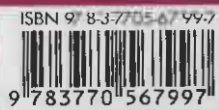


Wie lassen sich die Vielfalt und Vielstimmigkeit der gegenwärtigen Kunstkritik erfassen? Der Band gibt Antworten in 35 paradigmatischen Kritiken. Die Autor:innen greifen die Stimmen, Perspektiven und Schreibweisen anderer prominenter Kritiker:innen auf und entfalten in kurzen experimentellen Formen die Potenziale der Kunstkritik. Wie würde der Aufklärer Denis Diderot über eine Ausstellung der Kunst des 21. Jahrhunderts schreiben? Wie könnte eine nie geschriebene Kritik von Caroline Schlegel zu Schillers Gedichten klingen? Was erfahren wir in einer Ausstellung Gauguins mit den Werken Franz Fanons im Gepäck? Der Band schafft in fiktionalen und transhistorischen Dialogen Spielräume, in denen sich das Schreiben performativ entfaltet, in denen Identitäten entstehen, ohne festgeschrieben zu werden, in denen Urteile gefunden und situiert werden. Weit davon entfernt, in eine angebliche Krise zu verfallen, zeigt sich, wie Kunstkritik Diskurse prägen und kritisch mitgestalten kann.



INS BILD KOMMEN

Hosseini | Kipke
Kuhn | Woisnitza (Hg.)

BRILL

Anita Hosseini | Anna Kipke |
Holger Kuhn | Mimmi Woisnitza (Hg.)

INS BILD KOMMEN
Spielräume der Kunstkritik

BRILL | FINK

Wir danken für die großzügige Unterstützung der Drucklegung einer ungenannt bleiben wollenden Stifterin.

Gefördert von der VolkswagenStiftung



Für Beate Söntgen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2023 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und Wageningen Academic.

www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6799-7 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6799-3 (e-book)



Abb. 22.1 Marlene Dumas, *Le Joujou du Pauvre* (*The Poor Boy's Toy*), 2020, Öl auf Leinwand, 190 × 130 cm, Courtesy The Artist and Zeno X Gallery, Antwerpen, Foto: Peter Cox.

22. Prosagedichte

Charles Baudelaire über Marlene Dumas, open-end, Palazzo Grassi, Venedig

Eva Kernbauer

Im historischen Palazzo Grassi, seit 2005 im Besitz François Pinaults, zeigt Marlene Dumas über 100 Gemälde und Zeichnungen, zurückgehend bis in die 1980er Jahre. Da die Gemälde allesamt figurativ, formal ähnlich und technisch meist ident sind (Öl auf Leinwand für die Gemälde; Stift, Tusche, Pastell und Acryl für die Zeichnungen), könnte es die langweiligste aller Ausstellungen sein. Die Gemälde sind seit Jahrzehnten in demselben flüssigen, zeichnerisch-gestischen Pinselstrich gemalt, der, wenn es fleckig oder bröcklig wird, direkt gemeinte ekelerregende Assoziationen hervorrufen will. Die Motivwahl ist spektakulär: Krieg, Gewalt, Pornographie, Porträts bekannter Persönlichkeiten, Traumszenen und Mythen, gefasst in Szenen des Narzissmus, der Prostitution, Betrunkenheit, Trauer, Peinlichkeit und Gefahr. Die Motive sind dem endlosen, flüchtigen, zufälligen Strom des Immergleichen aus Internet, Zeitungen und privaten Photographien entnommen, doch wird dieser bei Marlene Dumas zu einem forever more of the *wonderful* same. „It is a Happiness to Wonder“, hat Edgar Allan Poe geschrieben, und dieses Staunen erfasst einen angesichts des wandelbaren Schönen, das diese Bilder enthalten: ein verstörendes, zwiespältiges, unerklärliches, bedrohtes, formloses, zersetztes Schönes, voller Absurdität und Humor.

Aller Flachheit des ungestümen Pinselstrichs zum Trotz, ja wie als ein Überraschungsmanöver, öffnet sich diese Schönheit in der Tiefe. Manchmal ist es möglich, Schritt für Schritt hineinzusteigen in die übereinander gelegten Motivschichtungen oder der formalen Anlage. Öfter aber rutscht der Blick ab und gleitet ohne Halt in die dunklen Tiefen von Begehren, Lust, Ekel und Entsetzen, wobei letztere oft der eigenen Reaktion auf das Gesehene entspringen: dem, was man gesehen haben mag und sich darin verdingt, weil es zu schön war, um wegzusehen, ein neugieriges Entsetzen, das man mit der Malerin teilt. Häufig sind es die Werktitel, die diese anziehenden Tiefen öffnen, oder uns vor Augen führen, wie vielfältig lesbar die Motive sind.



Abb. 22.2 Marlene Dumas, *The Painter*, 1994, Öl auf Leinwand, 200,7 × 99,7 cm, Museum of Modern Art, New York, Fractional and promised gift of Martin and Rebecca Eisenberg, 2005, Courtesy Marlene Dumas, Foto: Peter Cox.

Eines der bekanntesten in der Ausstellung gezeigten Gemälde (Abb. 22.2) zeigt ein nacktes, etwa 4-jähriges Kind, der Bauch beschmiert mit hellblauer Farbe, die rechte Hand dunkelblau, die linke blutrot verfärbt, aus dem kalkweißen Gesicht stechen maskenhaft die schwarzen Augen hervor. Ist es bedroht oder bedrohlich? Verletzlich oder siegreich nach einer blutigen Schlacht? Erst der Bildtitel, *The Painter*, gibt einen Hinweis darauf, dass diese unheimliche Szene dem Alltag, genauer dem Familienalltag entsprungen ist, und so hängt dieses Porträt der Tochter neben denjenigen von Lebenspartner, Bruder und Enkelkind, in einer grotesken Familiengalerie.

Auch das Spiel mit Worten und die Leidenschaft für die Illustration von Geschichten und Texten spiegeln Dumas' Interesse an Sinnverschiebungen wider, in ihren Bildern ebenso wie in Bildtiteln, kleinen Inschriften, Widmungen und kurzen Begleittexten zu den Gemälden. 1996 schrieb sie:

„I always wanted a sailor.
So I could long for him
while he's gone.
And be happy when he comes.
Soft-core yet tough.
Pink puff
hot stuff
she's had enough.
With regret for the fact
that 'sexy' also implies something stupid
and the fine arts avoid that
in favour of the 'erotic'.
I've always felt related to those places
where the pin-up feels at home.
And I thank all those nameless artists
who've given us the real pin-ups.“

Im selben Text beschreibt Dumas, wie das schnelle Skizzieren von Pin-Ups ihre Malweise geprägt hat, wie sie diese als junges Mädchen, kopiert von Comics oder Cartoons, auf Zigarettenschachteln der Erwachsenen zeichnete: „I made these sketches very quickly and they turned out differently every time, yet somehow the same. And so everyone was very impressed and assured me that I was destined for the arts.“ Pin-Ups sind der ironische Grundstock ihres Repertoires, formal wie motivisch. Bilder von Gewalt, Illustrationen von antiken Mythen und Porträts beruhen gleichermaßen auf der Kombination weniger malerischer Striche, die wie doodles *so* oder *so* lesbar sein können: graziös oder linkisch, ausdrucksvoll oder unbeholfen, tot oder schlafend, verkrampft vor Schmerz, Lust oder Lachen.

Gerade Arbeiten, die augenfällige Ähnlichkeiten verbindet, zeigen eher Unterschiede als Verwandtschaften oder aber Stadien schrittweiser Entfernung voneinander. In einer Galerie hängen *The Origin of Painting (The Double Room)*, 2018, *Time and Chimera*, 2020 und *The Making of*, 2020 nebeneinander (Abb. 22.3), in identischem hochrechteckigem Format (300 × 100 cm), in wenigen, teils unvermischten Farben gemalt. Alle drei zeigen Paare, wobei jeweils ein Wesen das andere hervor-, oder, wie im Falle des mittleren Bildes, umbringt.

Links hat Marlene Dumas mit *The Origin of Painting* begonnen, und tatsächlich erkennt man den bekannten Mythos von Kore, der Tochter des korinthischen Töpfers Dibutades, die den Schatten bzw. die Konturen des abwesenden Geliebten auf die Wand zeichnet. Den Anfang der Malerei also bildet bei Dumas derjenige der Zeichnung – wir wissen: das Pin-Up –, und der Ursprung der Kunst ist das Begehren. Als Dumas dieses Bild ihrem Freund Hafid Bouazza zeigte, war dieser an *La Chambre Double* aus meinen *Spleen de Paris* erinnert, die er gerade übersetzte: am Changieren zwischen verschiedenen Geistes- und Wirklichkeitszuständen, Wahn und Ruhe, Traum und Erwachen, Vergangenheit und Gegenwart, die jederzeit vom einen ins Andere umschlagen können. Ein Ausschnitt aus denselben *Spleen de Paris* wird dann das Thema des mittleren Bildes, das den Zugriff eines steinernen Unwesens auf einen sonnigen Frauenkörper zeigt; der nächste Schritt führt zu *The Making Of*, eine Szene zärtlicher Hingabe der Künstlerin an das unförmige, klumpige Etwas, das zu gestalten sie im Begriff ist, dessen rohe Schönheit sich niemals allen offenbaren wird.

Nachdem Dumas in der Ausstellung auch mehrere pornographische Motive zeigt, wird zumindest die dritte Paarszene auch an diese tröstlich-komisch eindeutigen Kurzformeln sexueller eher als kreativer Lust erinnern: Wieder changiert der Blick zwischen visuellen Lesarten, von denen keine ganz richtig, keine ganz falsch ist. Auf ähnliche Art zwischen modernen und überzeitlichen Bildwelten wechselnd ist in den Zeichnungsserien *Venus & Adonis I* und *II* (2015/16) der Mythos in formelhafte Comic-Strip-Szenen eingefasst: Begehren; Sex: Venus mit geöffnetem Mund, der dunkellockige Adonis mit gesenktem Kopf; Sehnsucht nach der Weite der Jagdgründe; Abschied, Tod, schreiende Trauer. Schnell kann der Eindruck von Leichtigkeit ins Gegenteil umschlagen: Der Junge, der sein Hemd hochzieht und seinen nackten Oberkörper zeigt (*No Belt*, 2010–16) ist kein Pin-Up, sondern erlebt eine alltägliche Kontrolle an einem Checkpoint, die ihn zwingt, sich vor anderen zu entblößen. In den Kreislauf dieser zwiespältigen Bilder schreibt sich die in Südafrika geborene weiße Künstlerin selbst ein: Die Zeichnungsserie *Black Drawings* (1991–92)



Abb. 22.3 Marlene Dumas, (von links nach rechts) *The Origin of Painting (The Double Room)*, 2018, *Time and Chimera*, 2020, *The Making of*, 2020, Courtesy the artist and Zeno X Gallery. Ausstellungsansicht, *Marlene Dumas. open-end*, at Palazzo Grassi, 2022, Courtesy Palazzo Grassi, Courtesy Marlene Dumas, Foto: Marco Cappelletti und Filippo Rossi.



Abb. 22.4 Marlene Dumas, (von links nach rechts) *Eden*, 2020, Private collection. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp, *The Particularity of Nakedness*, 1987, Collection Van Abbemuseum, Eindhoven, *The Painter*, 1994, Museum of Modern Art, New York. Ausstellungsansicht, *Marlene Dumas. open-end*, Palazzo Grassi, 2022, Courtesy Palazzo Grassi, Courtesy Marlene Dumas, Foto: Marco Cappelletti und Filippo Rossi.

gibt von Weißen gemachte Porträts Schwarzer Menschen wieder, deren Aussagekraft weniger über die Porträtierten als über die Urhebenden enthüllt, zu denen die Künstlerin selbst gehört.

In der erwähnten Familiengalerie hängt auch *The Particularity of Nakedness* (1987), ein Porträt des 2021 verstorbenen Lebenspartners Dumas', des Malers Jan Andriessse (Abb. 22.4). Das lang gezogene horizontale Bildformat folgt dem schlanken liegenden Männerakt, der so zugleich Holbeins grauenhaften *Toten Christus* ins Gedächtnis ruft, doch hat der nackte Jan Andriessse den rechten Arm hinter den Kopf gelegt, so dass sich Körper und Blick anmutig der Betrachterin darbieten. Das Gesicht ist blass, die Haare fast silbrig, der Körper halsabwärts in warme Rottöne getaucht, dunkler an der Vertiefung des Brustbeins, dem Geschlecht und den Schenkeln, mit ein paar Perspektivwechseln, die zu den Beinen hin immer ein wenig kleiner skalieren, weniger ausarbeiten. Eine Hommage an die Renaissance und deren Sehbehelfe: So wie Dürers *Selbstporträt als Akt* ist auch dies ein Komposit – nicht aus mehreren Spiegelbildern, sondern, im Falle des liegenden Jan Andriessse, aus Polaroids. Hinter dem liegenden Männerakt eröffnet sich der Meereshorizont eines sanften Blaugrüns, unter und über der Liegezone akzentuiert bloßes Weiß das schmale Querformat. Der Blick ist abwägend, und doch verführerisch, die silbrigen Augen wie eine Chiffre der Schönheit, und zugleich ein prüfender Spiegel. Es ist der unverwandte Blick des Malers, der die Malerin am besten kannte, und zugleich ein geliebter, begehrt Körper, der sich der Formelhaftigkeit entzieht.

Le Joujou du Pauvre, 2020 (Abb. 22.1) – genauer: mein *Joujou du Pauvre* – zeigt zwei Jungen. Es sind zwei Karikaturen, unförmige Spiegelungen die Körper, deren unterschiedliche Gewänder kaum ausreichend differenziert sind, um den einen als arm, den anderen als reich kenntlich zu machen. Das Gitter, das die beiden trennt, ist zu einem vertikalen Pinselstrich verkümmert. Die beiden Gesichter sind Fratzen, in denen alles enthalten ist: neugierig fragend der reiche Junge links, sein eigenes, wertvolles Spielzeug ist zur Kontur ausgedünnt und hat nicht einmal das genauere Hinsehen der Malerin verdient. Keck streckt sich ihm der andere entgegen und hält die lebende Ratte hoch, der vom reichen Jungen begehrte Zeitvertreib: Die beiden Jungs lachten sich, der eine wie der andere, brüderlich zu, und ihre Zähne zeigten den *gleichen* weißen Schmelz. Über und hinter ihnen eint die beiden wie eine Aureole ein ausgelaufener hellblauer Farbfleck und durchdringt die Braun- und Schwarztöne, die die Szene in wenigen Strichen schildern. Die Striche sind sanft, die Farbe nicht kräftig oder leuchtend. Das Bild ist amüsant, sprechend, zugleich eine Karikatur und ein Anblick von vollkommener Harmonie.

Marlene Dumas ist entschieden die aufregendste Malerin der Gegenwart. Ich kenne nur zwei weitere, die den menschlichen Körper ebenso gut darstellen wie sie. Die eine ist Amy Sillman, die Meisterin der awkwardness, die mit Dumas (die eine Arbeit mit dem Titel *Awkward* in der Ausstellung hat) die Einsicht in die Gefangenheit im eigenen Körper teilt, ebenso den Humor und einen unerschrockenen malerischen Stil, der bei Sillman vielleicht nochmals physischer im Sinn des direkt sichtbaren Körpereinsatzes der Malerin ist. Die zweite ist Lynette Yiadom-Boakye, die mit Dumas die Liebe für die Schönheit und Ausdruckskraft erfundener Figuren, inszenierter Posen und formelhafter Skizzen gemeinsam hat und den Blick freimacht auf das kompromittierte Bild, das wir uns von der Welt machen. Yiadom-Boakyes Porträts Schwarzer Menschen führen den Weg der Körperdarstellung weiter, sprechen zudem die politischen Umstände dieser Kompromittiertheit direkt an, aber

.....

am besten, wir lieben sie alle drei.