

Anmerkungen zu Xie Nanxing

von: Peter Pakesch

Mit dem bisherigen Werk von Xie Nanxing begegnen wir sicher einer der markanteren Persönlichkeiten neuerer chinesischer Malerei, die sich schwer den hinlänglich bekannten und in letzter Zeit überaus präsenten Positionen, die gemeinhin für die neue chinesische Malerei stehen, zurechnen und mit ihnen vergleichen lässt. Er vermied die typische, leicht zu identifizierende Bildwelt von Künstlern wie zum Beispiel Yue Min Jun, Zhang Xiaogang oder Fang Lijun und begab sich von Anfang an auf den Weg einer Recherche der Malerei, die sich durchaus als programmatisch sehen lässt. Sie reflektiert seine Person als Künstler, die Beziehung zur eigenen Biografie ebenso wie sein Verhältnis zum Medium Malerei in all seinen Dimensionen. Das beinhaltet gewiss auch die Bedingungen, heute automatisch zwischen zwei Kulturen zu arbeiten mit ganz unterschiedlichen Bildparadigmen und Kunsttraditionen. Es ist aber auch die Frage nach den Dimensionen und Bedeutungen diverser bildgebender Medien, nach der Konstellation des Nebeneinanders von Analogem und Digitalem, nach den geschichtlich bedingten und entwickelten Bildern ebenso wie nach den im Moment gefangenen allgegenwärtigen Erscheinungen der heutigen digitalen, elektronischen Welten mit ihren unterschiedlichen Materialitäten.

Das ist gewiss ein umfangreiches Programm, dem herkömmlichen westlichen Paradigma neuerer Kunst im Rahmen analytischer Malerei durchaus verwandt.

Bis in die 1970er-Jahre wurde die Geschichte der westlichen Malerei, zumindest in ihrer eigenen Historie, als die der Weltmalerei beschrieben. Dazu trug der Universalitätsanspruch der Moderne bei, einer Moderne, die im Laufe des 19. Jahrhunderts Paradigmen einer universell gültigen Kunst zu entwickeln trachtete und in diesem Zusammenhang künstlerische Zeugnisse unterschiedlicher Kulturen in ihre Bilder und Formensprache zu integrieren versuchte: japanische und fernöstliche Einflüsse beim Impressionismus und Wiener Jugendstil, die afrikanische Skulptur und andere «primitive» Kulturen für den Kubismus. In der Folge war es die Geschichte der Abstraktion, die oft in enger Verbindung mit dem Modernismus der Architektur ein universelles Paradigma zu formen trachtete. Das geschah jedoch zumindest ab den 1950er-Jahren nur in einer Hälfte der durch den Kalten Krieg geprägten Welt. Auf der anderen Seite, in der sozialistischen Welt, begegnen wir im grösseren Umfang einem anderen, dem sozialistisch-realistischen Kosmos, der im revolutionären China besonders stark ausgeprägt war und einen sehr eigenständigen Charakter entwickeln konnte. Ein Charakter, der wenig mit dem zu tun hatte, was wir, auch aus westlicher Warte ganz unzureichend und nebulös mit einer grossen Tradition chinesischer Malerei verbinden.

Das sind aber auf jeden Fall Hintergründe, an die wir denken müssen, wenn wir heutige Malerei, welche auch immer, betrachten. Ebenso ist die Reflexion der Malerei heute untrennbar mit der Reflexion einer ungeahnt multiplizierten Bilderwelt vielfältiger Medien verbunden. Diese beiden Ebenen bilden einen wichtigen Hintergrund von Xies Bildern, wie wir immer wieder sehen können.

Wenn wir in der chinesischen Malerei seit den 90er-Jahren starke Einflüsse aus dem Westen ablesen können, so ist das in einigen Fällen sicher die amerikanische Pop-Art, die neue Figuration aus den 80er-Jahren und die singuläre Position Gerhard Richters. Der Einfluss des deutschen Malers auf die neuere chinesische Kunst scheint sehr gross und wirksam zu sein. Konnte die Pop-Art Werkzeuge liefern, ideologisch determinierte Ikonographie zu bearbeiten, und die Malerei der «Neuen Wilden» Anregung sein, neue Subjektivismen zu entwickeln, so wird die Bedeutung von Richters Werk und seiner Wirkung wohl tiefer liegen und mag vielleicht sogar mit älteren Schichten und Fragestellungen chinesischer Malerei zu tun haben. Hier sind natürlich dem westlichen Auge, das wenig kundig in dieser grossen Tradition ist, Zugänge verschlossen. So wird es wohl einmal sehr spannend sein, wie aus dem kunsttheoretischen Blick Chinas heraus die aktuelle Begegnung mit der westlichen Malerei beschrieben wird.

Doch zurück zum Einfluss der Bilder Richters. Ist dieser einfach seiner grossen Bedeutung allgemein geschuldet, oder treffen wir hier auf eine Haltung, die etwas viel Älteres im Verhältnis zur Kunst der Chinesen anklingen lässt? In manchen Bemerkungen zu Richters Malerei wird sowohl von realistischen fotografischen Aspekten gesprochen als auch von den Unschärfen in diesen Darstellungen, die zum Faszinosum beitragen. Ein gutes Beispiel hierfür mag Yan Leis Bild «The Curators» aus dem Jahr 2000 sein.

.....

Xie Nanxing erregte das erste Mal internationales Aufsehen 1999 auf der 48. Biennale in Venedig mit sehr drastischen, nach Fotografien gemalten Bildern. Drastisch waren diese Bilder mit den Personen, die in ihrer Selbstentblössung Verletzlichkeit und Verletztheit zeigten. Das war ein verstörender Realismus. Der Realismus der Malerei, die eindeutig auf Fotografien basierte, evozierte allerdings mehr die Bilder einer filmischen Reportage. Vor allem in Serie gesehen wiesen sie auf heftiges Geschehen hin, einen Plot, der für die Betrachter kaum nachvollziehbar war und somit geheimnisvoll bleiben musste. Im Gegensatz zu Darstellungen des Wiener Aktionismus oder der amerikanischen Performance der 70er-Jahre haftete diesen Bildern nichts Zeremonielles oder Rituelles an. Nichts verwies auf intendierte Handlungen in einem ästhetisch oder künstlerisch definierten Rahmen. Allerdings war man durchaus geneigt, anzunehmen, dass der Künstler sich selbst im Zentrum dieser Bilder sah. Jenseits der schockierenden Körperdarstellungen und der ihnen unterliegenden (Auto-)Aggression war es die Form der Malerei, die den Bildern etwas besonders Drastisches verlieh. Xie gelang es nicht nur, den Eindruck einer hastigen und unter Druck gedrehten Reportage zu evozieren, sondern er konnte innerhalb der malerischen Mittel und unterschwellig die Dramatik in äusserster Form durch Licht- und Farbeffekte steigern.

Hier lag der eigentliche Schock der Bilder. Hier ist Xies Obsession zu suchen, die uns in seinen Bildern weiterverfolgen wird. Es ist jene akribische Recherche, die der Oberfläche gilt, dem Licht, das durch die Farbe auf der Leinwand entsteht, der Materie, die in eben jenen dünnen Schichten der Darstellung verschwindet, so wie sie sich eben dort wieder bildet. Wir werden Zeugen eines endlosen Verschwindens und Wiederauftauchens kraft eines malerischen Prozesses.

.....

Im Jahr 2000 malt Xie eine Gruppe von sehr grossen Formaten, auf denen zum Beispiel die Flammen eines Gasherdens oder ein Ölfleck am Boden, ein kaum differenzierter Raum, das fahle Licht einer Leuchtstoffröhre mit grösster Intensität dargestellt sind. Es ist eine Malerei, die in vielen Schichten in kleinsten Strukturen Tiefe herstellt, Oberfläche verwischt und damit verdichtet. Die Bilder erzielen eine erstaunliche Fernwirkung bei einer gleichzeitig grösstmöglichen Diffusion bei naher Betrachtung. Die Oberfläche der Leinwand verbirgt andere Oberflächen, die sie in scheinbar fotografischer Realität erst mit einiger Distanz freigibt, die sich da aber mit ikonischer Stärke im Kopf einbrennen, trotz der Banalität der Motive. Man ist geneigt, diese Dichte der Wahrnehmung in ihrer Aufbereitung zu sehen, dieser Unschärfe, die einen nicht verlässt und die diesem Werk zugrunde zu liegen scheint. Das könnte vielleicht auch die Unschärfe sein, die so viele junge Chinesen an Gerhard Richter interessiert, die wir hier bei Xie eben seiner Tradition entsprechend weiterentwickelt sehen.

«Ich untersuche die Oberflächen», sagt der Künstler über seine Arbeit, «aber auch jene Schichten, die dicht über unseren Geisteszuständen liegen, als ob ich ein Arzt wäre» (zit. nach der Website der Galerie Urs Meile, Beijing/Luzern).

.....

«Daher bilden das «Vage», das «Matte» und das «Undeutliche», die in ein und derselben Intuition verbunden sind, die «Welt» der Malerei (Li Rihua, L.B., S. 132). Wenn jedoch die Seele nicht offen genug ist, indem sie ihre Beklemmung löst, oder wenn sie nicht «weit» genug ist, indem sie ihr Fassungsvermögen entfaltet, um bis zu diesem Stadium des Grundlegenden vorzudringen, «wird es für sie nicht leicht sein, zu dieser Welt wirklich Zugang zu finden»; alle Anstrengungen des «Füllens» und «Bemühens» werden ohne Bezug zu einem solchen Vorhaben bleiben. Darüber hinaus gilt es zu unterscheiden zwischen dieser Unbestimmtheit des Verschwimmenden, das die Anwesenheit – Abwesenheit auflöst und die Undifferenziertheit des Grundes aufscheinen lässt, und einer Unschärfe, die nur eine Wirkung der Unordnung, des Durcheinanders oder der mangelnden Stichhaltigkeit ist. Denn wir wollen nicht vergessen, dass dieser Grund die Fülle ist; und wenn die Unsichtbarkeit des Formlosen auch keine Formen zu sehen gibt, so gibt sie dennoch [einen] Zusammenhang zu ersehen. Wenn die Tusche bei der Begegnung mit der Seide oder dem Papier verschwommen verfließt und einen Lichthof bildet – so heisst es bei dem oben erwähnten Theoretiker an anderer Stelle (L.B., S. 756) –, lässt sich die Tiefe, die sie dadurch zum Vorschein bringt und die «unerforschlich zu sein scheint», dennoch «ganz fein analysieren». Wenn dieses Verschwimmende der Tusche seine Fähigkeit zur diffusen Durchtränkung ausbeutet und nicht etwa einer Ungeschicklichkeit geschuldet ist, gelingt es ihm, «das Auftauchen – Untertauchen zum Vorschein zu bringen», und trifft es auf diese Weise von sich aus voll und ganz den grossen Prozess der Existenz, ohne dass man Blatt für Blatt «ziselieren» oder die Dinge eins nach dem anderen darstellen müsste, wie die Malhandwerker zu tun gewohnt sind, indem sie die einzelnen Wesen und Dinge minutiös – ja kleinlich – wiederzugeben versuchen.» (François Jullien, «Das grosse Bild hat keine Form», S. 54, Bild und Text, Wilhelm Fink Verlag, München 2005)

Inwieweit wir auf solche Texte wie den von François Jullien zurückgreifen dürfen und damit die Brücke zu den grossen Traditionen einer anderen Kunstgeschichte schlagen, wenn wir heutige Malerei diskutieren, soll hier unbeantwortet bleiben. Diese Verbindungen weiterzuverfolgen, sei eher Berufenen überlassen, für eine vergleichende Kunstgeschichte, die zugleich auch Geistes- und Materialgeschichte sein muss, gibt es hier ein reiches Feld. Wichtig ist der Hinweis gerade im Fall Chinas auf die Bedeutung und die Praktiken eines anderen Systems. Im Fall Chinas beinhaltet diese Betrachtung auch eine Archäologie der Sehgewohnheiten. Nachdem wir nicht von einem durchgängigen Umgang mit Kunst und einer Entwicklung sprechen können, die im letzten Jahrhundert stringent gewesen wäre ist es wichtig, sich die Schichtungen vor Augen zu führen, die der ostasiatischen Bilderwelt im Allgemeinen und der chinesischen im Besonderen eigen sind.

Das Verhältnis der europäischen Moderne zum Asiatischen wurde schon angesprochen. Für die bildende Kunst und die Architektur des Westens waren sowohl die Kunst und Architektur Japans wie auch Chinas von besonderer Bedeutung. Ebenso begegnen wir vor allem in China zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer interessierten Aufnahme der frühen westlichen Moderne. Diese wird, wie schon angedeutet, durch den holzschnittartigen Realismus des Sozialismus, eines vielleicht durchaus als zweite sowjetische Moderne zu sehenden Stils unterbrochen und lokal uminterpretiert. Wir staunen heute über die Energie und das Verlangen nach Bildern in der aktuellen Kunst Chinas. Diese Dynamik verstärkt sich, wie anderswo auch, durch die starke und breite Präsenz einer wuchernden Medienwelt und ihrer Bilder. China mag dabei ein Spezialfall sein. Wie wir wissen und in den letzten Jahren tagtäglich mitverfolgen konnten, hat kaum je ein anderes Land einen solchen tiefen Wandel in solch kurzer Zeit durchgemacht und diesen der eigenen Bevölkerung im Umgang mit elektronischen Medien präsentiert. Ihre Fabrikation und Aneignung konstituierte einen guten Teil des neuen Wohlstandes. Elektronisch erzeugte Bilder standen durchaus die neue Welt, die auch wieder viel vom Alten zuliess. Sie wurden zu einem integralen Bestandteil der Neuentdeckung eines visuellen Kontextes, auf Grund der Geschwindigkeit des Prozesses wahrscheinlich viel stärker und prägender als anderswo. Dass viele Künstler darauf sehr direkt reagieren, ist wohl selbstverständlich.

Xie Nanxing interessiert sich für die Oberfläche, die er in der mikroskopischen Differenziertheit seiner Malerei durchaus räumlich zu gestalten versteht. So wird für ihn in einer Serie von Bildern aus den Jahren 2001 und 2002 die Oberfläche des Bildschirms zu einem grossen Thema. Wieder sind es Licht und Materie, die ihn fesseln und die er in der ganz dünnen Schicht seiner Bildoberflächen abhandelt. Den Bildern ist auch anzumerken, dass sie quasi fotografische Vorlagen haben. Diese wurden eindeutig nicht eins zu eins verwendet. Die Textur eines Bildschirms ist erkennbar und ein bedeutendes Element eben dieses Oberflächenraums. Dahinter steht filmisches, fotografisches Material, trivial, dramatisch, autobiographisch. Wir wissen es nicht und werden gezielt im Nebulösen gehalten. Das einzig Konkrete ist das Flimmern, die Unentschiedenheit des Bildes, das Flüchtige elektronischer Bilder brennt sich in den Leinwänden fest, ein Thema, das er in der Folge noch sehr eindrücklich auf weiteren grossen Leinwänden in den folgenden Jahren behandelt. Aus dem Einbrennen in der Wahrnehmung wird metaphorisch so etwas wie eine offene Flamme in den weiteren Motiven. Das Dargestellte bleibt flüchtig und ist vage, die Materie der Malerei verstärkt in ihrer feinen Präsenz eben diese Wahrnehmung und lässt einen Raum des Irrealen entstehen, das Flimmern einer Wirklichkeit, von der wir nicht wissen, wo wir sie verorten sollen.

.....

Dem steht eine Antithese entgegen: 2006 entsteht ein monochrom rotes Bild, fest und nahezu pastos gemalt, ein Monolith. Dieses Bild kann zuerst einmal als ein durchaus gültiger Beitrag zum Thema des monochromen Bildes gesehen werden, in der Moderne immer wieder und durchaus unterschiedlich abgehandelt. Xie belässt es nicht dabei. Das Bild wird nicht zum heroischen Akt, der sonst meistens der Monochromie unterliegt. Es scheint eine Geschichte zu transportieren, die sich den Betrachtern aber nicht enthüllt. Es handelt von Verslossenheit und Beiläufigkeit. Es kultiviert ein Geheimnis. Es zeigt nicht die Dimensionen eines abstrakten Raumes und dessen Öffnung und Durchmessung, es deutet durchaus eine Landschaft an, die sich mit einer Kalligraphie zu verbinden scheint. Es handelt sich auch um eine Oberfläche, die Oberfläche darstellt, und die vage erkennbaren Zeichen sind Schmutzspuren. Die Monochromie wird zur Vieldeutigkeit und beiläufig erfahrbar. Wahrscheinlich ist dieses Bild sehr chinesisch.