

Eröffnungsrede: „Das Doppelglück – Malerei
Und Objekt von Qi Yang, in der Galerie Nero,
Wiesbaden, 20. April 2007

Wenn wir davon ausgehen, daß Qi Yang das auf der Einladungskarte abgedruckte Bild für uns gemalt hat, für uns, die wir gewohnt sind, anders als die Chinesen eine Sache von links nach rechts zu lesen, dann, meine sehr verehrten Damen und Herren, ist es eine aufsteigende Form, die das Hochformat beherrscht. Und mit welcher Wucht! Ihr glänzendes Teerswarz hebt sich nicht nur vom Weiß der stufig aufgeklebten Papierbögen klar ab, sondern ebenso vom matten Samtschwarz der Bildgrundierung. In ihrem dynamisch diagonalen Emporstreben durchstößt sie brüsk alle kompositionell vorgegebenen Bereiche, und bremsen auf ihrem Weg kann sie auch nicht das brüchig dem Papierweiß eingeschriebene Trapez. Kein Käfig sperrt sie ein, kein Hindernis hält sie auf. Es scheint Urstoff, prima materia, Ur-Energie, was sich hier an- und abschwelldend Bahn bricht – das Tier aus dem Abgrund, könnte ein Bibelkundiger versucht sein zu sagen. Und tatsächlich unterstützen die Rinnsale, Runzeln und Rotznasen, die sich in der klatschnass aufgebürsteten Teerfarbe gebildet haben, den Eindruck von geifernder Schlange bzw. vom Drachen, der drohend das Haupt erhebt. Doch spätestens an diesem Punkt sollten wir uns vor leichtfertigen Verallgemeinerungen hüten. Selbst wenn wir davon ausgehen, daß Qi Yang hier halb bewußt, halb unbewußt eine Drachenerscheinung geschaffen hat, müssen wir in Rechnung stellen, daß dem Schwarz in der chinesischen Tradition keineswegs die negative Bedeutung anhaftet wie in der abendländischen. Es ist dort eine von fünf Grundfarben. Erst recht gilt diese positive Wertung für den Drachen. Statt ein höllisches ist er, obwohl in der Regel flügellos dargestellt, ein himmlisches Geschöpf; wir erinnern uns, daß er sogar als Ahn- und Wappentier des Kaisertums fungiert, „Drache“ ist der Beiname jedes einzelnen Kaisers. Mehr noch: man sagt ihm in China nach, er treibe Wolken und Regen herbei und sei der Garant der Fruchtbarkeit des Landes. Im Drachen verdichtet sich somit sehr wohl die kosmische Energie.

„Namenlos“ ist das Gemälde paradox betitelt, und „Namenlos“ heißt eine ganze Serie von gleichformatigen, ähnlich dynamischen Bildern, die Qi Yang 1999 geschaffen hat. Mir kommen sie vor wie ein Stück Selbstreflexion, ein Nachgrübeln mit malerischen Mitteln über die Energien, deren Ungestüm und Unbezwingbarkeit den Künstler zu dem gemacht hat, was er heute ist. Denn dazu brauchte es eine gewaltige Kraft. Die Generation, der er, geboren 1952, angehört, zählt zu den schwer Geprüften im Reich der Mitte: sie wuchs auf in den Turbulenzen der Kulturrevolution. Und was eigentlich das Glück Qi Yangs war, war

für eine Weile auch sein Verhängnis: als Sproß einer Gelehrten- und Künstlerfamilie genoß er das Privileg, früh eingeführt zu werden ins kulturelle Erbe Chinas. Dieses ist nicht zu trennen von der Schrift und der Malerei, die beide der gleichen Wurzel entstammen und viel stärker als bei uns ineinander übergehen. Kein Wunder, bedienen sie sich doch der vier immer gleichen Hilfsmittel: Tuscheblock und Reibstein, letzterer, um Tuschebrösel vorzubereiten für das Auflösen in Wasser, sodann Pinsel und Papier. Nicht mehr braucht es, um die eleganten Kalligraphien zu erzeugen bzw. die geheimnisvollen Tuschebilder, die man mit den Höchstleistungen chinesischen Geistes verbindet. Aber gerade das war den fanatisierten Jüngern der Kulturrevolution Mitte der sechziger Jahre suspekt. Sie sahen darin nur ein weiteres reaktionäres Hemmnis, das die große gesellschaftliche Veränderung blockiert. In der Folge wurden neben kulturellen Werten Millionen menschlicher Existenzen zertrampelt, untergepflügt, ausgelöscht. Qi Yang erging es wie vielen Kindern der städtischen Bildungsschicht; er wurde als 14jähriger überlandverschickt, um auf den Feldern der Provinz agrarische Aufbauarbeit zu leisten und, zweifellos, durch eine Mischung von Hirnwäsche und Plackerei ein gehorsamer Sohn von Maos Idealstaat zu werden. Wer den Film „Balzac und die kleine chinesische Schneiderin“ gesehen hat, der vor zwei, drei Jahren in den Kinos lief, der hat noch die demütigenden Arbeiten vor Augen, mit denen der junge Protagonist, der es gewagt hatte, ausgerechnet seine Geige und seine Mozart-Partituren in das Bergdorf am Ende der Welt mitzubringen, von den bäuerlichen Politkommissaren schikaniert wurde.

Qi Yang hat die Kulturrevolution überlebt. Mehr noch: sie hat den Künstler in ihm nicht abgetötet. Und mehr noch: er hat genug Energie bewiesen, um nicht – was menschlich durchaus verständlich wäre – nostalgisch in den uralten Strom chinesischer Tuschemalerei zurückzutauchen. Stattdessen hat er es zunächst unternommen, deren Gepflogenheiten einen frischen, kontemporären Geist einzuhauchen. Um sich dann, vor Ort, theoretisch wie praktisch mit den Ausdrucksweisen europäischer und amerikanischer Kunst auseinanderzusetzen. Wir sind in der glücklichen Lage, Beispiele von beiden Schienen seiner Produktion um uns zu haben. Bei den Tuschemalereien auf Papier sehen wir auf den ersten Blick, daß sie die Erstarrung im Formalismus, die das Metier im China des 20. Jahrhunderts charakterisierte, überwunden haben. Die detaillierte Schilderung von Bergen und Gewässern, *shan-shui*, denn genau das ist der Begriff für Landschaft, diese Schilderung, so reich an ästhetischen Reizen sie ist, gehört der Vergangenheit an, ebenso die Hinwendung zum Reich der Vögel und Blumen. Die querformatigen, auf Seide montierten Blätter von Qi

Yang scheinen weniger Dinge zu zeigen als Strukturen und Prozesse, für die Zeichen zu finden sind. Mit mal trockenem, mal feuchtigkeitssattem Pinselstrich, formuliert der Künstler sie aus zu hier lockeren, dort dichten Gebilden von vibrierender Rasananz. Wer mag, kann von abstrakten Tuschebildern reden. Trotzdem überlebt darauf *shan*, das Berg-Prinzip, mittels der tektonischen, festen Elemente, und *shui*, das Wasser-Prinzip, mittels der in weichen Graustufen drumherum auswölkenden Lavierung. Spontan und rasch und doch treffsicher niedergeschrieben, ist jedes dieser Blätter wie eine große Signatur seines Urhebers. In China würde man vermutlich sagen: sein Lebensatem, seine spezifische Energie hat sich darin kristallisiert.

Als Qi Yang 1987 nach Deutschland kam, war dies, im nachhinein betrachtet, der ideale Zeitpunkt. Es war das Jahrzehnt, als man allenthalben die Leistungen des europäischen Informel und des amerikanischen Action Painting aus den fünfziger Jahren wieder entdeckte. Ja, eine jüngere Generation von Malern, die der Plakativität der Neuen Wilden überdrüssig geworden war, fand hier etwas, woran sich anzuknüpfen lohnte. Unser Neuankömmling muß dagegen gespürt haben, daß es zwischen der vehementen gestischen Abstraktion auf den Bildern eines K.R.H. Sonderborg, eines Pierre Soulages, eines Emilio Vedova oder eines Franz Kline, sämtlich herausragende Vertreter der genannten Strömungen, und dem von ihm in der heimischen Tuschemalerei erspürten Potential Berührungsf lächen gab. Einerseits war er wach und lernbegierig. Andererseits brachte er etwas Eigenes mit. Von daher war er gefeit vor der Gefahr, zum übereifrigen Nachahmer von Fremdem, letztlich nicht Begriffenem zu werden. Wahrscheinlich haben wir darin den Grund, weswegen es ihn regelmäßig nach China zurückzieht, nicht nur nämlich zur Teilnahme an repräsentativen Ausstellungen, etwa demnächst im Nationalmuseum Peking, sondern auch um, sagen wir, kulturell „aufzutanken“. Der „Wanderer zwischen zwei Welten, Kulturen, Sprachen, Mentalitäten“, wie man ihn verschiedentlich genannt hat, vermag sich mit seinen Werken in der Nachbarschaft deutscher Kollegen mühelos zu behaupten. Dennoch besitzen sie den zusätzlichen Reiz, daß etwas von seiner fernöstlichen Herkunft in sie eingeflossen ist.

Was sich in jeder der heute präsenten Werkgruppen anders äußert. Auf den drei Stationen von „Landschaftsgesinnung“ sind es, mehr noch als die schwarzen gestischen Einsprengsel, die aus den zarten Rippen des Papiers und der Klecksstruktur der Aufleimung geborenen Feinheiten. Markig sind die Effekte auf den vier Stationen von „Transzendenz“. Denn so dick sind die kreuz- und gitterartig verkeilten Balken von honig- oder brauntoniger Farbpaste aufgespachtelt, daß die Masse zur Seite gequetscht wird und mit anderer Masse

marmorierend sich mischt, daß sie Grate und Krusten und, beim Trocknen des Bildes, ein Krakelee von Sprüngen ergibt. Als ich letzte Woche zur Vorbesichtigung da war, hörte ich andere Galeriebesucher tuscheln: „Klar muß der Maler Chinese sein – das sieht ja aus wie Bambusrohr!“ Reale Lotusblätter, groß wie Tierohren und ins Bräunliche hinübergetrocknet, hat Qi Yang für sein vielteiliges „Lotusobjekt“ verwendet. Eine Pflanze, der in jeder vom Buddhismus beleckten Kultur besonderer Respekt entgegengebracht wird: ihr Wachstum aus dem dunklen Schlamm hervor, dem Licht entgegen, symbolisiert den Weg der Seele hin zu spiritueller Erkenntnis. Ihr Sinngehalt treibt den Künstler so um, daß er die Lotus-Thematik zu riesigen Wand- und Foto-Installationen verarbeitet hat. Hier haben wir mehrere Holzkästen, in denen das exemplarische Lotusblatt in Lagen gefalteten Transparentpapiers verwahrt, geschützt, geborgen und schließlich partiell wieder unsichtbar geworden ist. Mit den fünf Blättern der „Eifel“-Serie sind wir offensichtlich zurückgekehrt zur Landschaft. Doch statt der gewohnten Staffelung von Erde, Horizont, Himmel hält sie uns kantige Acrylfarbschübe entgegen, die, mehrfach überlagert und an geologische Schichtungen erinnernd, vom Formatrand zum Zentrum vorstoßen. Das sie jedoch nie erreichen. Mit der „leeren Mitte“ und der mit deren Hilfe eingerichteten spannungsvollen Balance führt Qi Yang ein typisch ostasiatisches Kompositionsprinzip in seine Malerei ein.

Dreißig Speichen treffen die Nabe.

Wo die Leere ist,
liegt der Nutzen des Rads.

Aus Ton formt der Töpfer den Topf.

Aber die Höhlung darin
Bringt den Nutzen des Topfs.

Mauern mit Tür und Fenstern bilden das Haus.

Wo es leer bleibt,
spielt sich der Nutzen des Hauses ab.

So bringt Seiendes Gewinn,
doch Nichtseiendes Nutzen.

So steht es zu lesen im 11. Kapitel von Lao-tses Weisheitsbuch Tao te King. Und die vielleicht 500, vielleicht 300 vor Christus aufgeschriebenen Sätze helfen uns überraschenderweise, die Wirkung von Bildern eines Zeitgenossen zu begreifen. Die Vorstellung von der Leere, aus der heraus alles Seiende geschaffen, von der alles Seiende gesteuert, in die alles Seiende wieder eingehen wird, gehört zum Taoismus. Jenem Glauben ohne Gott und ohne Kirche, dessen oberster Lehrer das Studium der Wege der Natur und ihrer Wandlungen ist. Ohne Qi Yang je getroffen zu haben, möchte ich vermuten, daß ihm das so fern nicht ist. Er hat mit eigener Haut erfahren, wie gefährvoll das Leben in China ist: eine einzigartige, jahrtausendealte Hochkultur, gekoppelt mit einer Geschichte, voller Invasionen, Rebellionen, Bürgerkriege, Massen-Massaker, Überschwemmungen, Erdbeben, Hungersnöte, mit einem Reich, das periodisch immer wieder in streitende Teile zerfiel, in Intrigen, Anarchie, Gesetzlosigkeit. Selbst friedensstiftende Kaiser schonten ihre Untertanen wenig, sondern erhoben drakonische Strafen, unter denen die Verbannung in eine abgelegene Provinz noch die glimpflichste war. Die taoistische Philosophie entwarf, als Gegenideal, den Menschen, der, wenn nötig um den Preis des Einsiedlertums, mit dem Strom der Dinge in Einklang ist und inneren Frieden verspürt. Wie die Dichtung, wie die Kalligraphie galt die Malerei als Mittel, diesen kontemplativen Zustand herbeizuführen. Falls Qi Yang das Erbe des Taoismus wirklich fortsetzt, dann so wie das Erbe der chinesischen Malerei: nicht blind traditionsgläubig, sondern mit den von Zeit und Ort gebotenen Anpassungen. Die in China besonders hoch geschätzten Bilder waren, ganz egal was sie darstellten, kraft ihrer Pinselarbeit schon immer mehr Tanz als Fotografie. Qi Yang hat die herkömmlichen Genres abgestreift, hat andere, zum Teil rabiast industrielle Materialien wie Teerfarbe in seine Kunst eingeführt. Den Tanz aber nimmt er, oft mit einem heftigeren Takt, wieder auf. Wer will sich da noch über Ausbrüche drachenhafter Energie wundern?

© Dr.Roland Held, Darmstadt 2007