Marlene Dumas : in the charnel house of love = im Beinhaus der Liebe

Autor(en): **Warner, Marina / Heibert, Frank**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 38: **Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681385

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

MARINA WARNER

Marlene Dumas: IN THE CHARNEL HOUSE OF LOVE

"It was the whiteness of the whale that most appalled me," writes Ishmael in *Moby Dick*. Whiteness is the colour of marble and pearls and light, but also of icy wastes, poisonous white lead, leprosy, the blank page, foam on a churning sea, the pallor of fear, ashes, sterility, and death. In some cultures, it is the colour of mourning, Ishmael recalls, and everywhere it is the colour of the charnel house. "There lurks an elusive something in the innermost idea of this hue," continues Ishmael, "which strikes more of panic to the soul than that redness which affrights in blood."[1] Snow White embodies the terrors whiteness holds: When her mother pricked her finger and the red drops fell in the snow, she wished for a child as red as the blood, as white as the snow, with hair the colour of ebony; later, when Snow White lies in her coffin, she is associated with poison, first with the comb, then with the apple given to her by the wicked queen to choke her; and her casket imprisons her in the icy purity of glass. As Primo Levi wrote, this kind of purity is death, because it cannot give rise to "changes, in other words, to life."[2]

MARINA WARNER is a writer and critic living in London. Her most recent book is *Indigo*, a novel (1992), and she is now finishing a study of fairy tales, *From the Beast to the Blonde*.

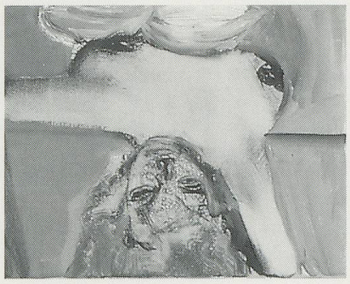
Marlene Dumas has put on Snow White like a bitter shroud over her own self; in her painting, SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM (1988), the prone figure lies with a camera in her dangling hand, snapshots scattered around her, while old-young children look at her from the other side of her bier, as if through a glass. The painting suggests a narrative—a peepshow in a red light district, a judicial punishment? A crime has been committed, a girl has been beaten. But whose crime is it? Snow White has sinned with the female sin of curiosity, perhaps, by gathering evidence, taking photographs. Dumas has written in a poem,

> *My people were all shot*
> *by a camera, framed*
> *before I painted them. They didn't know*
> *that I'd do this to them.*[3]

But the onlookers, the child dwarfs, those clients at the spectacle, they too are perpetrating an indecency, and we, on the other side of the body, become accomplices in the entertainment too.

Dumas handles the scene with the kind of violence associated with expressionism, but here the daubs and streaks of the paint, the irresolution of colour in the skin tones seem to struggle to put some distance of abhorrence between herself and the livid

MARLENE DUMAS, THE BLOND, THE BRUNETTE AND THE BLACK WOMAN, 1992,
oil on canvas, 3 parts (2x) 9⅞ x 11⅞", (1x) 11⅞ x 15¾" /
Öl auf Leinwand, 3teilig: (2x) 25 x 30 cm, (1x) 30 x 40 cm.



flesh. This Snow White has assumed her whiteness, it lies on her body like vernix, a discolouration, rather than the healthy integrity of flesh and skin. Marlene Dumas, who was born in South Africa, brings a special despair to the meaning of being "White"; the term hardly describes the colour of skin to anyone, let alone a painter, and to a child of apartheid, it represents above all a political category conferring privilege and power. Whiteness thus recurs in Dumas's work as something falsely prized, that traduces and corrupts. Her Snow White has African features—and at the socket, her broken arm reveals brown flesh tones—is this the story of an imposture? Did this Snow White playact being white in a social context where everything is given to whiteness and everything withheld from blackness? The theme surfaces often in Dumas's work: EVIL IS BANAL (1984) is the title of a self-portrait, showing the blonde, blue-eyed face in exaggerated intensity of fairness (tangerine-coloured hair, pale, pale skin), THE WHITE DISEASE (1985) shows a blurry, smeared mask, while by contrast, in a small canvas, a young black girl, naked and with open arms, and a knowing look in her sidelong eyes, stands as a bitterly ironic allegory of Liberty.

Accepted figurative meaning attached to women's bodies, like Liberty, or blind Justice, are imposed on subjects; when they are stripped of them, or when they reject them, a different problem arises—that they then drift away from meaning altogether. Dumas has painted a kind of diptych dramatising this insoluble dilemma: in LOSING (HER MEANING) (1988), another of her corpse-like women floats face down in water; by contrast, a small picture, THE IMAGE AS BURDEN (1993), shows a woman carried in a man's arms.

SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM suggests that the artist, whose alter ego lies there on the canvas, identifies too with her subject's stratagem of disguise, but in reverse. She may harbour the secret wish that the whiteness that wraps her in a shroud can be sloughed off, that the political category in which she is enclosed can be dissolved. Dumas's activity as a painter represents in itself her awareness that art is one of the places where a different plot can be unfolded, that an artist can stage her escape from her own history—some of the time—into a possible set of alternative stories:

> *Why do you insist on my authenticity?*
> *When I warn you against my non-integrity?*
> *Art is a low risk, high-reward crime.*[4)]

But Dumas's hopefulness flickers weakly; in her work, beds recall biers, and the recurring horizontal

MARLENE DUMAS, SNOW WHITE AND THE NEXT GENERATION, 1988, oil on canvas, 55⅛ x 78¾" / SCHNEEWITTCHEN UND DIE NÄCHSTE GENERATION, 1988, Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm.

figures, like the Snow White paintings, like MOTHER AND CHILD (1989–92) and the unsettling, powerful male nude called THE PARTICULARITY OF NAKEDNESS (1987), make open homage to Pietàs and effigies, and to Holbein's DEAD CHRIST in particular. Even when the horizon is lit up with a glaucous aquamarine and the subject's eyes are dazzling turquoise, the effect is murky, as if putrefaction is already setting in. Julia Kristeva has written about Holbein's remorseless image of Christ's corpse that it springs from the artist's renunciation of pleasure, and that this form of melancholic denial can provide as potent a creative impulse as the propulsive motions of desire.[5] Dumas certainly paints out of the contradictions of pleasure, too; her work reveals a saturnine scrutiny of the sites of love and lust and pity and pain. Her portraits of babies, THE FIRST PEOPLE (1991), more than ten times life size, are extraordinary, unflinchingly refusing any hint of maternal caress or hold—yet their untender gaze touches depths paintings of the Madonna with Jesus have not often achieved.

FEAR OF BABIES (1986) is a very honest title indeed; it captures a widespread emotion few people will admit, one which women are made deeply ashamed to feel. When artists make works from the point of view of themselves as mothers, rather than as children, they enter a dangerous new world—one with very strong defenses of convention and prejudice.[6] Articulating feeling as mother in any medium is tough; policemen and voyeurs of all sorts are patrolling, on the alert for signs of badness. Just as Dumas changes the notion of the whore and the impostor and the innocent through her engagement with them in paint, she hurls herself at the notion of the bad mother, too, and her rebellion explodes in starbursts of black ink in the areas of conflict—explicitly around the female genital cleft, metaphorically in her veiled and straitjacketed female figures.

Dumas's children discomfit the viewer even more than her Snow Whites and other adults. The newborn babies with their unsettling disproportionate limbs, their swollen abdomens, and peculiar grimaces, are appalling because they appear—they are—so vulnerably awkward. But her older children are purposeful; possessed with motives and desires and appetites, they appear daring, delinquent aggressors. They thus magnify the dubious activities of the grown-ups around them as if in a small distending spoonbowl, while also reflecting adult defeat: Snow White lies inert in SNOW WHITE AND THE NEXT GENERATION (1988), her legs lifelessly hanging from the end of the bed, while the dwarfs—toddlers, again—make mischief around her like dangerous putti prying and even looting. She has been cut off from the energy of life, but it still pumps through them.

By contrast to the cosmetic fraudulence of white paint and all the sickliness it conveys on Dumas's brush, black ink becomes her medium for sincerity, and for the imagination actively engaged—oozing, seeping onto and into the paper until it fuses with it, seemingly arising out of it as if from a child's magic colouring book. Works like FEMALE (1993), which presents a wall of drawings of women's faces (one for each day of the year), or like *Black Drawings* (1991–92), another wall of studies of black faces (mostly, if not all men), struggle with specific features—with the particularity of faces. The record Dumas compiles here of diversity and individuality, the variety she unfolds within the databank repetitiveness of the form, actually affirms a kind of hope. It is interesting that, again, Holbein comes to mind; a great portrait draughtsman, he levelled with the precise arrangement of his subjects' features to leave an accurate account of many men and women who died on the scaffold or were disgraced, like Thomas More. There is a sense in which all portraits deny death and at the same time anticipate it, setting up memorials to ghosts before they are made such.

Dumas's pornographic sketches, both on small, monochrome canvases, and in wash and ink notebook drawings, again express, through the vital flow and spread of the medium itself, the intensity of her struggle against the pain of the theme. Women's spread-eagled bodies bring memories of birth as well as sex, the genitals and inner organs turned into machines, a kind of apartheid of affect and sexuality, of heart and sex. They are among her strongest works—they capture the ferocity of erotic encounters without the distance of irony or moralising, and at the same time manage to appall as they chronicle abuses in social and commercial practice. Like the baby pictures, they too own up to uncomfortable responses—including the wayward masochism (and sadism) of private fantasy.

Snow White may lie dead and bound by the glass coffin, but the artist's spirit is still walking abroad, a refugee from the plot, watching, taking photos, imagining pictures, making paintings, in a restless oscillation between black resistance and bleak (white) despair.

1) Herman Melville, *Moby Dick,* Chapter XLI.
2) Primo Levi, *The Periodic Table,* Trans. Raymond Rosenthal, London, 1985, p. 34.
3) "The Eyes of the Night Creatures," in *Marlene Dumas,* Bonner Kunstverein and ICA London, 1993, p. 22.
4) "Deceit," ibid., p. 50.
5) Julia Kristeva, "Holbein's Dead Christ," in *Fragments for a History of the Human Body,* Part One, Zone Books, New York, 1989, pp. 239–69.
6) See Susan Rubin Suleiman, "Writing and Motherhood," in *The (M)Other Tongue, Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation,* eds. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Spregnether (Ithaca, 1985), pp. 352–77.

Marlene Dumas

MARLENE DUMAS, INSTALLATION WAITING FOR MEANING at Galerie Paul Andriesse, Amsterdam 1988, from l. to r.: WAITING FOR MEANING, SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM, THE GUILT OF THE PRIVILEGED, SNOW WHITE IN THE WRONG STORY. (PHOTO: PETER COX)

MARINA WARNER

Marlene Dumas: IM BEINHAUS DER LIEBE

«Der Wal war weiss; das ängstigte mich vor allem», schreibt Ismael in *Moby Dick*. Weiss ist die Farbe von Marmor, Perlen und Licht, doch auch das Ewige Eis, giftiges weisses Blei, Lepra, die leere Seite, die Gischt auf der stürmischen See, die Blässe der Angst, Asche, Sterilität und Tod sind weiss. In manchen Kulturen ist Weiss die Farbe der Trauer, erinnert sich Ismael, und überall ist es die Farbe des Beinhauses. «Auf seinem innersten Grunde», fährt er fort, «lauert etwas Glattes, Unfassbares, vor dem die Seele tiefer erschrickt als vor blutigem Rot.»[1] Schneewittchen verkörpert den Schrecken der Farbe Weiss – als ihre Mutter sich in den Finger sticht und die roten Tropfen in den Schnee fallen, wünscht sie sich ein Kind so rot wie Blut, so weiss wie Schnee und mit Haaren so schwarz wie Ebenholz. Später, als Schneewittchen in ihrem Sarg liegt, wird sie mit Gift assoziiert, zuerst durch den Kamm, dann durch den Apfel, die ihr die böse Königin gegeben hat; schliesslich umfängt sie ihr Sarg in der eisigen Reinheit des Glases. Diese Art Reinheit ist der Tod, wie Primo Levi schrieb, denn sie kann «keine Veränderungen, das heisst kein Leben» hervorbringen.[2]

Marlene Dumas hat Schneewittchen wie ein bitteres Leichentuch über ihr Ich geworfen; auf ihrem Bild SNOW WHITE AND THE BROKEN ARM (Schneewittchen und der gebrochene Arm) (1988) liegt die Figur ausgestreckt mit einer Kamera in ihrer baumelnden Hand da, um sie herum verstreut Schnappschüsse, während alt-junge Kinder sie von der anderen Seite ihrer Bahre anstarren wie durch eine Glasscheibe. Das Bild scheint eine Geschichte zu erzählen – eine Peepshow in einem Vergnügungsviertel, eine Bestrafung? Ein Verbrechen ist geschehen, ein Mädchen ist geschlagen worden. Doch um wessen Verbrechen handelt es sich? Vielleicht hat Schneewittchen die weibliche Sünde der Neugierde begangen und mit Hilfe einer Kamera Beweise gesammelt. In einem Gedicht schreibt Dumas:

> *Meine Menschen wurden allesamt geschossen*
> *von einer Kamera und gerahmt,*
> *ehe ich sie malte. Sie wussten nicht,*
> *dass ich ihnen das antun würde.*[3]

Doch die Zuschauer, die Kinder-Zwerge, die Kunden des Schaustücks, auch sie begehen etwas Anstössiges,

---

MARINA WARNER lebt als Schriftstellerin und Kritikerin in London. Auf Deutsch sind von ihr *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen* (Rowohlt 1989) und *Der verlorene Vater* (rororo 1990) erschienen.

und wir, auf der anderen Seite der Leiche, wir werden ebenfalls zu Komplizen des Entertainments.

Dumas behandelt die Szene mit der Gewalttätigkeit, die üblicherweise mit Expressionismus in Verbindung gebracht wird. Doch hier scheinen die Kleckse und Striche der Farbe, die Unschlüssigkeit des Farbtons der Haut geradezu darum zu kämpfen, ein wenig Distanz aus Abscheu zwischen die Künstlerin und das aschfahle Fleisch zu bringen. Dieses Schneewittchen hat sein Weiss angenommen, es liegt auf seinem Körper wie Fruchtschmiere, eher eine Verfärbung als die intakte Gesundheit von Fleisch und Haut. Marlene Dumas, die in Südafrika geboren wurde, verleiht der Bedeutung von «weiss sein» eine besondere Verzweiflung; mit diesem Ausdruck wird kaum eine Hautfarbe beschrieben, schon gar nicht für einen Maler, und für ein Kind der Apartheid benennt er vor allem eine politische Kategorie, die Privilegien und Macht zuordnet. Weiss taucht dementsprechend immer wieder in Dumas' Werk auf, als etwas fälschlich Hochgeschätztes, das verrät und korrumpiert. Ihr Schneewittchen hat afrikanische Züge, und sein gebrochener Arm enthüllt an der Gelenkstelle braunes Fleisch – ist dies die Geschichte eines Schwindels? Hat dieses Schneewittchen eine Weisse gespielt, in einem gesellschaftlichen Kontext, wo den Weissen alles gegeben und den Schwarzen alles verweigert wird? Dieses Thema wird in Dumas' Werk oft verarbeitet: EVIL IS BANAL (Das Böse ist banal) (1984) heisst ein Selbstporträt, auf dem das blonde, blauäugige Gesicht in übertrieben intensiver Hellhäutigkeit zu sehen ist (mit orangefarbenem Haar und extrem bleicher Haut); THE WHITE DISEASE (Die weisse Krankheit) (1985) versieht Emily Dickinson mit einer verwischten, verschmierten Maske, während im Kontrast dazu auf einer kleinen Leinwand ein junges schwarzes Mädchen nackt, mit offenen Armen und einem wissenden Blick in ihren schrägen Augen, als bitter ironische Allegorie der Freiheit dasteht.

Eingeführte übertragene Bedeutungen, die mit Frauenkörpern verbunden werden, wie die Freiheit oder die blinde Justitia, werden Subjekten aufgezwungen; wenn sie ihnen wieder entzogen werden oder wenn sie diese zurückweisen, entsteht ein anderes Problem – dann entfernen sie sich vollständig von jeglicher Bedeutung. Dumas hat eine Art Diptychon gemalt, das dieses unlösbare Dilemma dramatisiert: LOSING (HER MEANING) (Verlieren [ihre Bedeutung]) (1988) zeigt einen weiteren ihrer leichenartigen Frauenkörper, der mit dem Gesicht nach unten im Wasser treibt; dagegen stellt das kleine Gemälde THE IMAGE AS BURDEN (Das Bild als Last) (1993) eine Frau dar, die ein Mann in seinen Armen trägt.

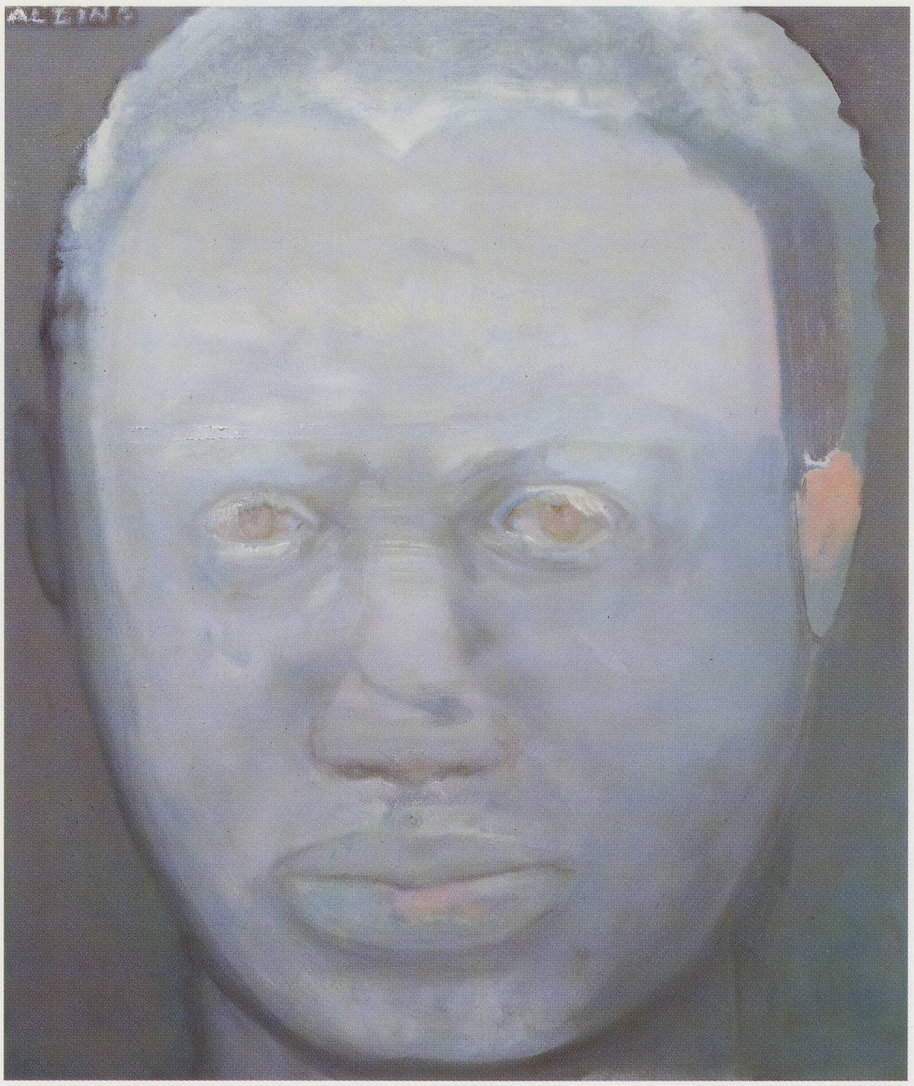
SCHNEEWITTCHEN UND DER GEBROCHENE ARM legt die Interpretation nahe, dass die Künstlerin, deren alter ego vor uns auf der Leinwand liegt, sich auch mit dem Verkleidungstrick ihres Subjekts identifiziert, nur umgekehrt. Vielleicht hegt sie den geheimen Wunsch, das Weiss, welches sie umhüllt wie ein Leichentuch, abzustreifen, und die politische Kategorie, die sie einschliesst, könne sich auflösen. Dumas zeigt durch ihr Malen, dass ihr bewusst ist: Die Kunst ist ein Raum, wo sich ein anderer Plot entfalten kann; ein Künstler, eine Künstlerin kann – manchmal – eine Flucht aus der eigenen Geschichte inszenieren, in eine mögliche Serie alternativer Geschichten hinein:

> *Warum bestehen Sie auf meiner Glaubwürdigkeit?*
> *Wo ich Sie doch vor meiner mangelnden Integrität warne?*
> *Kunst ist ein Verbrechen mit geringem Risiko und hohem Ertrag.*[4)]

Doch die Hoffnung flackert nur schwach bei Dumas; in ihren Arbeiten erinnern Betten immer an Bahren, und die wiederkehrenden liegenden Gestalten, wie auf den Schneewittchen-Bildern (z. B. MOTHER AND CHILD [Mutter und Kind] [1989–92]) und dem verstörenden, kraftvollen Männerakt namens THE PARTICULARITY OF NAKEDNESS (Die Eigentümlichkeit der Nacktheit) (1987), sind offene Hommagen an Pietà-Darstellungen und Bildnisse, insbesondere an Holbeins TOTEN CHRISTUS. Selbst wenn der Horizont von grünlichem Aquamarin erhellt wird und die Augen der Figur türkis leuchten, bleibt die Wirkung doch trübe, als habe der Zersetzungsprozess bereits begonnen. Julia Kristeva hat über Holbeins unbarmherzige Darstellung der Leiche Jesu geschrieben, dass sie von dem Verzicht des Künstlers auf Vergnügen herrühre und dass diese Form der

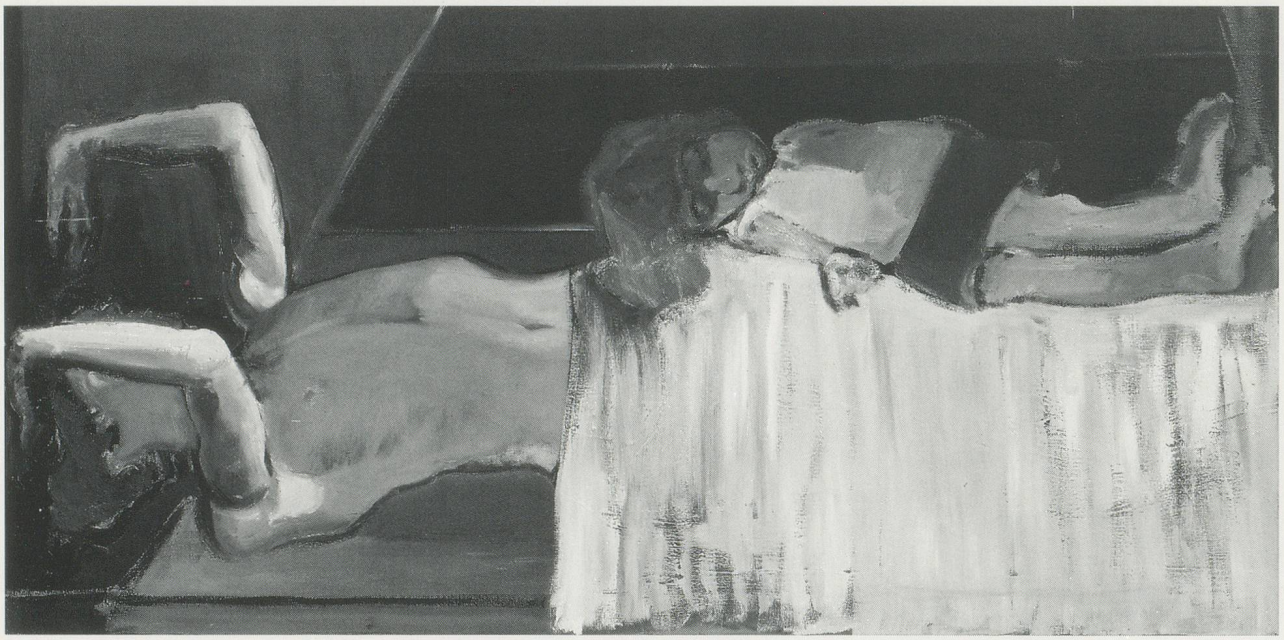
MARLENE DUMAS, THE WHITE DISEASE, 1985,
oil on canvas, 49¼ x 41⅜" /
DIE WEISSE KRANKHEIT, 1985,
Öl auf Leinwand, 125 x 105 cm.

MARLENE DUMAS, ALBINO, 1986,
oil on canvas, 51⅛ x 43¾" /
Öl auf Leinwand, 130 x 110 cm.



melancholischen Verweigerung einen ebenso mächtigen kreativen Impuls darstellen könne wie die antreibende Kraft der Lust.[5] Ohne Zweifel malt auch Dumas aus den Widersprüchen des Vergnügens heraus; in ihrem Werk tritt eine saturnische Auseinandersetzung mit den Orten von Liebe und Lust, von Leid und Mitleid zutage. Ihre Porträts von Säuglingen, THE FIRST PEOPLE (Die ersten Menschen) (1991), mehr als zehnmal überlebensgross, sind aussergewöhnlich; sie vermeiden konsequent jeden Hauch mütterlicher Liebe oder Geborgenheit – und doch erreicht ihr unzärtlicher Blick eine Tiefe, die nur in wenigen Madonnenbildern mit Jesuskind zu finden ist.

FEAR OF BABIES (Angst vor Babies) (1986) ist ein äusserst ehrlicher Titel; er nennt eine weitverbreitete Empfindung beim Namen, die nur wenige zugeben würden, eine Empfindung, für die die Frauen gelernt haben, sich zutiefst schämen zu müssen. Wenn eine Künstlerin vom Standpunkt einer Mutter aus arbeitet statt von der Warte des Kindes, dann betritt sie eine gefährliche neue Welt – voller Abwehr, gelenkt von Konventionen und Vorurteilen.[6] Als Mutter Gefühle auszudrücken, ist in jedem Medium schwer; Polizisten und alle möglichen Voyeure patrouillieren auf der Suche nach dem geringsten Anzeichen für Schlechtigkeit. So wie Dumas die Begriffe der Hure, der Schwindlerin und der Unschuldigen verändert, indem sie sich in ihrer Malerei mit ihnen auseinandersetzt, so rennt sie auch gegen die Vorstellung von der Rabenmutter an, und ihre Rebellion entlädt sich in Sternenexplosionen aus



MARLENE DUMAS, MOTHER AND CHILD, 1989–92,
oil on canvas, 35½ x 70⅞" / MUTTER UND KIND, 1989–92, 90 x 180 cm.

schwarzer Tinte, genau in den kontroversen Zonen – explizit rund um die weibliche Genitalspalte und metaphorisch in ihren Frauenfiguren in Schleier und Zwangsjacke.

Dumas' Kinder irritieren den Beschauer noch heftiger als ihre Schneewittchen und anderen Erwachsenen. Die Neugeborenen mit ihren unheimlichen, unproportionierten Gliedern, ihren aufgetriebenen Bäuchen und seltsamen Grimassen sind gespenstisch, weil sie so verletzlich und unbeholfen erscheinen – nein, sind. Die älteren Kinderfiguren sind zielstrebig; sie sind besessen von Triebkräften, Gelüsten und Begierden, sie wirken wie herausfordernde, aggressive Missetäter. Auf diese Weise vergrössern sie die zweifelhaften Tätigkeiten der Erwachsenen wie kleine, sich blähende Zerrspiegel, reflektieren zugleich auch deren Scheitern: Schneewittchen liegt, in SNOW WHITE AND THE NEXT GENERATION (Schneewittchen und die nächste Generation) (1988), reglos da, ihre Beine hängen leblos über die Bettkante, während die Zwerge – wieder Säuglinge – um sie herum ihr Unwesen treiben wie gefährliche Putti, die herumschnüffeln, ja sogar plündern. Sie ist von der Lebensenergie abgeschnitten worden, die weiterhin in den Kleinen pulsiert.

Im Gegensatz zu dem kosmetischen Betrug in der weissen Farbe und dem kränklichen Effekt, den Dumas damit erzielt, ist schwarze Tinte ihr Medium für Aufrichtigkeit und aktiv eingesetzte Phantasie – sie quillt und sickert auf und in das Papier, verschmilzt mit ihm, scheint aus ihm zu entspringen wie in einem Kindermalbuch der magischen Farben. Arbeiten wie FEMALE (Weiblich) (1993), eine Wand voller Zeichnungen von Frauengesichtern (eine für jeden Tag des Jahres), oder *Black Drawings* (Schwarze Zeichnungen) (1991–92), eine Wand mit Studien schwarzer Gesichter (fast alle männlich), ringen um bestimmte Gesichtszüge – um die Eigentümlichkeit von Physiognomien. Die Bestandsaufnahme, die Dumas hier von Unterschiedlichkeit und Individualität erstellt, das Spektrum, das sie innerhalb der repetitiven Datenbank der Form auffaltet, sie drücken eine Art Hoffnung aus. Interessanterweise fällt einem erneut Holbein ein; ein grosser Porträtzeichner, der die präzise Anordnung der Gesichtszüge all seiner Modelle gleich ernst nahm, um eine akkurate Wiedergabe vieler Männer und Frauen zu hinterlassen, die auf dem Schafott starben oder in Ungnade fielen, Thomas More beispielsweise. In gewisser Weise leugnen all diese Porträts den Tod und nehmen ihn zugleich vorweg, stellen Denkmäler für Gespenster auf, bevor die Dargestellten dazu werden.

Auch Dumas' pornographische Studien – kleine, einfarbige Leinwände oder auch Skizzenbuchzeichnungen in Tusche und Tinte – machen durch das vitale Fliessen und Sich-Ausbreiten der angewandten Technik ihren beharrlichen Kampf gegen den Schmerz deutlich, der mit dem Thema verbunden ist. Frauenkörper mit gespreizten Beinen lassen ebenso an Geburt wie an Sex denken, die Genitalien und inneren Organe sind zu Maschinen geworden – eine Art Apartheid von Affekt und Sexualität, Herz und Sex. Diese Arbeiten gehören zu Dumas' besten – sie fangen die Wildheit erotischer Begegnungen ohne ironische oder moralisierende Distanzierung ein; und zugleich gelingt es ihnen, Entsetzen hervorzurufen, denn sie registrieren Missbrauch in der sozialen und kommerziellen Wirklichkeit. Wie die Baby-Bilder legen sie unbequeme Reaktionen offen – zu denen auch eigenwilliger Masochismus und Sadismus intimer Phantasien gehören.

Das Schneewittchen mag tot daliegen, eingeglast in seinem Sarg, doch der Geist der Künstlerin ist unbeirrt unterwegs, auf der Flucht vor ihrer Geschichte, beobachtend, photographierend, Bilder erfindend, Gemälde schaffend in ruhelosem Oszillieren zwischen schwarzem Widerstand und heller – weisser – Verzweiflung.

(Übersetzung: Frank Heibert)

1) Herman Melville, «Weiss», *Moby Dick,* Kap. XLI (übersetzt von Thesi Mutzenbecher und Ernst Schnabel), Hamburg 1955.
2) Primo Levi, *Das periodische System,* Hanser 1987.
3) «Die Augen der Nachtgeschöpfe», in: *Marlene Dumas,* Bonner Kunstverein und ICA London, 1993, S. 22.
4) «Täuschung», ebda. S. 50.
5) Julia Kristeva, «Holbein's Dead Christ», in: *Fragments for a History of the Human Body,* Part One, New York 1989, S. 239–269.
6) Vgl. Susan Rubin Suleiman, «Writing and Motherhood», in: *The (M)Other Tongue, Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation,* (Hg.) Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, Madelon Spregnether, Ithaca 1991, S. 352–377.