

Marwan

Der Schleier der Malerei

Dieter Rahn

Die Malerei Marwans führt auf eine verborgene Begegnung von Orient und Okzident. Sie ist verborgen, weil sie von den Bildern her nicht direkt ablesbar ist. Marwan ist Syrer, geboren in Damaskus. Für uns ist diese Herkunft aus einem arabisch-islamischen Land mit einer, wie es scheint, unauflösbaren Zwiespältigkeit versehen.

Auf der einen Seite denken wir seit unserer Kindheit gern an die wundervollen, märchenhaften Erzählungen aus 1001 Nacht, die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in Europa begeistert aufgenommen worden sind, zugleich kommen uns aber auch die bedrängenden Nachrichten von den Kämpfen im Nahen Osten in den Sinn, bei denen besonders wir Deutschen aufgrund unserer vergangenen Beziehungen zum Volk der Juden die nur um so bitterere Erkenntnis machen müssen, welche unheilvolle Rolle Europa in der Geschichte dieser Auseinandersetzungen spielt.

Dazu kommen die traditionell feindseligen Beziehungen zwischen Christentum und Islam, die nur selten, wie zeitweise im mittelalterlichen Spanien, ausgeblendet waren. In diesen Zeiten war dann allerdings ein Nebeneinander von Christentum, Judentum und Islam möglich, das uns Europäern durch die Araber einzigartige Reichtümer in der Mystik, in der Philosophie und in der Lyrik gebracht hat. Man wagt gar nicht daran zu denken, was unseren Völkern durch die allseitige Feindseligkeit verlorengegangen ist.

Marwan kam 1957 als 23-jähriger nach Berlin und studierte dort Malerei bei Hann Trier. Ausgerechnet Berlin, könnte man sich fragen, um Malerei zu studieren? Wenn man schon so weite Wege macht, dann lägen New York und Paris als große Kunstzentren 1957 doch näher. Berlin erscheint in dieser Hinsicht eher als ein Umweg. So hätten wir gedacht. Aber schon in dieser Entscheidung macht sich eine Eigenart Marwans bemerkbar, die ihn mit den besten Traditionen seines Volkes verbindet: nicht gleich ins Zentrum gehen, lieber Umwege machen. Man macht die langen Wege nicht, um sofort und atemlos ins Zentrum zu stoßen, sondern um die Beschwertheit und auch die Köstlichkeit des Weges selbst zu erfahren, die langen Durststrecken und auch die erfrischenden Quellen.

Uns ist solches Reisen ungewohnt. Wir gehen gerne geradewegs auf die Dinge zu. Wir verlangen sogar, daß sie uns zugänglich sind und sich nicht hinter Doppeldeutigkeiten verstecken. Solchem zudringlichen Verhalten steht schon die arabische Sprache entgegen.

gegen. Sie webt stets an etwas Geheimnisvollem, für sie ist alles mehrfach denkbar und deshalb schwebend.

Wenn wir - unserer Gewohnheit gemäß - geradewegs auf die Bilder Marwans zugehen, täuschen wir uns leicht. Man kann beim ersten Anblick der großen Gesichter fast erschrecken. Besonders wenn man daran denkt, daß Marwan aus einer Welt kommt, in deren Tradition eine schier unendliche und überschwengliche Erzählfreude an einer bunten Vielfalt von Geschichten spinnt, wo Träume und Schwänke, Weisheitsreden und Unanständigkeiten die ganze Skala menschlicher Weltbeziehungen aufzeigen, und daß er nun - kaum ist er in Europa - die Vielfalt der Welt zu vergessen und sich mit nichts anderem zu beschäftigen scheint als mit dem menschlichen Ich und seinen inneren Regungen, mit dem also, was in Europa qualvolle Mode ist. Bei dieser Sicht täuscht man sich leicht, denn man sieht nicht, daß da ein Schleier im Spiel ist. Dieser Schleier ist die Malerei Marwans.

"Der Schleier der Malerei" - das Thema ist in doppelter Hinsicht gewählt. Damit soll auf der einen Seite die Verbundenheit Marwans mit seiner arabischen Welt zur Sprache kommen, zugleich aber auch auf der anderen Seite ein Berührungspunkt von Orient und Okzident, der Punkt, der Marwans Interesse an europäischer Malerei u.U. gefördert hat, obwohl er selber mißverständlich ist. Dieser Berührungspunkt ist, in der abendländischen Sprache formuliert: der Schein der Kunst, in diesem Fall also: der Schein der Malerei.

In der islamischen Welt sind es die Frauen, die einen Schleier tragen, der Prophet Mohammed hat es so geboten. Zugleich mit dem Gebot des Schleiertragens hat der Prophet es auch verboten, ein Bild lebender Wesen zu malen. Dieses "Bilderverbot" hatte zur Folge, daß eine andere Kunst grundlegend wurde, das war die Kunst der Schrift. Die arabische Schrift erlangte eine Ausbildung und Bedeutung, mit der nur noch die chinesische und japanische Kalligraphie wetteifern kann. Auch der chinesische Maler malt nicht, er schreibt. In der islamischen Architektur, besonders in den Moscheen, ist die Schrift der Hauptschmuck, aber auch auf Töpferwaren und Textilien.

Die in der Schrift entwickelte Linie bestimmt ebenfalls die Komposition der uns bekannten persischen Malerei, der unvergleichlichen Miniaturen des *Shaname*, des Königsbuches. Diese schwingende, kalligraphische Linie der Arabeske hat es in diesem Jahrhundert Henri Matisse ermöglicht, die Farben eines Bildes zusammenzuschließen, die in seiner fauvistischen Zeit noch vom stehengelassenen Weiß umgeben waren, um "atmen" zu können. Die Arabeske ermöglichte eine Ordnung der Fläche, die der Farbe einen Spielraum eröffnete. Später hat Matisse auch auf der Grundlage des für die persische Malerei charakteri-

stischen Mauve-Grün Kontrastes gearbeitet. Aber Matisse ist nicht der einzige gewesen, der hier gelernt hat. Am Farbgebrauch der islamischen Teppiche haben schon Delacroix und Chevreuil die Farbgesetze studiert. Die islamische Kunst steht mit am Beginn der Wiederentdeckung der Farbe in der modernen europäischen Malerei.

Wenn es um die Farbe geht, hat Europa stets vom Orient gelernt, von den venezianischen Malern an bis zu Paul Klee. Selbst der im Surrealismus großgewordene Maler André Masson bekennt: "Wieviel Orient in allem, was vorangeht, nicht wahr? Aber was ist da zu machen? Von dort kommt die Pracht. Und das Seltene." Der Automatismus, den Masson in der Malerei vertreten hatte, war im Paris der Nachkriegsjahre von großem Einfluß.

Marwan ging nicht nach Paris, nicht direkt ins Zentrum. Von einem anderen Umstand aber hätte man erwartet, daß Marwan ihn dankbar aufgegriffen hätte. Als Marwan in Berlin Malerei studierte, herrschte der Tachismus, eine in der Nachfolge der *écriture automatique* entstandene, aber am Fleck orientierte Malweise. Bei der überragenden Bedeutung der Schriftkunst in der arabischen Tradition und dem Verbot, lebende Wesen zu malen, hätte sich das doch angeboten - beinahe wie ein Geschenk des Himmels. Aber so direkt läßt sich Marwan nicht mit dem Kunstproblem konfrontieren. Wenn er schon in Berlin ist, dann macht er noch einen Umweg und zeigt, daß ihm die deutschen Expressionisten und Munch oder ein Maler wie Soutine näher stehen als der tachistische Zeittrend: er malt figural. Es scheint, als würde er sanft aber bestimmt stets das, was ihm in seiner Zeit aufdringlich nahe kommt, in die Ferne rücken.

Die frühen Bilder Marwans aus den Jahren 1966 bis 1968 haben als Sujet einzelne Figuren oder Paare. Die Figuren sind selten ganz ins Bild aufgenommen, aber immer doch so dargestellt, daß Hände und Kopf zusammen ihre Haltung und Stimmung artikulieren. Sie wirken, als seien sie stark gebeutelt, niedergedrückt und isoliert. Ein Raum um sie herum ist gar nicht auszumachen. Aber - sie sind nie so schwach, daß sie nicht noch Theater spielen könnten. Sie sind ganz einer Situation hingegeben und posieren dennoch. Sie mögen Einiges und Schweres mitgemacht haben, ein wenig Frechheit und manchmal sogar Schalk spricht immer noch aus ihnen. Es sind keine Opfer wie Menschen, Bäume und Häuser auf Bildern von Soutine es sind, den Marwan in früher Zeit für sich entdeckt hat.

Dann, in der Zeit von 1970-1973, entstehen diejenigen Bilder, in denen Marwan ausdrücklich das Motiv des Schleiers oder des Tuches aufnimmt. Das Schleier verbirgt das Gesicht. Das ist sicher eine seiner Aufgaben, denn der Prophet wußte um die erotische Kraft, die von einem Gesicht ausgehen kann und er kannte die menschlichen Schwächen solcher

Kraft gegenüber. Aber das Verbot für die Frau, ihr Gesicht in der Öffentlichkeit zu zeigen, hat wie jedes Verbot noch eine andere Seite: es weist ausdrücklich auf das Verbotene hin und zeigt es deshalb auch. Damit beginnt das Spiel des Schleiers, besonders des luftigen und beweglichen, sogar durchsichtig wirkenden Schleiers, der eben nicht nur verhüllt, sondern auch sichtbar macht. Es beginnt mit ihm ein Spiel, das im Grunde eine ganze Sprache umfaßt, eine Sprache, die es erlaubt, Dinge anzudeuten, über die man nicht endlos reden kann, weil man sie leicht dabei zerstört. Die Sprache des Schleiers ist viel behutsamer und deswegen viel nuancenreicher als die Mimik des Gesichts allein. Das bloße Mienenspiel wirkt in solchen Dingen zu schnell komisch, es ist direkter und deswegen weniger genau. Natürlich spielt das Gesicht immer mit, aber es spielt eben nur mit, etwa so, wie der Leib einer Tänzerin im Spiel der Tücher mitspielen kann. Es kommt nicht *allein* auf das Gesicht an.

So macht sich im Schleier, soviel er auch zeigen und andeuten mag, ein anderer Zug bemerkbar, der mit dem bloßen Gegenteil, dem Verschleiern und Verstecken nur unzureichend umschrieben ist. Es geht noch um anderes als um Zeigen oder Verstecken. Bei aller Anziehungskraft, die das Zeigen des Schleiers ausübt, zeigt er uns das Gesicht doch so, daß er uns auch eine gewisse Scheu nahelegt, sich ihm zu nähern. Er verlangt seinerseits eine Sprache, die nicht direkt auf die Dinge und unseren Nächsten losgeht. Wiederum ist es der Zauber und auch die Ungewißheit der Umwege, die hier ins Spiel geraten. Ein Gedicht eines arabischen Dichters aus dem 6. Jahrhundert läßt etwas von diesem Zauber spüren. Es ist von Nabigha Adh-Dhubjanis, einem der Lieblingsdichter Marwans. In der Übersetzung von Rückert lautet es:

Ihr Schleier fiel, sie wollt ihn fallen lassen nicht,

Sie griff danach und barg inzwischen ihr Gesicht

mit einer zarten Hand gefärbten Fingerspitzen,

Gleich Blüten, die nicht fest an ihrem Stengel sitzen,

Und mit dem Lockenwurf, der krause Wellen schlägt,

Wie Weinlaub überrankt den Pfeiler, der ihn trägt.

Ich sah in ihrem Blick ein ungestillt Verlangen:

So blickt ein Kranker auf, wenn er Besuch empfangen.

Oft ist es die Liebe auf den ersten Blick, die in der arabischen Dichtung besungen wird, nicht das langsame Wachsen einer Neigung; der Verstand fliegt davon - und zärtlich und auch vergnügt wird diese "Krankheit" geschildert.

In der Zeit, in der Marwan die Schleier-Bilder malt, beginnt zugleich auch das, was bis heute Kennzeichen seiner Malerei geblieben ist: Das Gesicht beherrscht die gesamte Bildfläche - und das bei Formaten von 2,50m mal 2m und größer! Die Gesichter werden zum Teil so groß, daß sie noch von den Bildrändern angeschnitten werden. Wie eine Landschaft breiten sie sich zunächst ruhig liegend in der Bildfläche aus, erzeugen manchmal aber auch eine Spannung im Bild dadurch, daß die Krümmung ihrer Stirn in die Bildtiefe flieht. Es sind Bilder, in denen die Doppeldeutigkeit des Schleiers von Zeigen und Verhüllen eine andere Note bekommt, weit ab vom Zauberhaften des Märchens und doch nicht ganz von ihm getrennt. Was diese Gesichter kennzeichnet, sind Übernähe und Fremdheit. Sie sind übergroß da, fast bedrückend nah, und zugleich in sich gekehrt in einer Tiefe, zu der wir so ohne weiteres keinen Zugang haben, weder durch Einfühlung noch durch Psychologie. In diesen Bildern ist ein mystisch-visionäres Element enthalten, das Marwan mit einem Charakteristikum seiner Heimat, mit der Wüste, in Verbindung bringt, sogar mit einer bestimmten Tageszeit. Er erzählt, daß er in der Weite der arabischen Wüste, in der Gefäßtheit des Spätnachmittags, die Vision haben konnte, solche übernahen Gesichter als Landschaft malen zu können.

Aus Beschreibungen, die viele Europäer von ihren Erfahrungen in der Wüste gegeben haben, wissen wir, daß sich dort ein Sinn entwickelt, der im Vergleich dazu in unseren Breitengraden nur ein kümmerliches Dasein fristet. Dieser Sinn ist die Einbildungskraft. Sie befähigt ihren Träger zu sein, wo er sein will. Die Einbildungskraft ist so deutlich wie die Realität, sogar noch deutlicher als die Realität. Dank ihrer besitzt man alles, was in der Ferne und in der Erinnerung ist, man besitzt es sogar reiner und vom Zufall des Momentanen befreit. Das Dasein in der Wüste ist anscheinend so sehr nichts, daß es unvergleichlich offen für solche Bilder ist.

Doch dieser schönen Vision, etwas machen zu können, stellt sich bei der Arbeit unversehens die Erfahrung der Widerständigkeit des Materials entgegen, eine plötzliche Wand, die es in der Arbeit zu durchbrechen gilt, um der Vision treu zu bleiben. Übernähe und Fremdheit, die den Eindruck von den Gesichtern bestimmen, werden hier zum Gleichnis der Arbeitserfahrung selbst. Die Nähe der Vision - und dann die ganz andersartigen und

eigenen Forderungen der bildnerischen Mittel. Es ist eine Schwierigkeit, bzw. ein "Widerspruch", der nicht aufgehoben werden darf. Die Kunst kann diesen Widerspruch zur Sprache bringen, weil ihre Mittel selbst, wie die Linie und auch die Farbe, in solchem Widerspruch, in einer Kontrastbeziehung, ihr Wesen haben.

Endgültig um 1976 herum ereignet sich dann innerhalb der Serie der Gesichtslandschaften ein Umschlag, der ganz entscheidend ist. Er läßt sich auch an den Aquarellen beobachten. Das Gesicht rückt näher heran an die Bildfläche, kaum daß Augen und Mund noch auf ihr Platz haben. Dabei geschieht etwas Unerwartetes. Diese nochmalige Steigerung der Nähe hat eine wohltuende und beruhigende Entfernung zur Folge: Wir sehen das Gesicht zunächst gar nicht als solches, langsam erst taucht der Blick auf, fixiert uns aber nicht - und kann auch wieder verschwinden.

Dieser Umschlag ist deswegen so wichtig, weil das, was sonst der Schleier macht, hier das Bild selber tut. Der Schleier ist nicht mehr nur thematisch auf dem Bild, das Bild selbst ist zum Spiel von Schleier und Gesicht geworden. Marwan malt nicht einfach das Gesicht. Damit ist das früher noch beunruhigend erscheinende Moment der Übernähe der Gesichter verschwunden und hat einer größeren Gefäßtheit Platz gemacht.

Das zu behaupten scheint angesichts der Malweise allerdings gewagt. Während die frühen Figurenbilder und die ersten Gesichtslandschaften in Öl gemalt sind, wobei eine durchscheinende Farbschicht auf die andere aufgetragen wird, wechselt Marwan jetzt zur Ei-Tempera - Technik. Der einzelne Farbauftrag ist weniger durchsichtig und verbindet sich deshalb nicht im Licht mit dem darunterliegenden. Diese Technik erlaubt ein schnelleres Arbeiten, denn die Trockenzeit ist nicht so lang. Die Farbaufträge werden nicht ineinander vertrieben, sondern die Pinselzüge bleiben einzeln sichtbar. Auf diese Weise kommt die Materialität der Farbe und ihre Geschmeidigkeit zur Geltung. Außerdem setzt der jetzt sichtbare pastose Auftrag starke Akzente, die zusammen mit der teilweise heftigen Farbigekeit einen reinen Farbraum schaffen, ohne Hinweis auf irgendeinen illusionistischen Raum. Der Farbraum ist tief, aber ohne Fluchtpunkt. Der Blick, der aus dieser Tiefe auftaucht, scheint deshalb ganz aus dem Inneren der Figur zu kommen.

Der Farbgebrauch folgt keiner Regel, er ist aber auch nicht willkürlich, sonst entstünde dieser Farbraum nicht. Daß er entsteht, das macht die Ruhe und Gefäßtheit des Bildes aus, trotz des vehementen, jedwede Kontur überschlagenden Gestus. Aber auch der Gestus selbst hat in sich ein mäßiges Moment, denn er kommt nicht aus dem Handgelenk, er

erfolgt aus der Schulter und ist deswegen mehr mit dem leiblichen und rhythmischen Moment des Atmens verbunden.

Zur Organisation der Bildfläche gehört, neben den nur der Ordnung des Tanzes folgenden Pinselzügen, ebenfalls die diskrete, mit dem Gesicht verbundene Axialität in der Augen-Nase-Mund - Partie. Es ist ein Moment der Organisation, das so leicht verborgen ist wie der Blick dieser Gesichter auch. Leicht verborgen, aber deswegen nicht weniger stabilisierend in dem Tanz der Pinselzüge.

Die Kopf-Bilder aus der Zeit um 1984 weisen demgegenüber eine leichte Veränderung auf. Das Gesicht ist wieder entfernt, schneller erkennbar, aber strenger und kantiger ins Bild gebracht als die früheren. Marwan greift gern etwas auf, was er schon einmal gemacht hat. Jeder Schritt der Arbeit ist sogar davon geleitet, daß er eine Antwort ist auf etwas, was schon da ist. Daß er überhaupt in Serien malt, hat u.a. hier seinen Grund. Aber auch die Eigenart, auf ein bereits fertiges Aquarell mit Tempera-Malerei zu gehen oder mit Aquarell und Tempera auf eine Radierung.

Auf den Aquarellen selbst antwortet die Farbe ebenfalls auf die Zeichnung, in einer Freiheit, daß Zeichnung und Farbe beinahe selbständig zu handeln scheinen. Sie sind aber aufeinander bezogen und dieses sichtbare Reibungsmoment schafft zusammen mit der dem Aquarell eigenen Transparenz eine Offenheit, die bei vielen Betrachtern eine größere Aufnahmebereitschaft findet als das in den Ölgemälden Sichtbare. Marwan ist ein erstaunlicher Aquarellist. Aber selbst die großen Gemälde erhalten eine Vorzeichnung, nicht als Festlegung des Folgenden, sondern als Anfang, auf den die Farbe antwortet. Es ist nicht das ständig neue Erfinden von etwas, das den Künstler Marwan charakterisiert - er antwortet lieber auf etwas, was schon da ist.

Marwans Bilder können - im Detail betrachtet - sehr dramatisch aussehen, aber von unserer abendländischen Form des schicksalhaften Dramas sind sie weit entfernt. Es ist auch kein psychologisches Drama, das sich in ihnen abspielt. Daß es im Islam keine Kunst des Porträts gibt, weil der Prophet es verboten hat, umschreibt ja nicht nur den Umstand, daß etwas verboten ist, es umschreibt auch einen Sachverhalt, wie er in der Dichtung begegnet, etwa in den Erzählungen aus 1001 Nacht: Es gibt dort eigentlich keine Charaktere und Persönlichkeiten in unserem Sinn. Sindbad der Seefahrer und Sindbad der Lastträger gleichen sich wie ein Ei dem anderen. Und alle diese Könige, Wesire und Kaufleute sind zwar gut oder böse, gläubig oder ungläubig, einfältig oder listig - aber sie sind sich zum Verwechseln ähnlich. Es ist kein biographisches Interesse, das man ihnen entgegenbringt,

bedeutend werden sie nur als Träger eines merkwürdigen und bis zum Wunderbaren gehenden Fatums und Kismets.

Marwans Gesichter sind nie individuelle Porträts, auch da nicht, wo sie seine eigenen Züge zu tragen scheinen. Er arbeitet zwar immer mit einem Spiegel in der Hand an diesen Gesichtern, und daher rührt auch so manche Ähnlichkeit, aber er arbeitet nicht mit dem Spiegel, um Selbstporträts zu machen, sondern um den Unterschied von Realität und Übersetzung dieser Realität im Bild gegenwärtig zu haben. Marwan malt nicht so sehr das einzelne Gesicht, er malt die Kraft, die mit dem Gesicht spielt. Dabei ergibt sich ein eigener Sinn des Kismets:

Der Mensch in seinen Bildern ist durchaus ausgesetzt einer Kraft, die ihn übersteigt - aber in einer sachten Gegenbewegung taucht er wieder auf und ist wieder da, ohne daß es gewaltsam geschähe. Nie spielt hier ein harter Wille, der das Kennzeichen unserer römisch-abendländischen Welt ist und der zu den Voraussetzungen für das gehört, was *wir* unter Individualität und Drama verstehen.

Um 1978 taucht bei Marwan ein neues Sujet auf: die Marionette. In diesem Thema zeigt sich wiederum ein uns ungewohntes arabisches Moment, denn zuallererst war es die Scheu vor der Intimität eines lebenden Modells, das Marwan dazu bewog, stattdessen dieses Sujet aufzunehmen. Mit dieser Scheu ist aber das Moment verbunden, das wir bereits in den frühen Bildern kennengelernt haben: die Lust am Theaterspielen und am Posieren.

Die Scheu macht Umwege nötig und ermöglicht somit ein Spiel in der Begegnung der Menschen, das eine wunderbare Offenheit im Umgang miteinander schaffen kann. Diese Offenheit erfordert nun aber unendlich viel Zeit, etwas, was wir in der Regel nicht haben, besonders wenn wir als Touristen im Rahmen eines Kurzprogramms mit solchen Menschen zu tun haben, die über unendlich viel Zeit verfügen. Das versetzt uns in eine Art Panik. Wenn wir uns allerdings einlassen auf solche Spiele im Umgang, die mit dem, was wir so dringlich wollen - vielleicht ein Zimmer zum Übernachten - gar nichts zu tun haben, dann passiert irgendwann doch etwas. Aber doch nicht sofort! Und das ist kein böser Wille, das ist ein anderes Weltverhältnis.

Wir modernen, aufgeklärten Menschen mögen solche Spiele und Zeremonien nicht. Wir wollen lieber echt und direkt sein und keine Rollen spielen. Doch darin täuschen wir uns

leicht. Das Verschwinden der Form und der Zeremonie schafft noch lange keine Echtheit. In seinem Roman "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" beschreibt Rilke diesen modernen Menschen, der kein Theater mehr hat und dem deswegen das Handeln zu entgleiten droht, gerade weil es in hektischer Betriebsamkeit mündet:

"Außen ist vieles anders geworden. Ich weiß nicht wie. Aber innen und vor Dir, mein Gott, innen vor Dir, Zuschauer: sind wir nicht ohne Handlung? Wir entdecken wohl, daß wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen. Eine Spur Übertreibung bleibt in unseren Augenbrauen, wir merken nicht, daß unsere Mundwinkel verbogen sind. Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder Seiende noch Schauspieler."

Wo man so direkt auf seine Echtheit zugeht und sich völlig unverstellt zu geben sucht, ist das weder echt, noch kommt ein gutes Schauspiel dabei heraus: es gerät leicht zur lächerlichen Komödie. In der 4. Duineser Elegie sagt Rilke dann - und das läßt die eigentümliche Gegenwart der Marionette erkennen:

"Ich will nicht diese halbgefüllten Masken,
lieber die Puppe, die ist voll."

Seit Kleists Dialog "Über das Marionettentheater" (1805) wissen wir um die Unterschiede und sogar Vorteile der Marionette gegenüber dem menschlichen Tänzer: die Puppe zielt sich nie, d.h. sie ist nur das, als was sie sich gibt und nichts weiter. Sie hat kein Dahinter. Es gibt in ihr keinen Widerstreit zwischen ihrer Bestimmung und ihrem Willen, sie zerfällt nicht in Echtes und Unechtes. Sie ist einig mit sich.

Im Unterschied zur Marionette bei Kleist, die von der Trägheit der Materie nichts weiß und nur wie eine Elfe den Boden streift, ist die Marionette in Marwans Bildern allerdings schwer, sie ist schwer wie ein Ding. Sie posiert zwar unbefangener alle die Wechselfälle des Lebens, die verschiedenen Lagen und Zustände des Menschen: sie kann aufgeschreckt und aufmerksam blicken, sogar pffiffig sein oder wohlighinkuscheln und auch als toter Puppenbalg wie weggeworfen daliegen - das alles ist ihr möglich, aber das schwerelose Spiel ist nicht ihre Sache. Sie hängt nicht an Fäden, über die der Puppenspieler ihre Bewegungen lenkt und sie führt. Dieses uns vertraute Spiel der Marionette findet nicht

statt. Der Puppenspieler reißt sie nie in die Höhe - der Puppenspieler ist in diesem Fall ja auch ein Maler, und der macht sie schwer.

Er macht sie allerdings nicht nur schwer. Seine Fäden sind die Farben und in ihren Beziehungen und Bewegungen entsteht die Bewegung und das Leben der Marionette ebenso wie ihr Ort. Die Farbe ist der Ort der Marionette, nicht der durch die Farbe suggerierte Boden. Achtet man darauf, daß die Farbe der Ort der Marionette ist und nicht nur ein Mittel, den Ort als Hintergrund zu charakterisieren, dann gewinnt die Marionette wieder etwas von der Leichtigkeit zurück, die wir zunächst an ihr vermißt haben, ohne jedoch die Schwere aufzugeben. Man sieht das Bild nicht richtig, wenn man versucht, die Figur von einem für sie angeblich unwichtigen Hintergrund zu trennen. Dann wirkt sie tatsächlich nur schwer. Stattdessen kommt es darauf an, alle Farben und Stellen des Bildes als die Fäden des Puppenspielers zu sehen, dann erschließt sich das Spiel der Marionette und das Maß an Leichtigkeit, das sie auch in ihrer Schwere hat. Einer leeren Artistik, der bloßen Geschicklichkeit, mißtraut Marwan. Er zieht es deswegen vor, die Schwere spüren zu lassen.

In den Jahren 1981-1983 hat Marwan hauptsächlich Stilleben gemalt. Keine Gruppe seiner Bilder hat ihm größere Schwierigkeiten gemacht, nirgends schien ihm die Gefahr der Gefälligkeit in der Darstellung größer, wo jeder gleich ausruft: Wie schön! In einem bloß ästhetischen Sinn sind Marwans Bilder nicht schön. Seine Bilder brauchen Zeit, gesehen zu werden. Selbst der Malduktus wirkt einem schnellen Überschauen entgegen. Gemäß der Schreibgewohnheit seines Landes malt Marwan von rechts nach links. Zusammen mit anderen Bildfaktoren wirkt auch das einem eiligen Bilderlesen entgegen, gerade bei uns, die gewöhnlich ein Bild von links nach rechts zu erfassen suchen. Unser Auge wird somit immer wieder zurückgelenkt, so daß das Bild Zeit bekommt, uns selbst entgegenzukommen.

In dem stillen Leben der Dinge - wie ja auch das Bild selber eins ist - macht Marwan die vielschichtigen und widersprüchlichen Gefühlswelten des Menschen anschaulich. Er zeigt, daß der Mensch nie losgelöst von bestimmten Empfindungen Dinge "hat". Und daß er die Dinge auch nicht ständig ins Licht rücken muß, damit er sich ihrer sicher ist. Denn die Dinge sind für uns nur so da, daß sie zugleich auch nicht da sind, nämlich unbeobachtet von uns. Deswegen sind die Dinge auf seinen Bildern einerseits ganz für sich selbst da, dem menschlichen Zugriff entzogen, und zugleich erscheinen sie wie beseelt, dem Menschlichen eng verwandt.

Dieser Zug ist der poetische Zug von Marwans Malerei. In dieser poetischen Verfassung der Malerei gehören die Eigenschaften der Dinge, des Stuhles, des Tisches, der Kanne oder der Früchte zwar unabdingbar zu dieser einen Gestalt, aber sie gehören ihr nicht ausschließlich an. Sie können sich in dem Leib, der wir selber sind, in neuer Weise verbinden und weiterklingen, so wie sich für den arabischen Dichter in dem Schleier-Gedicht die Blüten mit den zarten Fingerspitzen der geliebten Frau verbinden und umgekehrt ihre Nähe Erinnerungen an Dinge der Natur, wie Wellen und Weinranken, wachruft. Darin deutet sich der Umstand an, daß wir einen Zugang zur Einzigartigkeit der Dinge nur über die Einzigartigkeit unseres Leibes gewinnen.

Marwans Verhältnis zu den Dingen ist im Grunde erotisch. In seinen Erzählungen ebenso wie in seiner Arbeitsweise (dem tanzenden Pinselduktus), spielt das zärtliche Streicheln ebenso wie die gewaltsame Ekstase, die Erfahrung der eigenen Sensibilität und die der Dinge, eine überwältigende Rolle. Diese Erotik wird ermöglicht, weil es nicht um den Besitz der Dinge geht. Das Tasten führt hier nicht zu einem Überwältigen der Dinge und so können sie als ganz für sich gelassene Dinge erscheinen und zugleich als von der Empfindung des Malers beseelte Dinge.

In diesem Selbstsein der Dinge, ebenso wie in dem Blick der großen Landschaften, spielt unübersehbar ein Hauch von Melancholie, die in Marwans Leben aus der Erfahrung des unveränderlich blauen Himmels über der Wüste erwächst. Es mit der Wüste zu tun zu haben, heißt, mit der Erfahrung zu leben, daß man eigentlich nichts tun kann, daß man es mit etwas nicht Verfügbarem zu tun hat. Es ist kein Zufall, daß alle unsere großen Weltreligionen in der Wüste geboren wurden.

Diese Melancholie schlägt allerdings nie um in eine Verzweiflung oder Resignation. Sie ist in einer uns schwer verständlichen Weise mit einer unbändigen aber nie maßlosen Sinnenlust und Freude am Dasein verbunden. Selbst das Malen in Serien, der Kopf-Serien, Marionetten-Serien und Stilleben-Serien, scheint mit diesem Weltverhältnis zusammenzugehören: Es spricht in ihnen die Neigung, die Dinge nicht direkt, ein für allemal, anzugehen - sie lieber zu umkreisen als sie zu fixieren, und nach jeder Annäherung auch zurückzuweichen. Was dabei entsteht ist die Fülle des Immer-Selben, das - wie Delacroix es wollte - ein Fest für die Augen ist. Das Malen in Serien ist bei Marwan nicht die Obsession, nicht das Nicht-loslassen-können, nicht das Bloßlegen-wollen, es ist vielmehr ein Vorgehen, das einen leichten Schleier über Dinge und Menschen legt, der ebenso aufdeckt wie er verhüllt, der vor allem einer gewaltsamen realistischen Enthüllung entgegenwirkt, weil das nur eine Entstellung, weil es unecht wäre.

Das ist der Schleier der Malerei, Marwans eigentliches Sujet. Darin ist er Henri Matisse sehr nahe, der gesagt hat: "Ich male keine Frau, ich male ein Bild." Und der hinzufügte, indem er auf die Gestalten seiner Bilder wies: "Wenn ich solchen Wesen auf der Straße begegnen würde, würde ich weglaufen." Wenn das, was Marwan uns zu sehen gibt, bloß Gesichter wären, hätten wir allen Grund, wegzulaufen, so aber, da es auch keine Gesichter, da es Bilder sind, haben wir die Möglichkeit zu verweilen und die Gastfreundschaft Marwans bei diesem Fest für die Augen zu genießen.

Zum Schleier der Malerei gehört, daß sie da, wo sie sich darauf konzentriert "Bild" zu sein, wo sie betont den Forderungen des Bildnerischen gehorcht und nicht politischen Aktualitäten, daß gerade dort kein l'art pour l'art betrieben wird, sondern die Situation des Menschseins realisiert wird, die darin besteht, die Wahrheit nicht von der Verhüllung befreien zu können. Das ist der Grund, weswegen nicht das Abschminken echt ist, sondern das Spielen, das sich und anderen nichts vormacht.

Selbst das Schreiben über Kunst kann, wenn es hoch kommt, nur so etwas wie ein Schleier sein. Es verdeckt viel, nur hin und wieder macht es auch etwas sichtbar. Es ist eben einer der "Umwege", die uns im Umgang mit der Malerei erhalten geblieben sind. Nur damit kann man es auch entschuldigen.