

Qiu Shihua – Das Bild als Epiphanie

Die in der Ambivalenz zwischen Form und Formlosigkeit, zwischen Bild und Bildlosigkeit aufgehobene Malerei von Qiu Shihua ist eine der Ratio entrückte Sensation im buchstäblichen Wortsinn. Seine Bilder eröffnen sich allein in der unmittelbaren Anschauung ihres unerschöpflichen Wahrnehmungsfeldes, das sich gleichzeitig einer begrifflichen Einvernahme entzieht. Die gegenständlich angelegten Bilder strahlen einen langen Moment vor allem "Leere" aus, die in westlichen Betrachtern unwillkürlich Assoziationen an das Konzept der monochromen Malerei weckt. Ein Interpretationskontext, der aber nicht wirklich weiterführt, weil Qius Malerei – obwohl eine wichtige Position zeitgenössischer Kunst – abseits der formalistisch-selbstreflexiven Kunst-Konzepte der Moderne angesiedelt ist. Frank Stellas so pragmatische wie arrogante Devise – "what you see is what you see" – läuft hier ins Leere.

Qius Malerei hat die Eigenschaft, dass verschiedene Betrachter oft unterschiedliche Ausbildungen des Bildes wahrnehmen: das Motiv über das normale Mass hinaus mehr oder weniger deutlich als solches sehen und erkennen können – ein, bei aller Individualität der Wahrnehmung, erstaunliches Phänomen. Das ist, weil die extrem zurückhaltende Artikulation der Malerei ihre Bildhaftigkeit erst allmählich vor den Augen des Betrachters entstehen lässt, wobei die Zeit zu einem entscheidenden Faktor wird – darin nicht unähnlich den Lichträumen James Turrells, deren bildhafte Präsenz sich erst nach einer gewissen Zeit einstellt. Geht es bei Turrell um die Adaption der Augen an die speziellen Lichtverhältnisse, scheint vor Qius Bildern eine weitere Dimension im Spiel zu sein: ein kontemplatives Moment, in dem mehr als nur der Seh-Sinn allein angesprochen ist. Denn das gänzlich in die malerische Oberfläche eingearbeitete Motiv evoziert weniger ein Abbild: es zielt auf die Evokation einer Essenz. Etwas, das Roland Barthes in seinen melancholischen Überlegungen zur Fotografie angesichts der Fotografien seiner Mutter so schmerzlich vermisste: vor lauter differenzierten Details konnte er sie nicht mehr als das erinnerte, geliebte Wesen erkennen.

Die Fotografie als chemischer Prozess liefert auf metaphorischer Ebene übrigens eine schöne Entsprechung für den Modus der Wahrnehmung von Qius Bildern. Denn die Art, wie in Qius Malerei das Motiv sich allmählich zu einem Bild verdichtet und in unserem Geist Gestalt annimmt, lässt sich parallel zum Entwicklungsprozess der Fotografie in der Dunkelkammer sehen. Das belichtete Fotopapier im Entwicklungsbad offenbart im Laufe der Zeit die von der Kamera eingefangenen Impressionen des Lichts; wir sehen das Bild aus dem Weiss des Papiers auftauchen und sich zusehends verdeutlichen, bis wir den Prozess abbrechen und das Trugbild zu einem augenblicklichen Abbild der Welt fixieren. Dieser Analogie folgend, offenbaren sich Qius Bilder korrespondierend zur Intensität und zur Zeit der Wahrnehmung in verschiedenen Graden der Verdeutlichung oder "Entwicklung" des in der Malerei angelegten Bildes. Das Bild besitzt allerdings nicht die vermeintliche Objektivität der Fotografie, es ist vielmehr von einer Flüchtigkeit, die nach sorgfältigem Abwägen von Gesehenem, von Ahnungen und Mutmassungen verlangt. Immer haben wir ein höchst ephemeres Phänomen vor uns; eine epiphanische Erscheinung, die aber nicht im eigentlichen Sinne unwirklich oder im zeitgenössischen Sinne virtuell zu verstehen wäre – ganz im Gegenteil.

Die Materialität des Bildes steht ausser Zweifel: die Struktur der Leinwand und die trockene Malweise demonstrieren die Realität der Malerei. Nur das aus der Tradition chinesischer Malerei abgeleitete Landschafts-Motiv kann uns von der zeitgenössischen Qualität des Bildes ablenken. Doch den Schleier der exotischen Verzauberung einmal abgestreift,

GALERIE URS MEILE

LUCERNE · BEIJING

begegnen wir einer malerischen Auseinandersetzung, die auch für den westlichen Betrachter eine eigene Faszination entwickelt. Es gehe im Malprozess, sagt Qiu, vor allem darum, alles zu vergessen: Motiv, Maltechnik, Emotion, um in der gewonnenen Leere zu einer reinen Empfindung zu gelangen, aus der das Bild nicht geschaffen, sondern gefunden werden müsse. Da ist eine vorsätzliche, taoistisch geprägte Absichtslosigkeit im Spiel, zu deren Illustration nur die Anekdote über den Zen-Priester Ch'en Jung aus dem 13. Jahrhundert erwähnt sei. Ch'en soll als Maler Wolken geschaffen haben, indem er Tusche auf seine Bilder spritzte, und Nebel, indem er Wasser ausspühte; und wenn er des Weines voll war, heisst es, dass er mächtige Schreie aussties und seinen Hut anstelle des Pinsels benutzte, um seine Zeichnung in groben Zügen hinzuschmieren. Was uns an die von Leonardo kolportierte Anekdote erinnert, wonach Sandro Botticelli einen farbgetränkten Schwamm an die Wand zu werfen pflegte, um aus den entstandenen Flecken eine Landschaft zu entwickeln. Es ist zwar nicht der Fleck, der die Kunst macht, aber er kann zum Trigger der künstlerischen Imagination werden.

Nicht dass Qiu nach diesem Rezept arbeiten würde, aber auch ihm geht es um eine absichtslose Entwicklung des Bildes. Ja, wenn man den Gedanken der Flecken-Kunst etwas erweitert und auf den von ihm geschätzten französischen Impressionismus ausdehnt – der in der Erfassung der Welt buchstäblich auf den Fleck gekommen ist, eröffnet sich eine weitere Ebene der Annäherung. Aus der "tache" baut sich das impressionistische Bild als Fragmentierung der sichtbaren Wirklichkeit in der Malerei auf, womit nicht mehr die mimetische Wiedergabe des Motivs, sondern die Evokation seines Wesens im Zentrum steht – wir finden hier einen ähnlichen Grad von Auflösung und Verwesentlichung wie in Qius Landschaften. Nur ist bei Qiu die Realisierung derart zurückgenommen, als hätte er im Sinne von Caspar David Friedrich das "leibliche Auge" geschlossen, um ganz aus dem Herzen heraus zu malen. Diese Evokation romantischer Spiritualität ist allerdings nicht zeitgebunden zu verstehen, sondern als grundsätzliche Haltung, wie sie sich noch in der Gegenwart spiegelt. So gewinnt Qius Kunst auf dem Hintergrund der grossen Abstraktion eine neue Dimension. Hier wie dort entsteht das Bild aus der Malerei selbst: ohne referentielle Botschaft, ohne Ideologie. Der Bild-Sinn erschliesst sich im Akt der Wahrnehmung und der Erkenntnis, in der Kontemplation.

Max Wechsler