



HAL
open science

Damarice Amao, Amanda Maddox & Karolina Ziebinska-Lewandowska (Hg.), Dora Maar, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2019, 205 pages

Béatrice Adam

► **To cite this version:**

Béatrice Adam. Damarice Amao, Amanda Maddox & Karolina Ziebinska-Lewandowska (Hg.), Dora Maar, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2019, 205 pages. Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2019, 9, pp.154-157. hal-04062477

HAL Id: hal-04062477

<https://paris1.hal.science/hal-04062477>

Submitted on 7 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

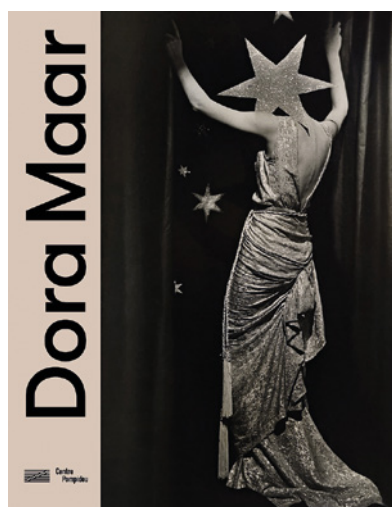


Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Damarice Amao, Amanda Maddox & Karolina Ziebinska-Lewandowska (Hg.)

Dora Maar

Béatrice Adam



Paris: Éditions du Centre Pompidou,
2019, 205 Seiten

Der Kunstsammler Heinz Berggruen sagte einmal: »[Dora Maar] war in allen Höhen und Tiefen ihres von Tragik getränkten Lebens ein Teil des Planeten Picasso«,¹ und gab damit das bisher in der Kunstgeschichte vorherrschende Bild von Dora Maar wieder. Die längst überfällige Ausstellung, die vom 5. Juni bis 29. Juli 2019 im Centre Pompidou in Paris zu sehen war, und der begleitende Ausstellungskatalog lösen sich von diesem Bild der Muse und weinenden Frau an Picassos Seite und stellen das Werk der erfolgreichen Künstlerin und emanzipierten Frau Dora Maar (1907–1997) vor.

Der Titel der Ausstellung und des Katalogs »Dora Maar« verzichtet dabei, so könnte man meinen, auf jedweden Untertitel der bisher notwendig erschien, um Dora Maar als Moment von etwas anderem darzustellen.² Der Name als Titel kann demnach auch als programmatische Neuinterpretation der Künstlerin verstanden werden und steht für das Konzept des

Katalogs: Das künstlerische Werk Dora Maars rückt in den Vordergrund und soll für sich sprechen, auf das Analysieren ihres persönlichen Lebens wird dabei weitgehend verzichtet. Während in der Vergangenheit zahlreiche Romane fast ausschließlich ihr Leben skizzierten, einzelne kleinere Ausstellungskataloge ihre Malerei würdigten und einige Forscherinnen, allen voran Victoria Combalía und Mary Ann Caws, sich vor allem ihrer Fotografie widmeten, wird hier zum ersten Mal die ganze Bandbreite ihres beindruckenden Schaffens als Fotografin, aber auch als Malerin beleuchtet.³

Der Katalog zeichnet in chronologischer Reihenfolge die übergeordneten Themen der großen Ausstellung nach, widmet in etwa jeder Schaffensphase ein Kapitel und präsentiert so das umfangreiche Œuvre der Künstlerin. Amanda Maddox fasst in einem ersten Kapitel die wichtigsten, für das Werk entscheidenden Lebensstationen von Henriette Théodora Markovitch zusammen, die später unter dem verkürzten Namen Dora Maar arbeitete. Dabei ordnet sie vor allem Maars Karriere als Künstlerin in einen sozialen Kontext ein. Angefangen mit ihrer Ausbildung als Malerin an der Union centrale des arts décoratifs de Paris im Rahmen des *Comité des dames* Ende der 1920er Jahre, studierte sie zudem an der Académie Julian und genoss anschließend dank ihres wohlhabenden Elternhauses die Ausbildung zur Fotografin an der

École technique de photographie et de cinématographie de la Ville de Paris. 1932 eröffnete sie schließlich mit einem Freund, Pierre Kéfer, ihr erstes Fotostudio und übernahm fortan Aufträge für verschiedene (Mode-)Zeitschriften, bevor sie 1935 mit der finanziellen Hilfe ihres Vaters ein eigenes Atelier gründete. Schnell wird deutlich, dass dieser soziale Hintergrund und das damit verbundene Milieu, in dem sie sich bewegte, entscheidend für ihre Laufbahn war. So weist Maddox gleich am Anfang des Katalogs darauf hin, dass es sich bei all der Autonomie der *nouvelle femme*, der modernen, unabhängigen, selbstbestimmten Frau, die Dora Maar verkörperte, um eine »autonomie limitée« (S. 13) handelte, da ihr Schaffen wesentlich von den Beziehungen mit Männern abhing, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch die Fotografieszene und das Editionsweisen beherrschten. Dieser sozialhistorische Aspekt, der sich maßgeblich auf die Arbeiten von Dora Maar und ihren Kolleginnen auswirkte, fand bisher in der Literatur nur wenig Beachtung.

1933 reiste sie alleine nach Barcelona und London und nahm dort mit ihrer Kamera Straßenszenen in den von der Wirtschaftskrise schwer getroffenen Städten auf. Obdachlose, von Armut gezeichnete Menschen, Arbeiter*innen auf dem Markt und auf der Straße spielende Kinder finden sich unter ihren Sujets. Victoria Combalía, die wichtige Grundlagenforschung zu Dora Maar betrieben hat, widmet diesen Straßenfotografien ein eigenes Kapitel. Dabei hebt sie die soziale Komponente der Fotografien, auch als Ausdruck von Dora Maars linker politischer Haltung, hervor. Maars sensibler Blick für die Menschen auf ihren Fotos unterscheidet sie dabei von ihren Zeitgenossen Brassai, Germaine Krull, Paul Strand oder André Kertész, die zwar ähnliche Motive aufgenommen haben, hierbei aber einen dokumentarischen Blick deutlich betonen (S. 56). In der rigorosen geometrischen Komposition der Fotografien sieht die Autorin die Früchte der Ausbildung zur Malerin, die Dora Maar genossen hatte (S. 54). In ihrem Interesse für geschlossene Augen, für Blinde und für den Schlaf, das man in den Straßenszenen immer wieder entdeckt, erkennt Combalía die sich ankündigende Auseinandersetzung mit Themen der Surrealisten (S. 54).

Die Surrealismus-Expertin Dawn Ades arbeitet in ihrem Artikel geschickt die »magie urbaine« heraus, die sich in Dora Maars Pariser Straßenfotografien widerspiegelt und die sie durch die Brille der Literatur des Surrealismus von Louis Aragon, Guillaume Apollinaire oder André Breton betrachtet. »En s'appropriant les séductions superficielles de la lumière et de la matière et en explorant la bizarrerie du quotidien, la magie de la rue, des parcs et des champs de foire, et la prétention des monuments, le regard acéré et sardonique de Dora Maar se délecte des parallèles avec l'imagerie surréaliste, dialogue avec celli-ci et y laisse sa marque par sa juxtaposition de l'humour et de la surprise.« (S. 81) Schon früh zeichnet sich Dora Maars Suche nach dem Fremden im Alltäglichen ab. Im darauffolgenden Artikel widmet sich eine der Kuratorinnen der Ausstellung, Karolina Ziebinska-Lewandowska, den sicherlich interessantesten Arbeiten Dora Maars: ihren Fotocollagen. Die surrealistischen Prinzipien drückte die Künstlerin am eindrucksvollsten in ihren Fotomon- tagen und Collagen sowie durch bewusst gewählte Bildausschnitte aus, in denen sie die Realität dekonstruierte, um deren Teile zu verblüffenden Neukonstruktionen

zu kombinieren. Während ihre Zeitgenoss*innen Material aus der illustrierten Presse für ihre Collagen verwendeten, griff Dora Maar auf ihre eigenen Fotografien zurück. Die Straßenkinder, die sie in Barcelona, London und Paris aufgenommen hatte, werden zu Elementen dieser Technik. Der Traum als Quelle der Imagination und der Phantasie wird – ungleich expliziter als in ihren Straßenszenen – zur Inspirationsquelle der Bildergewinnung. Damit werden scheinbar realistische Szenen in die Ikonographie der Surrealisten überführt: »l'érotisme, le sommeil, l'oeil, l'inconscient, l'univers maritime« (S. 104) bestimmen diese meist alpträumhaften Bildwelten. In diesem Aufsatz wird erstmals festgestellt, dass Dora Maar bereits für Auftragsarbeiten mit dem Ausschneiden und Kleben von Fotografien experimentierte (S. 102). 1934 fertigt die Fotografin rund zwanzig surrealistische, beeindruckend beunruhigend wirkenden Fotomontagen an, die sie nicht im Rahmen von Aufträgen ausführte. Während Ziebinska-Lewandowska die Rolle von Fotomontagen in der surrealistischen Bewegung erörtert, widmet sich Ian Walker der in der Forschung nicht enden wollenden Diskussion über den Status der Fotografie im Surrealismus, die bereits in den 1920er Jahren einsetzte. Konkret führt der Autor die Diskussion am Beispiel von Dora Maars emblematischem Werk *Portrait Ubu* (1936) aus, das als Ikone des Surrealismus und als ihre berühmteste Fotografie gilt. Beiden Beiträgen gelingt es, die Komplexität des Surrealismus und seines Verhältnisses zur Fotografie zu verdeutlichen. Zudem wird die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit diesen Fragen ersichtlich, die die Forschung zur surrealistischen Fotografie stets umkreist.

Abigail Solomon-Godeau befasst sich in ihrem Katalogbeitrag mit dem Netzwerk surrealistischer Frauen. Dabei räumt sie mit dem Mythos der »rencontres fortuites« (S. 134) und der Musen auf, die das Leben der Frauen bestimmten, und stellt diesen ihre Selbstbestimmtheit (nicht nur als Künstlerinnen) entgegen. Solomon-Godeau weist des Weiteren darauf hin, dass ein Großteil der Werke weiblicher Künstlerinnen verloren gegangen ist und dass die Künstlerinnen weder einen Stil noch eine Thematik teilten. Obgleich letztere These auch angezweifelt werden kann, ist die Tatsache sprechend, dass sich so gut wie alle Künstlerinnen, die sich im Kreise der Surrealisten bewegten, später von der Gruppe distanzierten und einen anderen Weg einschlugen, Dora Maar eingeschlossen.

Das obligatorische Kapitel zu Picasso, mit dem Dora Maar eine fast neunjährige Liebesbeziehung verband und der sowohl ihr persönliches Leben als auch ihr Werk maßgeblich beeinflusste, wird in dem Katalog geschickt verarbeitet. Picasso ist Teil der Chronologie ihres Lebens und Werks, einer Abfolge, die ja auch die Kapitel des Katalogs bestimmt. Wie bereits in Anne Baldassaris Ausstellung »il faisait tellement noir«⁴ betont hier Emma Lewis die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Picasso und Dora Maar und geht dabei insbesondere auf die Entstehung von Picassos Werk *Guernica* aus dem Jahr 1937 ein, das Maar fotografisch dokumentierte.

Eine der Kuratorinnen der Ausstellung, Damarice Amao, geht abschließend auf den überraschendsten Themenblock der Ausstellung ein: die Wiederentdeckung der variationsreichen Malerei Dora Maars. Während heute vor allem ihre abstrakten

Landschaftsbilder und die an Picasso orientierte Malerei im Stil der klassischen Moderne bekannt sind, werden im Katalog ihre späten Arbeiten – Kreuzungen zwischen Malerei und Fotografie – näher beleuchtet. Die Bandbreite von Dora Maars über sechzigjährigem kreativem Schaffen, das von der Suche nach dem Graphischen, über Experimente mit Picassos Stil, den Kubismus und die figurative Malerei bis hin zu einer neuen Abstraktion reicht, wird hier deutlich. Auch die Anerkennung ihrer Malerei von Zeitgenossen wie Paul Éluard, Marcel Zahar oder ihrem ehemaligen Lehrer André Lhote wird betont, um die Forschungslücke, die diesbezüglich in der Kunstgeschichte bis heute besteht, noch verwunderlicher erscheinen zu lassen. Interessante Experimente an Negativen, durch Kratzen, von Säure zerfressene Stellen oder Bemalungen wie auch abstrahierende Fotogramme, die sie am Ende ihres Lebens anfertigte, scheinen eine nostalgische Rückbesinnung auf alte Zeiten auszudrücken, die sie sonst – so wie die Zugehörigkeit zur surrealistischen Bewegung – vehement ablehnte. Während bereits zu Dora Maars Lebzeiten zahlreiche Ausstellungen, unter anderem in der Galerie Berggruen 1957, ihre Malerei würdigten, blieben die letzten experimentellen Arbeiten im Verborgenen und stellen laut Amao eine »réconciliation de la photographie et de la peinture« dar (S. 163).

Den Autor*innen des Katalogs zur Ausstellung gelingt es, eine facettenreiche Künstlerin zu präsentieren, deren beeindruckende Fotografien und Experimente mit verschiedensten Medien ein Leben zeigen, das von kreativem Ausdruck und produktivem Schaffen sowie von politischem Engagement geprägt war. So leistet der Ausstellungskatalog einen wichtigen Beitrag zur kunsthistorischen Forschung, die auch für eine Generation von Künstlerinnen der Zwischenkriegszeit steht, die im Schatten des Surrealismus und seiner ›großen Männer‹ bis dato verschwunden zu sein schienen.

- 1 Heinz Berggruen in: Mary Ann Caws, *Dora Maar. Die Künstlerin an Picassos Seite*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag, 2000, S. 7.
- 2 Um nur einige Beispiele zu nennen, siehe z. B. Zoé Valdés, *La Femme qui pleure*, Paris: Arthaud, 2015; Tania Förster, *Dora Maar. Picassos Weinende*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2001; Mary Ann Caws, *Dora Maar. Die Künstlerin an Picassos Seite*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag, 2000; die misslungene deutsche Übersetzung *Picasso. Dora Maar. Das Genie und die Weinende* des Originaltitels von Anne Baldassari, *Picasso. Life with Dora Maar. Love and war. 1935–1945*, Paris: Flammarion, 2006; Alicia Dujovne-Ortiz, *Dora Maar. Prisonnière du regard*, Paris: Le livre de poche, 2005, oder sogar Sieglinde Eisfeld, *Dora Maar oder wie man die Geliebte eines Genies wird*, Norderstedt: Books on demand, 2009.
- 3 Die Kunsthistorikerin Victoria Combalía widmete Dora Maars Fotografien bereits 1995 eine Einzelausstellung, was bis dato durchaus eine Ausnahme darstellte. Denn zuvor wurden ihre Fotografien lediglich vereinzelt in Gruppenausstellungen zum Thema Surrealismus präsentiert sowie ihre Malereien in Einzelausstellungen gewürdigt. Combalía kuratierte nach Dora Maars Tod 2001 eine weitere große Retrospektive, die in München, Marseille und Barcelona zu sehen war. Dort waren neben Fotografien zudem Gemälde ausgestellt, die Dora Maar ab Mitte der 1930er Jahre anfertigte. Des Weiteren organisierte Combalía 2014 im Palazzo Fortuny in Venedig die Ausstellung *Dora Maar. Despite Picasso*, die sich auf ihr fotografisches Werk abseits von Picasso fokussierte.
- 4 Anne Baldassari, *Picasso. Dora Maar. Il faisait tellement noir*, Ausst. Kat., Paris: Flammarion, 2006.