sie so viel Raum gab, dass man sich ihn auch an einem Nacktbadestrand vorstellen kann. Später variierte sie das Thema mit Schneewittchen-Gestalten im Glassarg, und zu Beginn des neuen Jahrhunderts entstanden mehrere Papierarbeiten mit männlichen und weiblichen Gestalten auf dem Totenbett.

Der Tod, das Leiden, die ganze menschliche Misere ist ein beherrschendes Thema im Werk von Marlene Dumas. Und es ist nicht ganz klar, ob die ebenso zahlreichen lustvollen Darstellungen des weiblichen Körpers tatsächlich als Gegengewicht gemeint sind. In manchen Bildern scheint die pornografische Provokation vor allem als Gegengift gegen die protestantische Körperfeindlichkeit eingesetzt zu sein.

Die Vorlagen stammen aus Pornoheften und von Fotos posierender Stripperinnen. Sie könne nicht mit lebenden Modellen arbeiten, räumt Marlene Dumas ein. «Ich frage mich dann, was sie wohl von mir denken, und noch mehr beschäftigt mich, was sie sich vorstel-



Holbein als Muster: Leben und Tod im Querformat

len, was ich über sie denke. Und dann verliere ich die Freiheit des amoralischen Ansatzes, der für mich eine Voraussetzung ist um ein gutes Gemälde zu machen.»

Die Ausstellung macht allerdings deutlich, dass beide Aspekte zwingend zum Werk von Marlene Dumas gehören. Ihr Thema ist die ganze Vielfalt der menschlichen Existenz. Dabei trennt sie nicht zwischen privat und prominent. Sie porträtiert Osama bin Laden ebenso wie ihre Tochter, sich selbst ebenso wie Marilyn Monroe und Paolo Pasolini. Manchmal nennt sie die Namen der Porträtierten, manchmal geht sie auf Distanz. So heisst das Bild von Osamas Sohn schlicht «Son of», und sein Vater erscheint in der eindrücklichen Porträt-Reihe «Man Kind», die zwischen 2002 und 2006 entstand, als «The Pilgrim». Im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung schrieb sie ein Gedicht, das in den ersten Zeilen den Ton anschlägt, der in ihrem ganzen Werk mitschwingt: «Es ist nicht die Zeit/für Lächeln à la Family of Man.²/Wir rei-

² The Family of Man hiess eine Fotoausstellung, die der Fotograf Edward Steichen ab 1951 für das Museum of Modern art in New York kuratierte. Die Bilderschau gehört seit 2003 zum UNESCO-Weltdokumentenerbe.

sen nur verkleidet,/wer unterscheidet/also da noch Freund von Feind?»

Texte wie dieser zeigen, dass Dumas ihre Botschaften nicht nur in Bildern, sondern auch in Texten weiterzugeben in der Lage ist. Der Katalog der Ausstellung enthält eine Fülle von Selbstzeugnissen dieser Art – und dazu auch einige überaus erhellende Interpretationen aus fremden Federn. Zum Beispiel von Dimitri Nicolas-Fanourakis, einem ihrer Lehrer an der Michaelis School of Fine Arts in Kapstadt, der dem südafrikanischen Fotografen David Goldblatt, der ihm seine Ratlosigkeit vor Marlene Dumas' Bildern gestanden hatte, erklärte: Marlene «hat inzwischen eine beängstigend freie Art entwickelt, zu schauen, zu fragen, zu zeigen, zu hinterfragen, zu spotten, zu riskieren und zu verarschen – grosses Herz, grosse Begabung, mutiger Geist – und wenn du wirklich mal näher ran gehst und genauer schaut, wird sie dich mit ihrem unerschütterlichen Blick und ihrer Weigerung, irgend jemandem ausser sich selbst Rechenschaft abzulegen, erst recht reinlegen ..., sie meint

es sehr ernst mit dem, was sie tut, aber ich bezweifle, dass sie sich selbst je so ernst genommen hat, wie viele andere «Künstler», denen man am liebsten in den Hintern treten würde.»

© Jürg Bürgi 2015 (Text und Bilder Seite 1 oben und unten rechts, und Seite 2). Die Bilder Seite 3 rechte Spalte, Seite 4, rechte Spalte 2,3,4 sind dem Katalog entnommen. Bild Seite 3 links oben: <http://huntingcaravaggio.blogspot.ch/2011/04/burial-of-santa-lucia.html>; Seite 4 rechte Spalte ganz oben: <http://www.kunstmuseumbasel.ch/de/kunstmuseum-basel/galerie/>

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:
PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel
IBAN CH75 0900 0000 4003 2963 0