



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Landschaftsmalerei der Avantgarde in China

Verfasserin

Anna Szöke

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2008

Matrikel-Nummer: A 0100786
Studienkennzahl: A 315
Studienrichtung: Kunstgeschichte
Betreuerin : Univ.-Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
Vorwort.....	5
1 Einleitung	6
2 Forschungsstand	9
3 Vorüberlegung zur Begrifflichkeit „Natur“.....	15
4 Die Bedeutung der Landschaftsmalerei für die Avantgarde.....	21
4.1 Postrevolutionäre Zeit.....	21
4.2 Entwicklung nach der Kulturrevolution	24
4.3 Veränderung der Malmedien und seine Auswirkung auf die Landschaftsmalerei	27
5 Wichtige Aspekte in der Landschaftsmalerei der Avantgarde	31
5.1 Meng Huang	31
5.1.1 Bibliographie – Forschungsstand	31
5.1.2 Biographie	33
5.1.3 Ausstellungsgeschichte.....	34
5.1.4 Werk	35
5.2 Scheinbar abstrakte Landschaften – Qiu Shihua	48
5.2.1 Bibliographie	48
5.2.2 Ausbildung und Entwicklung	50
5.2.3 Werk	51
5.3 Der Körper als Landschaft.....	57
5.3.1 Chen Zhen.....	57
5.3.2 Huang Yan.....	59
6 Zusammenfassung	64

7	Abstract	66
8	Black/Spot/Light —A Dialogue Between Visual Paradoxes.	67
	Abbildungsverzeichnis.....	70
	Literaturverzeichnis	71
	Lebenslauf.....	76

Vorwort

Die hier vorliegende Arbeit erfolgt nach intensiver Auseinandersetzung mit dem Thema der chinesischen Landschaftsmalerei der Avantgarde. Genauso wie dieses Genre der Kunst heute sehr starken Änderungen unterworfen ist, so wurde dieses Thema mehrere male grundlegend geändert, was vor allem daran lag, dass nur sehr spärlich deutsch- oder englischsprachiger Fachliteratur vorhanden sind. Des Weiteren war eine Grundlegende Auseinandersetzung mit dem Begriff der Natur / Landschaft notwendig um sich dem Thema annähern zu können.

An dieser Stelle ist besonders meiner Betreuerin Frau Univ.- Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert zu danken, dass diese Arbeit realisiert und schlussendlich erfolgreich finalisiert werden konnte.

Des Weiteren war die spontane und entgegenkommende Unterstützung von Herrn Urs Meile bei der Bearbeitung und Reflexion der Kunstwerke von Meng Huang sehr wichtig. Danken möchte ich auch meiner Freundin Bettina Imre und meinem Freund Darjan Hil, die mir mit ihrer unendlichen Geduld immer zur Seite gestanden sind.

1 Einleitung

Die zeitgenössische chinesische Kunstszene wird bei einer Generalisierung durch zwei Techniken bestimmt. Auf der einen Seite steht die traditionelle Technik der Tuschemalerei, auf der anderen, zu Einem zusammengefasst, die Technik des westlichen Kulturkreises. Unter diesem Begriff werden all jene neuen Arten der Kunst verstanden, welche im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Westen nach China eingeführt wurden und an Popularität gewonnen haben. Zu diesen zählt Ölmalerei, Fotografie, Performance, Objekt – Installationskunst. Aus der Vielfalt an neuen Medien und den historischen Entwicklungen Chinas wurden die Künstler mit bisher unbekanntem Problemen konfrontiert. Die „alte“ Kunst konnte nicht in ihrer ursprünglichen Form bestehen bleiben, sondern verlangte nach Veränderung. Viele chinesische Künstler, wenn auch nur ein bestimmter Prozentsatz, wie Lu Xun, Huang Binhong, forderten diesen Wandel.

Dieser Diskurs wird anhand des Genres der Landschaftsmalerei gut verdeutlicht. Ihre Darstellung ist ein typisches Sujet der traditionellen chinesischen Malerei. Technik, Form aber auch die dahinterstehende Philosophie unterscheiden sich grundsätzlich von der des Westens. Die Einführung der Ölmalerei brachte daher nicht nur eine neue Art des Malens mit sich, sondern stellte Grundelemente der chinesischen Maltradition und somit der Kulturansicht in Frage.

Mit der vorliegenden Arbeit soll das Thema der Landschaftsmalerei der Avantgarde näher untersucht werden. Schwerpunkt ist hierbei nicht nur die bestmögliche Erfassung der kultur-historischen Situation, um die aus ihr entstandenen Veränderungen nachzuvollziehen, sondern auch das Erkennen der unterschiedlichen Wahrnehmung von Landschaft in dem Kulturkreis des Ostens und des Westens. Die Analyse des Sujets wird vorwiegend anhand der Kunstwerke im Medium der Ölmalerei stattfinden. Um die Arbeit abzurunden und die Bandbreite der chinesischen Kunst zu zeigen, werden abschließend ausgewählte Arbeiten in anderen Techniken diskutiert. Da bisherige Untersuchungen dieses Themas unzureichend oder gar nicht existent sind, soll zunächst relevantes Literaturmaterial gesichtet und in einem eigenen Kapitel vorgestellt werden. Dies soll einen Einblick in den aktuellen Forschungsstand ermöglichen.

Das vierte Kapitel gliedert sich in drei Unterkapitel. In diesen wird die Entwicklung der Landschaftsmalerei seit Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute im Detail erarbeitet. Der Fokus liegt hierbei auf kunsthistorisch relevanten Ereignissen. Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit einzuhalten wird daher auf eine Aufzählung der historisch-politischen Geschehnisse verzichtet. Das dritte Unterkapitel beschäftigt sich mit der Frage, welche Auswirkung die Einführung neuer Malmedien auf das Sujet der Landschaft hatte. Die bereits am Anfang dieser Einleitung angesprochene Problematik wird ausführlich analysiert.

Kapitel fünf bildet den Kern der Arbeit. Anhand prägender und ausgewählter Aspekte wird die Landschaftsmalerei der Avantgarde vorgestellt. Im Rahmen der Recherchearbeit wurde versucht, Werke zu gruppieren und bestimmten „Themenkreisen“ innerhalb der Landschaftsdarstellung zuzuordnen, um diverse Aspekte der avantgardistischen Landschaftsmalerei zu beleuchten. Die Selektion der Werke und Künstler zu einem bestimmten Themenkreis wurde nach der mir zur Verfügung stehenden Literatur und Medien vorgenommen. Insgesamt werden drei Aspekte der Landschaftsmalerei diskutiert, wobei in Kapitel 5.1 und 5.2 jeweils ein Künstler, in Kapitel 5.3 dagegen mehrere ausgewählt wurden eine Gruppe zu repräsentieren. Anhand dieser ausgesuchten Aspekte sollen Veränderungen und Neuerungen im Genre der Landschaftsmalerei aufgezeigt, begründet und erläutert werden.

Der erste Aspekt, Kapitel 5.1, beschäftigt sich mit dem Oeuvre des Künstlers Meng Huang. Meng Huang wurde 1966 in Beijing geboren und erhielt für die damalige Zeit eine klassische Malausbildung. Was damit im konkreten gemeint ist, wird in dem entsprechenden Kapitel erklärt. Seine Arbeiten zeichnen sich durch die Verwendung einer dunklen Farbpalette, sowie einer sehr eigenen Darstellungsweise der Landschaft aus. Für das europäische, westliche Auge erinnern die frühen Arbeiten beinahe an Veduten. Doch sind Mengs Arbeiten ein tatsächliches Abbild seiner Umgebung? Ob und wie das Werk von Meng Huang durch den „Westen“ beeinflusst wird bzw. wodurch seine Arbeiten eine spezielle Position innerhalb der Landschaftsdarstellungen bilden, wird in diesem Kapitel erarbeitet.

Als interessanter Gegenpool zur Arbeitsweise und dem Werk Meng Huangs, behandelt Kapitel 5.2 die scheinbar „abstrakten“ Landschaften von Qiu Shihua. Qiu Shihuas

Arbeiten sind alle in der Technik der Ölmalerei und erinnern den Betrachter zunächst an abstrakte, dann an impressionistisch ähnelnde Werke. Vor der Analyse seines Oeuvres soll aber zunächst geklärt werden, ob die Anwendung dieser Termini auf seine Werke überhaupt anwendbar sind. Darauf folgend wird die These ob Qius Arbeiten ein Versuch sind, traditionel chinesische Malerei mit der modernen, oder westlichen Malerei zu verbinden, bekräftigt oder falsifiziert. In diesem Zusammenhang soll auch untersucht werden, welche Verbindung von Qius Werken zur traditionellen Landschaftsmalerei besteht. Traditionelle philosophische, wie auch technisch-künstlerische Elemente sollen unterschieden und herausgearbeitet werden. Zum besseren Verständnis, wird dieser Teil der Arbeit einen kurzen Exkurs in die Philosophie der traditionellen Landschaftsdarstellung enthalten.

Als dritter Aspekt wird das Phänomen der Einbringung des menschlichen Körpers in die Landschaft beschrieben. Der Körper als Landschaft¹, Titel einer Ausstellung des bereits verstorbenen Künstlers Chen Zhen, wird häufig als Thema in der chinesischen Kunstszene aufgegriffen. Ausgehend vom Ausstellungstitel der Wiener Kunsthalle, werden die Arbeiten von Chen Zhen betrachtet. Wie fern gibt ein solcher Titel die künstlerische Intentionen Chen Zhens wieder? Welche Gründe sprechen für und gegen die Wahl eines solchen Titels? Anders als in den vorangegangenen Kapiteln, werden hier als Vergleich zu den Arbeiten von Chen Zhen ausgewählte Werke von Huang Yang und Liu Wei präsentiert.

¹ Ausstellung >Chen Zhen< Kunsthalle, Wien, 2007.

2 Forschungsstand

Bei der Ermittlung des Forschungsstandes wurden vorwiegend Publikationen in westlichen Sprachen berücksichtigt. Es befinden sich in der Auflistung einige Publikationen, die nur in chinesischer Sprache erschienen sind. Sie werden im Text mit einer kursiven Schreibweise gekennzeichnet. Die Auswahl dieser Publikationen erfolgte anhand der vorhandenen Abstracts im Asian Art Archive und sollen wegen ihrer Wichtigkeit genannt werden. Es soll aber an dieser Stelle explizit gesagt werden, dass aufgrund der sprachlichen Barrieren sicherlich nur ein geringer Teil der vorhandenen Literatur bearbeitet werden konnte.

Das Sujet der Landschaftsmalerei wird als ein Thema der Tuschemalerei gesehen. Es existieren zahlreiche internationale Publikationen, Essays und Artikel über die traditionelle Landschaftsmalerei. In diesen lässt sich eine ausführliche Analyse der unterschiedlichen Schulen und Künstler, sowie deren Techniken und Entwicklungen finden. Exemplarisch sollen hier einige wichtige Publikationen aufgezählt werden, wobei darauf aufmerksam gemacht werden soll, dass auf vorhandene ältere Publikationen kein Bezug genommen wird.

1997 erscheint Yu Rens „*The Artistic Trend of Modern Chinese Ink and Wash in the Late 20th Century: Modern Ink and Wash Painting. Series III*“. Dies ist der dritte Band einer Serie von gesammelten Essays über die Entwicklung der Tuschemalerei im 20. Jahrhundert. Zum Symposium „Fission: Historical Features of Ink Art in the Twentieth Century“, in der Sun Yat-sen Memorial Hall, Taipei, 2003, in Zusammenhang mit der Ausstellung „Metamorphosis: Approaches towards a Successful Future for Contemporary Ink Artists“, erschien die Publikation „Contemporary Chinese Ink Art: Fission. Metamorphosis“, 2003. Diese beinhaltet nicht nur eine Analyse der Entwicklung der Tuschemalerei im 20. Jahrhundert, sondern bringt Vorschläge zu ihrer Weiterentwicklung. Lu Pengs „*Pure Views: Remote from Streams and Mountains, Chinese Landscape Painting in 10th - 13th Century*“, Beijing, 2004, zeigt trotz des Titels (Chinese Landscape Painting in 10th – 13th Century) die Entwicklung der Landschaftsmalerei von der Song Zeit bis hin zu den Malern des 20. Jahrhunderts, wie Huang Binghong und Li Keran auf. „*Art horizon series: Art must die*“, Shanghai, 2006, von Wang Nanming analysiert ebenfalls die Entwicklung der traditionellen

Tuschemalerei, stellt sie jedoch in Kontext zu den zeitgenössischen Entwicklungen. Für diese Analyse vergleicht er die Theorien von Huang Binhong, Shi Tao und Chen Zizhuang. Im Rahmen der dritten Chengdu Biennale, 2007, im Chengdu Museum für zeitgenössische Kunst wurden die Beiträge gesammelt in einem Band veröffentlicht. Einige sollen an dieser Stelle besonders hervorgehoben werden. „The Anxiety of Cultural Identity - Literati Painting, Chinese Painting, and Ink Painting in the Discourse of Westernization“ von Zou Yuejin, „Ink Painting and Post-Ink Painting“, Lu Fusheng, „An Overview of Contemporary Ink Art“, Lu Hong, „The Practice of Ink and Its Dilemma in the Contemporary Art World“, Shen Kuiyi und von Britta Erickson „Innovations in Space and Painting, Philosophy: Paintings by Zheng Chongbin and Qiu Shihua“.

An dieser Stelle soll noch auf einige ältere jedoch signifikante Publikationen verwiesen werden, die eine gute Grundlage für das Thema der chinesischen Kunst und Malerei liefern. Hervorgehoben werden sollen Osvald Sirén „Leading Masters and Principles“, London, 1956, James Cahill „Chinese Painting“, New York, 1960, und Michael Sullivan „Symbols of Eternity“, Oxford, 1979. Sirén bietet einen hervorragenden Überblick über das Thema der traditionellen chinesischen Malerei. Sullivan unterteilt seine Arbeit in historische Epochen und erläutert die Entwicklung der Landschaftsmalerei seit ihrer Formierung in der Tang Dynastie bis in das 20. Jahrhundert. Neben Publikationen über Landschaftsmalerei sollen hier Arbeiten über die Themen chinesischer Ästhetik und Prinzipien der Malerei Erwähnung finden. Diese sind für die ganzheitliche Erfassung der Ereignisse im 20. und 21. Jahrhundert, nicht nur auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei, sondern im gesamten Sektor der Kunst von grundlegender Wichtigkeit. Georg Rowley „Principles of Chinese Painting“, Princeton, 1959, und Roger Goepper „Vom Wesen chinesischer Malerei“, München, 1962, wagen den Versuch einer Erläuterung über die Grundprinzipien chinesischer Kunst. Rowley erinnert explizit an die Gefahren einer vergleichenden Studie zwischen östlichem und westlichem Gedankengut, da die Tendenz vorhanden ist, Termini eines bestimmten kulturellen Umfeldes auf ähnlich Fremdes zu projizieren. Rowley versucht diese Problematik zu umgehen, in dem er die für China bezeichnende Wechselwirkung zwischen Polaritäten einander gegenüberstellt und erläutert. Überdies sollen noch zwei Bücher genannt werden. „Das große Bild hat keine Form“, München, 2005, von François Jullien und „Fülle und Lehre, Die Sprache der chinesischen Malerei“, Berlin, 2004, von François Cheng. Jullien bearbeitet in seinem Kapitel „Der Geist einer Landschaft“ die Charakteristiken nicht nur der chinesischen

Landschaftsdarstellung, sondern auch den signifikant unterschiedlichen Zugang zur Sichtweise der Landschaft. In „Kunst und Illusion“ von Ernst Gombrich lassen sich verwandte Überlegungen zum Thema der Landschaft finden. Ausgehend von dieser Literatur, die sich mit der „alten“ chinesischer Landschaftsmalerei und ihren Theorien beschäftigt, folgen Publikationen, welche sich ausschließlich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen. Dieser erstmalig breite Fokus beruht auf der Grundlage, dass sich allgemein gefasste Publikationen auch mit dem Sujet der Landschaftsdarstellung beschäftigen. Zudem sind nur wenige Untersuchungen auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei der Avantgarde als Einzelne veröffentlicht worden.

Kunsthistoriker und Kritiker reagieren auf den sich vollziehenden Wandel der Kunstszene mit entsprechenden Publikationen in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Kunsthistorikerin Joan Leobold Cohan lebte in diesen Jahren in China und beschreibt in ihrem Essay „Art in China Today, A new freedom-within limits“, 1980, die entstandene paradoxe Situation für die Künstler der Zeit „[...] of cycling to the past while still trying to reach out to a new future.“² Michael Sullivan stellt in seinem Aufsatz „Contemporary Chinese Painting from the People’s Republic of China“ von 1983, genauso wie John Clark in „Problems of Modernity in Chinese Painting“ in *Oriental Art*, 1986, oder Lin Xiaoping „Contemporary Chinese Painting: The Leading Masters and the Younger Generation“, 1987, die Tendenzen sowie die daraus resultierenden Problematiken dar. In größtenteils auf Asien spezialisierten Kunstmagazinen lassen sich weitere Essays aus dieser Zeit finden. 1994 wurde die bislang umfangreichste Thematisierung der kulturhistorischen Ereignisse, „Painters and Politics in the Peoples Republic of China, 1949 - 1979“ von Julia F. Andrews herausgegeben. Andrews Arbeit betrachtet die Geschehnisse der Zeit aus multiplen Perspektiven. So werden aus den Gesichtspunkten der Kunstakademien, der Künstlervereinigungen und der Künstler Stellungnahmen gezogen, um somit die Themen der Zeit wiederzugeben. Dem Leser wird durch diese Herangehensweise ein Verständnis für die Kulturpolitik der Zeit gegeben und deren Auswirkung auf die Künstler näher gebracht. Eine weitere wichtige Publikation ist Michael Sullivans „Art and Artists of Twentieth-Century China“, 1996. Sullivan präsentiert ebenso ausführlich wie Andrews die Forschungsergebnisse. Beide Publikationen gelten als Standardwerk zur chinesischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Als

Unterschied zu Andrews wählt Sullivan eine größere Zeitperiode zur Bearbeitung. Er dokumentiert die Anfänge des Einflusses des Westens von 1900 – 1937, den Bürgerkrieg der 30er und 40er Jahre, analysierte die Kunst der Mao Ära bis 1979 und weist auf das Entstehen verschiedener Tendenzen in den 80er Jahren hin. Die genannten Publikationen von Andrews und Sullivan befassen sich nicht direkt mit dem Thema der Landschaftsmalerei, dennoch ist die Kenntnis der Inhalte eine Voraussetzung für das Verständnis der gegenwärtigen Kunstszene. Denn um die verschiedensten Facetten der Gegenwart korrekt zu interpretieren, ihre Besonderheit zu begreifen und zu erfassen, muss das Wissen um das Vergangene vorhanden sein. Aus diesem Grund gibt Kapitel 4.2 einen Überblick der historischen Situation von 1949 bis heute. Eine informative Sammlung von Essays bildet die Ausgabe „Chinese Art at the End of the Millenium“, herausgegeben von John Clark, Hong Kong, 2000. Die Publikation enthält eine Auswahl an Artikel zu Positionen der chinesischen Moderne, Studien und Tendenzen. In „Modern Chinese Art“, Hong Kong, 2000, analysiert David Clarke welchen Einfluss der Westen auf die chinesische Kunst hatte. Von Interesse ist das erste Kapitel „Ink Painting in the Modern World“, welches die Veränderungen im Sektor der Tuschemalerei aufweist. Li Xiantings „*Study of Contemporary Chinese Art: The Significance does not lie in Art*“, 2000, ist eine Sammlung von Artikeln über die Entwicklung der Öl- und Tuschemalerei sowie der entstandenen Kunstströmungen.

Neben fachlicher Literatur erscheinen zahlreiche ausstellungsbegleitende Kataloge. Derartige Publikationen sind immer interessante Quellen für wissenschaftliche Arbeiten. Sie beinhalten aufschlussreiche Beiträge von Gao Minglu, Feng Boyi und Ken Lum und werden deshalb berücksichtigt.

Gao Minglu und Feng Boyi arbeiten als unabhängige Kuratoren und Kunstkritiker im internationalen Umfeld. Gao Minglu war Kurator der bedeutenden Ausstellung „China / Avant-Garde“ in der National Galerie Beijing von 1989. Auf die Wichtigkeit dieser Ausstellung wird in Kapitel 4.2 genauer eingegangen werden.

Fengy Boyi ist neben seinen kuratorischen Tätigkeiten Gründer der „Artists Alliance“ und arbeitete für die „China Artists Assosication“.

² Cohan, J.L.: Art in New China Today, A new freedom-within limits, in: Art News, Vol. 79, 1980, S. 68.

Ken Lum ist Künstler, Kurator und Mitbegründer der Zeitschrift „Yishu - Journal of Contemporary Chinese Art“.

Ausstellungskataloge decken in der Regel ein breites Spektrum an künstlerischen Positionen ab. Zudem wählt der internationale Kunstmarkt seine chinesischen „Stars“ aus. Anhand der Ausstellungen sowie deren Kataloge und Auktionskatalogen lässt sich feststellen, welche Künstler vom internationalen Markt als wichtig definiert worden sind. So sind die Arbeiten von Fang Lijun oder Zhang Xiaogang unter anderem in den Ausstellungen „China!“, 1997, „Inside Out. New Chinese Art“, 1998/99; „Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg“, 2006/7; „China Onward - The Estella Collection“, 2007; „China - Facing Reality“, 2007/2008, vertreten. Dies sind jedoch bei weitem nicht alle Ausstellungen, bei denen diese beiden Künstler präsentiert wurden. Bei Durchsicht der Kataloge ist auffällig, dass bedingt durch die ähnliche Auswahl der Künstler, die gleichen Themenkreise dem westlichen Publikum vorgestellt wurden. Im Ausstellungskatalog „Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg“, 2006, wird beispielsweise das Thema „Individuum versus Gesellschaft“ vorgestellt. Im Katalog der Sammlung Essl, 2006, wird hingegen der gleiche Themenkreis mit „Zynischem Realismus“ bezeichnet. Das Beispiel soll zeigen, dass der Westen, unabhängig von der individuellen Namensgebung, einen Hang dafür hat verwandte oder gleiche Themen seinem Publikum zu präsentieren. Gleichsam wie in dieser Arbeit, werden einzelne Werke differenter Künstler zu einem Themenkreis zusammengefasst. Die Auswahl verschiedenster Themen bildet den Inhalt eines solchen Kataloges. Aus welchem Grund wird eine solche Art Sortierung gewählt? Zum einen lassen sich die für das westliche Publikum bekannten Künstler unter einem Thema zusammen führen. Zum anderen verfolgen Gruppenausstellungen meist das Ziel, einen Ausschnitt aus der Kunstszene zu zeigen. Publikationen die daher im Rahmen einer Ausstellung erscheinen, dokumentieren nur im Falle einer Personale oder einer kleinen Gruppenausstellung ein einzelnes Sujet. Das Thema der Landschaftsmalerei wird vermehrt im Zusammenhang mit der Urbanisierungsproblematik gesehen. Weitere Aspekte werden im Kapitel 5 behandelt.

Zum Schluss sollen noch die in den letzten Jahren entstandenen zahlreichen Biennalen und Triennalen kurz vorgestellt werden. 1996 öffnet die Shanghai Biennale im Shanghai Art Museum zum ersten Mal ihre Tore. Seit dem Jahr 2000 nehmen auch ausländische

Künstler an der Biennale teil. 1998 eröffnet zum ersten Mal die „International Ink Painting Biennial“ in Shenzhen. Im Rahmen dieser Biennalen erschienen zahlreiche Publikationen, die jedoch nur in chinesischer Sprache veröffentlicht worden sind. 2001 wird die Chengdu Biennale im Museum für Moderne Kunst, Chengdu, ins Leben gerufen. Im Rahmen der dritten Chengdu Biennale erschien die bereits genannte Sammlung der Symposiumsbeiträge. Ein Jahr später entstand die Guangzhou Triennale und bot mit ihrer Show einen Rückblick über das Kunstgeschehen der 1990er Jahre in China. In diesem Jahr vom 10. September bis 16. November 2008 findet die dritte Guangzhou Triennale im Guangdong Museum für Kunst statt. Titel der diesjährigen Veranstaltung ist „Farewell to Post-Colonialism“, welches bereits das Thema ankündigt. Im Mittelpunkt steht die kritische Auseinandersetzung mit dem Postkolonialismus als gegenwärtige Praxis und dessen Bedeutung für die Kulturlandschaft Chinas. Doch man will sich nicht gänzlich von den Theorieströmungen des Postkolonialismus lösen. Vielmehr soll Kritik an der Instrumentalisierung des Postkolonialismus mit ihrer Identitätspolitik und an den aus ihr resultierenden, schemenhaften Denkens des „Fremden“ und „Eigenen“ geübt werden. Das Thema um „westlich“ und „nicht-westlich“ scheint seine Aktualität nicht verloren zu haben, denn die Kuratoren der Veranstaltung sehen unter den leichtfertig verwendeten Schlagwort „Multikulturalismus“ nur ein scheinbar pluralistisches Kulturschaffen. Verantwortlich für diesen Zustand ist aber keineswegs der Westen, der dieses pluralistische Schaffen fördert, sondern auch das Übernahme- und Rezeptionsverhalten des eigenen Landes, des Nicht-Westens, wo gerade postkolonialistische Theorien zur Stärkung eines Gemeinschaftsgefühls verwendet werden, was meistens den Ausschluss des „Fremden“ impliziert.

Es ist aus diesem Grund wichtig den Biennalen und Triennalen in China Aufmerksamkeit zu schenken, da sie sich zu einer Plattform von kunsttheoretischen Diskursen über zeitgenössischer Kunst avanciert haben.

In den vorhergehenden Seiten wurde aufgezeigt, dass beim derzeitigen Forschungsstand keine eigenständige Publikation zum Thema dieser Diplomarbeit vorhanden ist und daher die Erarbeitung sehr schwierig ist.

3 Vorüberlegung zur Begrifflichkeit „Natur“

Bei der Annäherung zum Thema werfen sich bereits im Vorfeld zwei grundlegende Fragen auf. Kann von einem gleichwertigen Naturbegriff im sinischem sowie „westlichen“ Kulturkreis ausgegangen werden? Denn Natur ist die Grundlage der Landschaft und somit auch ihrer Darstellung.

Bevor auf den Naturbegriff in China eingegangen wird, soll zunächst erläutert werden was in Europa unter dem Begriff „Natur“ verstanden wird. Hierzu verweist Hermann-Josef Röllicke auf das erste Auftreten des Wortes „Natur“, welches nach dem bisherigen Forschungsstand in Homers „Ilias“ als „physis“ auftritt. Diese bezeichnet „[...] die Erfahrung einer Grenze, bei der der Mensch und das Wachsende aneinanderstoßen.“³ Auch Büttner verweist auf die „Ilias“, betont jedoch den idyllischen Charakter, „[...] Natur als idyllische Heimatstadt von Göttern und Heroen“.⁴ Mit der Entdeckung der „physis“ beginnt das Verhältnis zwischen Mensch und Natur und die Erkenntnis, dass der Mensch sich selbst zum Thema machen kann. Die Anthropologie, wörtlich übersetzt die Lehre vom Menschen, gibt zur Annahme, dass der Mensch sich erst in der philosophischen und wissenschaftlichen Grundlegung seiner selbst erkennt, und daher alle weiteren Dinge erst danach. Daraus schließt Röllicke, dass „[...] das Menschsein schon abgetrennt vom Sein der ‚natürlichen‘ Dinge [...]“⁵ ist. Die Unterscheidung, das Trennende und das Verbindende, zwischen Natur und Mensch wird zum ersten Mal durch Aristoteles definiert.

„Seiendes von der Art der Tiere, der Gewächse und der ‚einfachen Körper, wie Erde, Feuer, Luft und Wasser‘ besteht von Natur aus: ‚Von diesen nämlich hat ein jedes in sich selbst einen Anfang von Bewegung und Stillstand‘. Hingegen hat die Kultur und die Technik nicht von sich selbst einen Anfang sondern entsteht durch fremden Einfluss.“⁶

³ Röllicke, H.J.: Vom „Natur“-Diskurs zum Logos der „Natur“, in: Sonoda, M. [Hrsg.]: Horin, Vergleichende Studien zur japanischen Kultur, Düsseldorf, Bd. 8, 2001, S. 12.

⁴ Vgl. Büttner, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei, München, 2006.

⁵ Röllicke, H.J.: Vom „Natur“-Diskurs zum Logos der „Natur“, in: Sonoda, M. [Hrsg.]: Horin, Vergleichende Studien zur japanischen Kultur, Düsseldorf, Bd. 8, 2001, S. 11.

⁶ Kudielka, R.: „Natur als Technik“, in: Sonoda, M. [Hrsg.], Horin: Vergleichende Studien zur japanischen Kultur, Bd. 8, Düsseldorf, 2001, S. 23.

So wie das Epos Homers prägend für das Naturbild des Abendlandes wurde, so sei auch an die Dichtung Theokrits verwiesen. Seine Schilderungen über das Dasein der Schäfer in idyllischen, schattigen Hainen, in Gesellschaft von Satyren und Nymphen wurde als lieblicher Ort, „locus amoenus“, zentrales Motiv der Landschaftsmalerei. Die Hirtendichtung, Bukolik, wurde durch Vergil ein fester Bestandteil des Abendlandes.

„In den zwölf Jahrhunderten zwischen der Spätantike und der Renaissance vollziehen sich vielmehr zwei tiefgreifende Wandlungen der Handlungsmaßstäbe, die für die lateinische Aneignung des Aristoteles im Hochmittelalter und, darüber hinaus, für den Umbruch der abendländischen Tradition in der Neuzeit grundlegend werden sollten: die Veränderung der griechischen Wirklichkeitsauffassung in der römischen Welt und die systematische Entfaltung des christlichen Schöpfungsgedankens“.⁷

Wie sich der Naturbegriff innerhalb der Jahrhunderte von der griechischen „physis“ zur römischen „natura“, hin zum Naturverständnis der Renaissance transformierte, unterlag das Genre der Landschaftsmalerei, welches sich aus dem Verständnis zur Natur erschließt, einem kontinuierlichen Wandel. Landschaft, also Natur, war nicht immer ein selbständiges Thema der Malerei gewesen. Nach Nerdinger erscheint Natur zunächst nur als Randerscheinung im mittelalterlichen Europa bis ins 14. Jahrhundert.⁸ Dieser Aussage kann nicht zugestimmt werden, denn Natur war bereits in den römischen Villen als darstellungswürdig empfunden worden. Auch vor der Renaissance, die ein neues Naturverständnis hervorgebracht hat, war Landschaft abgebildet worden, nicht in den Modi, welche dem Geist des 21. Jahrhunderts entsprechen. Nichtsdestotrotz war Natur immer ein Bestandteil der Kunst. In der Renaissance erkennt der Mensch die Schönheit und Wahrheit der Schöpfung Gottes. Wer sich in die Formen und Erscheinungen der Natur hineinzusehen vermag, der entdeckt in den Einzelheiten denselben Bauplan und dasselbe Ordnungsgesetz wie in der menschlichen Figur, soll Albrecht Dürer gesagt haben. Das 15. Jahrhundert beginnt seine Umwelt topographisch zu erfassen. Als typisch kunsthistorische Beispiele seien an die Werke Dürers, aber auch an die „Weltchronik“ Hartmann Schedels verwiesen. Dieses steht nicht nur für das wachsende Bewusstsein der Menschen ihrer Umgebung gegenüber, sondern demonstriert das Weltverständnis jener Zeit. Die Landschaftsmalerei gewinnt in diesem Jahrhundert immer mehr an

⁷ Kudielka, R.: Natur als Technik, in: Sonoda, M. [Hrsg.]: Horin, Vergleichende Studien zur japanischen Kultur, Bd. 8, Düsseldorf, 2001, S. 30.

⁸ Vgl. Nerdinger, W.: Perspektiven der Kunst, München, 1994, S. 157.

Selbständigkeit. So soll laut Büttner bezeugt sein, dass Raffael sich Naturbetrachtungen hingab.⁹ Dies soll aber auf keinen Fall mit den Praktiken der Impressionisten verglichen werden. Jedoch zeugt sie vom steigenden Interesse der Künstler an der Natur und an dem sich wandelndem Bezug zu ihr. Die Entwicklung der europäischen Landschaftsmalerei wird hier nicht vollständig aufgezählt werden. Es soll viel eher ein Bewusstsein für die „eigene“ Kultur schaffen, um die unterschiedlichen Zugänge zur Natur aufzuweisen. Denn wie bislang dargestellt, hängt das Naturverständnis eng mit der Philosophie und dem Zeitgeist des jeweiligen Jahrhunderts zusammen. Von Interesse ist der Wandel des Naturgefühls um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Ein Konglomerat von diversen Faktoren ließ „[...] individuellen Erscheinungen der Natur als auch der individuelle Blick auf die Natur [...]“¹⁰ zum ersten Mal in Erscheinung treten. Interessant ist die Tatsache, dass die östliche Ästhetik in Europa so stark rezipiert wurde, „[...]so much so that le jardin anglo-chinois became a common European label for the English garden.“¹¹ Auch Jean-Jacques Rousseaus fordert mit seiner Naturphilosophie, die Rückkehr zum Urzustand, „zurück zur Natur“!

Es lässt sich erkennen, dass der Naturbegriff und die Darstellung der Landschaft in der Geschichte des Abendlandes fest verankert sind. Es stellt sich nun die Frage, ob es einen äquivalenten Begriff auch in China gibt? Nach Röllicke gab es vor dem auftauchen des Westens kein Wort und sogar keinen Gedanken an eine „Natur“. Zur Diskussion steht das Wort „ziran“ und „xing“, welche mit „Natur“ in der abendländischen Tradition übersetzt wurden. Röllicke geht mit seiner These weiter, indem er behauptet „Wenn es also heute auch in China, Korea und Japan Natur gibt, dann erkennt man daran das Abendland in China, Korea und Japan.“¹² Dabei verweist er auf die von Aristoteles getroffene Unterscheidung zwischen „physis“ und „téchne“, in der Schlussfolgerung, Kunst und Technik, um Natur erst bilden zu können. Diese Gedanken sind für den chinesischen Gelehrten genauso irritierend wie das Fehlen des Naturbegriffes für „unser eins“. Um sich den chinesischen Naturbegriff anzunähern, soll zunächst der Versuch unternommen werden, den „ziran – Gedanken“ zu erfassen. Es ist wahrscheinlich ein fundamentales

⁹ Büttner, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei, München, 2006, S. 73.

¹⁰ Ebenda, S. 221.

¹¹ Mitchell, W.J.T. [Hrsg.]: Landscape and Power, Chicago / London, 2002, S. 9.

¹² Röllicke, H. J.: Die „geburtliche Artverfassung“ (xing) der Wesen und ihrer „Selbst-Erweisung“ (ziran): Eine Studie zum Laozi zhigui, in: Sonoda, M. [Hrsg.]: Horin, Bd. 8, 2001, Düsseldorf, S. 44.

Umdenken, mit der zuvor erarbeiteten Kenntnis über die Bedeutung des Wortes „Natur“ in der eigenen Kultur notwendig, um die grundlegenden Unterschiede zu begreifen. Das Herleiten seiner Bedeutung wird, nach dem Vorbild Röllickes, anhand seiner Verwendung im Buch Laozi vorgenommen. Bei einer solchen Untersuchung profiliert sich jedoch nur ein Aspekt. Es kann daher, wie Röllicke ebenfalls betont, nicht auf das Gesamtspektrum seiner Bedeutung geschlossen werden. Nach Roger Goepper steht „ziran“ für Spontanität und Natürlichkeit und erhielt seine philosophische Färbung im Sinne von „[...] spontaner Natürlichkeit und oder ‚natürlichen Spontanität‘ [...] im geistigen Milieu des Daoismus.“¹³ Nach dem Text von Laozi war es im Gebrauch unter den Gelehrten der Westlichen Han Zeit für einen von jedermann offenkundigen Sachverhalt.

„Der Sachverhalt ist der, daß höchste Gunst, Tugend, Wohltat oder Nährkraft bei allen Wesen der Welt Einzug halten. Das geschieht ganz im Verborgenen und fern aller Augen und Ohren des Menschen. All unser Sehen und Hören langt nicht zu, in dieses Geschehen hineinzureichen. Es bleibt für uns immer ein Geheimnis. Was also in einem Sinn jedermann offenkundig ist, ist in einem anderen Sinn zugleich ein Geheimnis. [...] Weiter verstehen wir, daß der Einzug von Gunst, Tugend, Wohltat oder Nährkraft bei allen Wesen der Welt unweigerlich und nie anders als auf dem Wege über die besondere Gestalt des Fürsten geschieht. Wo immer etwas ‚ziran‘ geschieht, da gibt es auch Fürstentum und Regentschaft. Ohne die Ausübung der Königsmacht geschieht nichts ‚ziran‘.“¹⁴

Hierin besteht wahrscheinlich der größte Unterschied zum abendländischen Naturverständnis. Denn in ihr wohnt kein technischer Gedanke oder etwas ursprünglich Herrschendes, um auf die Überlegungen von Aristoteles zurückzukommen.

Die Darstellung Röllickers These erscheint richtig und soll abschließend nochmals zitiert werden.

„Die Methaphysik als Wissenschaft von den archai des Seins und der Erkenntnis ist eine Wissenschaft von etwas ursprünglich Herrschendem. Der ziran-Gedanke dagegen folgt dem genau umgekehrten Denkweg. Wo Herrschendes vorhanden ist, d.h. wo ein

¹³ Goepper, R., Aspekte des traditionellen chinesischen Kunstbegriffs, Wiesbaden, 2000, S. 16.

¹⁴ Röllicke, H. J.: Die „geburtliche Artverfassung“ (xing) der Wesen und ihrer „Selbst-Erweisung“ (ziran): Eine Studie zum Laozi zhigui, in: Sonoda, M. [Hrsg.]: Horin, Vergleichende Studien zur japanischen Kultur, Bd. 8, 2001, Düsseldorf, S. 52.

Ursprung gedacht ist, der als Ursache zu einer im Motiv der Ursache schon bestimmten und daher vorhersagbaren Wirkung führt, dort ist die ziran-Ordnung der Welt gestört.“¹⁵

Daher wird Natur als eine sich immer fortwährend schöpferische und verändernde Kraft gesehen, dessen Grundcharakter gerade dieses Hervorbringen, Schöpfen ist. Natur besteht somit aus den drei erschaffenden Kräften: Himmel, Erde und Mensch.

Der Mensch ist nicht nur Geschöpf, sondern Prinzip, Auslöser und Entstehungsgrund für viele Erscheinungen, welche in der Natur gefunden werden können.¹⁶ Diese Erscheinungen implizieren auch die von menschlicher Hand geschaffenen Kunstfertigkeiten, die ein Teil der Natur sind und somit Einfluss auf das kosmische Gleichgewicht, von Himmel und Erde, haben. Jedes menschliche Handeln hat folglich sein Echo in einem größeren Kontext.

„In diesem Konzept ist auch der Ursprung des politischen Charakters der chinesischen Philosophie zu finden. Er gründet nicht in einem, im engen Sinne, sozialen Interesse, sondern in einer bestimmten Auffassung von der Struktur des kosmischen Geschehens.“¹⁷

Für den chinesischen Maler wirft sich daher die Frage auf: Kann Landschaftsmalerei zur Stabilisierung des Staates oder zur Kräftigung des politischen Anführers dienen?

Folgender zweiter Punkt muss noch diskutiert werden. In diesem Kapitel wurden die Begriffe Landschaft und Natur einer kulturvergleichenden Studie unterzogen. Die Ausdrücke der „Westen“ oder „westliche“, das „Abendland“ oder „abendländische“ sind öfters, auch im Forschungsstand, verwendet worden. Es soll der Vollständigkeit halber auch erläutert werden was unter diesen Begriffen verstanden wird.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen Kunstwerke des sinischen Kulturkreises zur Diskussion, welche den westlichen Kulturkreis als Vergleich heranziehen. Mit dem westlichen Kulturkreis wird, dem Beispiel Huntingtons¹⁸ folgend, die Kultur Europas, Nordamerikas, sowie Australiens und Neuseelands bezeichnet.

¹⁵ Röllicke, H. J.: Die „geburtliche Artverfassung“ (xing) der Wesen und ihrer „Selbst-Erweisung“ (ziran): Eine Studie zum Laozi zhigui, in: Sonoda, M. [Hrsg.]: Horin, Vergleichende Studien zur japanischen Kultur, Bd. 8, 2001, Düsseldorf, S. 65.

¹⁶ Vgl. Grohmann, D.: Landschaft als Thema in der Kunst der Avantgarde Ostasiens, Seminararbeit, Juli, 2008, S. 1.

¹⁷ Ebenda, S. 2.

¹⁸ Vgl. Huntington, S.P.: Kampf der Kulturen, München / Wien, 1996.

„Der Name ‚der Westen‘ hat zur Bildung des Begriffes ‚Verwestlichung‘ geführt und einer irreführenden Gleichsetzung von Verwestlichung und Modernisierung Vorschub geleistet;[...].“¹⁹

Der Terminus des Westens ist, trotz seiner offensichtlichen Nachteile wie Huntington bereits bemerkte, allgemein gängig und wird aus diesem Grund beibehalten werden. Hierzu ist noch anzumerken, dass unter dem Westen zur Mehrheit die aus der christlichen Tradition stammenden Länder verstanden werden.

Es kann noch der Gedanke aufkommen, dass das „Fremde“, „Andere“, sogar das „nicht-westliche“ eine negative Konnotation haben könnte. Dieses ist in keinem Fall beabsichtigt und soll explizit vermieden werden. Es soll keine Kategorisierung in „Gut“ und „Böse“, „Schwarz“ und „Weiß“ stattfinden. Die objektive, neutrale Wissenschaftlichkeit soll bewahrt werden. Es ist jedoch schwer sich vollständig aus dem Einfluss seines eigenen kulturellen Hintergrundes zu entziehen.

„Das was wir denken und kommunizieren, bekommt seinen Sinn erst durch einen kulturellen Bezugsrahmen oder Kontext [...] Kulturelle Bezugsrahmen (kultureller Kontext, Kreis) sind stark abhängig von der weltanschaulichen Ausrichtung einer Gesellschaft. Durch Märchen und Mythen, Sprachschatz, geografische Gegebenheiten, Politik und Geschichte, Religion, körperliche Besonderheiten und Traditionen bildet sich der Kontext, der allem Handeln und Denken gleichsam wie eine Folie unterliegt.“²⁰

¹⁹ Huntington, S.P.: Kampf der Kulturen, München / Wien, 1996, S. 61.

²⁰ Klein, H.M.: Cross Culture, Berlin, 2004, S. 49.

4 Die Bedeutung der Landschaftsmalerei für die Avantgarde

„We cannot separate contemporary Chinese painting from its tradition, especially the more recent tradition founded by a number of old masters in the early twentieth century“²¹, so die Worte von Lin Xiaoping, 1987, Professor an der Universität von Nanking. Dieser Aussage wird Folge geleistet. In zwei getrennten Unterkapiteln werden die Entwicklungen im Bereich der Landschaftsmalerei von 1900 bis jetzt aufgezeigt. Dabei liegt das Hauptaugenmerk nicht auf einem exakten historischen Überblick, sondern viel eher auf den Auseinandersetzungen und Erneuerungen im Bereich der Kunst. Nach der Vorstellung der historischen Ereignisse wird in Kapitel 4.3 die Bedeutung und Auswirkung dieser auf den Sektor der Landschaftsmalerei präsentiert.

Das Wissen um die Entwicklung der Landschaftsmalerei in den vorhergehenden Jahrhunderten wurde in dieser Arbeit absichtlich nicht behandelt und wird als Grundlage zum besseren Verständnis vorausgesetzt.

4.1 Postrevolutionäre Zeit

Der Anfang des 20. Jahrhunderts war geprägt durch eine starke Wiederbelebung und durch einen Aufschwung des guohua. Guohua bezeichnet wörtlich „nationale Malerei“ und steht für die traditionelle chinesische Malerei aus Tusche auf Papier oder Seide.

Obwohl seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Malerei des Westens langsam aber stetig nach China vordrang, waren nach Quellen Sullivans²² mehr guohua Maler im Land zu verzeichnen, als in den Jahrhundert davor. Ab den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wuchs Shanghai, dank seiner geografischen Lage, zu einer wichtigen Handelsstadt heran. Ab diesem Zeitpunkt verläuft die Entwicklung der chinesischen Malerei in zwei

²¹ Lin, X.: Contemporary Chinese Painting: The Leading Masters and Younger Generation, in: LEONARDO, Vol. 20, Nr. 1, 1987, S. 47.

²² Vgl. Sullivan, M.: Art and Artists of Twentieth Century China, Berkeley / Los Angeles, 1996, S. 25.

Richtungen.²³ Eine Gruppe von Malern findet unter der Kenntnis bzw. unter dem Kennenlernen des westlichen Malstiles zu einer neuen Malerei. Die andere Gruppe, hielt an der traditionellen chinesischen Malerei fest.

Führen am Anfang des Jahrhunderts nur vereinzelt Kunststudenten in das Ausland um die Kunstrichtungen Europas und Amerikas kennenzulernen, reiste bereits 20 Jahre später eine Welle von Studenten nach Japan und verschiedene Ziele in Europa um die „neue“ Art der Malerei zu erlernen und zu studieren.²⁴ An dieser Stelle ist der Vollständigkeit halber zu erwähnen, dass Japan einige Jahre früher in Kontakt mit der westlichen Welt und ihrer Maltradition kam, wodurch auch japanischen Studenten Reisen nach Europa, um die dortige Kunst zu erlernen und zu studieren, früher ermöglicht wurde. In Folge dieser eröffnete Kuroda Kiyoten, der erste in Europa studierte japanische Künstler, 1895 an der Tokyoer Akademie die Fakultät für Westliche Malerei.²⁵ Die aus dem Ausland zurückkehrenden Studenten brachten die europäischen Stile des späten 19. Jahrhunderts und anfänglichen 20. Jahrhunderts mit und bildeten somit eine große stilistische Varietät bis in die 40er Jahre. Die chinesischen Maler sahen sich nicht nur mit einer neuen Maltechnik, die der Ölmalerei, konfrontiert, sondern mussten sich mit einer neuen Ideologie der Malerei auseinandersetzen. Das direkte Malen von der Natur, so wie es für jeden westlichen Schüler selbstverständlich ist, war in der chinesischen Maltradition nicht existent. In der chinesischen Kunstgeschichte wichtige Künstler, wie Li Shutong und Liu Haisu, ordneten ihren Schülern das Zeichnen von der Natur an. In der 1929 eröffneten Hangzhou Art Academy wurden Kurse auf Basis der Tokioer Akademie mit Aktzeichnen, malen von der Natur und westlicher Kunst und Musik angeboten.²⁶ Es sei aber hier daran erinnert, dass die traditionelle Malerei, das guohua, trotz der größeren Popularität der westlichen Kunstrichtungen nicht an ihrer Bedeutung verloren hat. In den 50er Jahren unterging das Unterrichtssystem der Kunstakademien zahlreichen Reformen. Das Zeichnen oder Abzeichnen von Natur und Modellen, hierbei sind Gipsabgüsse gemeint, wurde als Pflichtfach in das System der Akademien eingeführt. Hier kann man Andrews nur beipflichten wenn sie in ihrer Publikation schreibt „This requirement made the talents

²³ Birnie Danzker, J.A. / Lum, K. / Zheng Sh. [Hrsg.], Shanghai Modern, 1919 – 1945, Ostfildern-Ruit 2004, S. 126.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 179.

²⁵ Vgl. Sullivan, M.: Art and Artists of Twentieth Century China, Berkeley / Los Angeles, 1996, S. 30.

²⁶ Vgl. ebenda, S. 29.

of many old guohua artists obsolete.“²⁷ Diese Reformen waren für die weitere Entwicklung der chinesischen Malerei von großer Bedeutung.

„The most significant impact of European art on Chinese painting has not been the influence of a style or a technique but the influx of a new art education system that emphasizes drawing from life.“²⁸

Im Zuge dieser Reformen wurde von drei Fakultätsmitgliedern der Central Akademie of Fine Arts, darunter Li Keran, vorgeschlagen das Zeichnen von der Natur auf das Thema der Landschaftsmalerei auszuweiten. Diese Idee war für seine Zeit revolutionär und war herber Kritik von Zeitgenossen ausgesetzt. So befürchteten traditionelle Landschaftsmaler, dass eine Reformierung des guohua zu einem Verlust seiner traditionellen Technik und seines essentiellen Charakters führten könnte. Was auch nach Lin Xiaoping und Autoren wie Andrews eintraf.

„The change in Chinese brushwork as a result of the guohua reforms of the 1950s is of fundamental importance to the history of Chinese art. Not only in figure painting, but also in landscape painting, emphasis on studying nature rather than the old masters led to the elimination of all traditional techniques not immediately useful for naturalistic descriptions.“²⁹

Das Ziel dieser Reformierung war eine Symbiose bzw. ein Gleichgewicht zwischen den neu entstandenen westlichen Einflüssen und der traditionellen chinesischen Technik zu schaffen. Diese Idee war bereits in den vorherigen Jahren präsent. Li Shutong hatte Ende der 20er Jahre das Ziel westliche Kunst einzuführen, die chinesische Kunst zu reorganisieren, eine Synthese zwischen westlicher und chinesischer Kunst herzustellen und somit eine zeitgerechte Kunst zu kreieren. Die größte Schwierigkeit in der Reformierung der Landschaftsmalerei bereitete laut Zhang Di³⁰ die Kombination der westlichen Sichtweise mit den traditionellen Zielen des guohua. Meist versteht man in der Landschaftsmalerei unter „westlicher Sichtweise“ die Objektivität und den Realismus

²⁷ Andrews, J.F.: *Painters and Politics in the Peoples Republic of China, 1949 – 1979*, London, 1994, S. 169.

²⁸ Lin, X.: *Contemporary Chinese Painting: The Leading Masters and the Younger Generation*, in *Leonardo*, Vol. 20, Nr. 1, 1987, S.47.

²⁹ Andrews, J.F.: *Painters and Politics in the Peoples Republic of China, 1949 – 1979*, London, 1994, S. 145.

einer Landschaft. Die Frage, welche sich viele Künstler stellten war, ob eine Reflexion der zeitgenössischen Realität ohne Reformierung möglich war? Wie sollten traditionell chinesische Techniken verwendet und wie sollte sie weiterentwickelt werden? Aus diesem Projekt heraus entwickelten sich neue Landschaftsdarstellungen von Li Keran und Zhang Di welche traditionell chinesische Elemente mit sichtbar westlichem Stil kombinierten. Ihr Ziel war „[...] to reflect modern reality in the traditional medium.“³¹

Die im vorangegangenen Absatz beschriebenen Reformen stehen im engen Zusammenhang mit der politischen Entwicklung Chinas, auf welche aber nicht genau eingegangen werden soll. Bereits vor der Machtübernahme der kommunistischen Partei in dem Jahr 1949, wurden die Universitäten vom System der Sowjetunion beeinflusst. Die Malerei des sozialistischen Realismus dominierte bis in die 80er Jahre die Kunst des Landes. In seiner Rede über „Literatur und Kunst“ definiert Mao Zedong die Funktion der Kunst dem Volk zu dienen. Ein Beispiel soll anhand des Künstlers Ai Zhangxin gegeben werden. Im Jahr 1947 malt Ai Zhangxin sein Werk „Melting Snow, Forbidden City“. Sieht man vom im Hintergrund stehenden Palast der Qin ab, so erinnert die Arbeit an französische Gemälde des späten 19. Jahrhunderts. Im Laufe der Jahre ging Ai auf die Anforderung, in seine Landschaften arbeitende Menschen einzubauen, immer mehr ein. Motive wie Arbeitshelden, das arbeitende Volk, „[...] Szenen aus der Geschichte der Nationalen Klassenkämpfen“³² sind die Themen der Ölmalerei.

4.2 Entwicklung nach der Kulturrevolution

Mit dem Tod Maos 1976 endete die Kulturrevolution. Viele Künstler waren nach der Beendigung einer 30-jährigen Kontrolle durch das System wie gelähmt und sahen sich mit einer neuen Freiheit konfrontiert. „Between 1977 and 1979 there was feeble thaw, while victimized artists were slowly rehabilitated.“³³ In den Jahren 1978 / 1979 nach Maos Tod begann sich China erneut gegenüber dem Westen zu öffnen und sein

³⁰ Vgl. ebenda, S. 169.

³¹ Andrews, J.F.: *Painters and Politics in the Peoples Republic of China*, S. 170.

³² Scheck, F.R. [Hrsg.]: *Chinesische Malerei seit der Kulturrevolution*, Köln, 1975, S. 64.

³³ Sullivan, M.: *Art in China since 1949*, in: *The China Quarterly*, Nr. 159, September 1999, Special Issue: *The peoples republic of China after 50 years*, S. 714.

Kunstgeschehen umzuformen. Diese Veränderungen wurden durch das parallele Auftreten verschiedener Faktoren hervorgerufen. Zum einen war es die erneute Konfrontation Chinas mit der westlichen Kunst. Zum anderen erlebte die traditionelle Kunst einen starken Aufschwung.

Einige sahen als die notwendigste, erste Handlung zur Modernisierung und Rehabilitierung des Kunstgeschehens die Befreiung vom Sozialistischen Realismus, unter welchem keine individuelle Selbstdarstellung der Künstler möglich war. Wie der Geschichte folgend zu sehen ist, verlor der Realismus im Laufe der Jahre seinen sozialistischen Charakter, behielt aber einen festen Platz im offiziellen, staatlichen Kunstgeschehen. Nach Li Xianting³⁴ lässt sich die Entwicklung der zeitgenössischen chinesischen Kunstszene in vier Phasen einteilen. Als erste nennt er die unmittelbar postkulturrevolutionäre Phase von 1979 bis 1984. Diese Zeit wurde von zwei Tendenzen dominiert, einerseits beinhaltet sie den Protest „gegen die chinesische Tradition des Realismus von der Neuzeit bis zur Kulturrevolution, der sich in der Adaption der frühen Moderne der westlichen Kunst bemerkbar macht“³⁵, und andererseits die Abwendung von einer solch beschönigenden Art der Malerei. Ziel der Künstler dieser Zeit war die Darstellung der wahren und menschlichen Realität, losgelöst von den Heroen des Sozialismus. Gao Minglu bezeichnet diese Phase deshalb als „New Realistic Painting“ (Xinxieshi huihua).³⁶ Nicht uninteressant für die künstlerische Entwicklung ist die Tatsache, dass die Öffnung Chinas dem Westen gegenüber, keine Öffnung im Sinne eines gegenseitigen kulturellen Austausches, sondern eher ein stetiges Kennenlernen und Adaptieren der westlichen Kunsttechniken war. So war zu dieser Zeit der Stil des französischen Impressionismus und des Abstrakten Expressionismus besonders nachahmenswert. An dieser Stelle sei noch an die Gruppe der Sterne (Xingxing), welche in zahlreichen Publikationen (Andrews, Sullivan) Bedeutung geschenkt wird, erinnert. Diesem Gedanken folgend, hängten die „Sterne“ ihre erste inoffizielle Ausstellung am Zaun eines Parks in Beijing. Der Einfluss der Sterne und ihrer Ausstellung [eine weitere Ausstellung folgte im Jahr 1980] war für die weitere Entwicklung der chinesischen Avantgarde wichtig. So war dies das erste Mal nach 1949, dass sich eine Gruppe von

³⁴ Vgl. Fibicher, B. / Frehner, M. [Hrsg.]: *Majong. Chinesische Gegenwartskunst* aus der Sammlung Sigg, Bern, 2005, S. 25.

³⁵ Vgl. ebenda.

³⁶ Vgl. Gao M. [Hrsg.], *Inside out, new Chinese Art*, San Francisco 1998, S. 150.

Künstlern außerhalb des offiziellen Kunstgeschehens bewegte und die Kunst aus der Abhängigkeit der Politik löste.

Als zweite Phase nennt Li als auch Gao die „Kunstbewegung von 1985“, von 1985 bis 1989. Diese bezeichnet eine neue Generation von Künstlern, die ihre Ausbildung nach der Kulturrevolution abschlossen und stark von der modernen westlichen Malerei, Literatur und Philosophie beeinflusst worden sind. Mit den Reformen Deng Xiaopings war es Universitäten nun möglich Publikationen aus dem Ausland zu importieren. Werke von Nietzsche, Sartre, Camus, Wittgenstein, Eliot und Freud wurden übersetzt und von vielen der neuen Generation gelesen. Einige Künstler reagierten mit dem Verfassen von eigenen Aufsätzen und Artikeln über die Kunst. Li interpretiert dies als „ein Versuch, mit Mitteln der Kunst moderne westliche Gedanken zu verdauen. Gleichzeitig wurde dadurch auch die Sehnsucht der mit dem Zerfall der chinesischen Kultur konfrontierten Künstler nach dem Aufbau einer neuen Kultur gestillt“³⁷

Die dritte Phase dauerte von ungefähr der zweiten Hälfte 1989 bis 1994 und wird von Li als „Post-89er Phase“ bezeichnet. Sie bezieht sich somit auf das Jahr mit dem Vorfall am Tiananmen Platz. Zwei Monate vor diesem eröffnet die Beijinger Nationalgalerie die Ausstellung China/Avantgarde, eine Gruppenausstellung mit über 290 Werken von 189 Künstlern. Sie war die erste und bislang einzige nationale Avantgarde Ausstellung in China. In dieser Zeit entstehen Themen wie der Zynische Realismus und Politischer Pop. Von Bedeutung ist, dass die Kunstszene dieser Zeit noch nicht in den kommerziellen Kunstmarkt Eingang gefunden hat.

Als letzte und vierte Phase bezeichnet Li die Jahre 1995 bis heute. Bei der Zusammenfassung der kunsthistorischen Ereignisse der postrevolutionären Zeit könnte der Eindruck entstehen, die Masse der chinesischen Künstler habe die beschriebenen Entwicklungen durchgemacht. Tatsächlich ist die Zahl der zeitgenössischen Maler sehr gering. Die Mehrheit der chinesischen Künstler arbeitet mit dem Medium der Tusche. Karen Smith³⁸ berichtet von einem Gespräch zwischen zeitgenössischen deutschen und

³⁷ Vgl. Fibicher, B. / Frehner, M. [Hrsg.]: Majong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg, Bern, 2005, S. 26.

³⁸ Vgl. Karen Smith, *Nine Lives, The Birth of Avant-Garde Art in New China*, 2006, S. 450.

chinesischen Künstlern. Die deutsche Gruppe fragte ihre chinesischen Kollegen, wie viele avantgardistische Künstler es in ihrer Heimat gäbe. Nach einer mehrminütigen Diskussion, kam die Gruppe auf die Zahl von 200 Künstlern. Diese überraschende Zahl demonstriert gut wie sehr das Bild der chinesischen Avantgarde durch die westliche Medien geprägt werden.

4.3 Veränderung der Malmedien und seine Auswirkung auf die Landschaftsmalerei

Während des 20. Jahrhunderts durchlebte China enorme politische und kulturelle Veränderungen, resultierend aus der Konfrontation mit westlichen Ideologien und den politischen Entwicklungen in China selbst. Diese Faktoren, die bereits in Kapitel 4.1 und 4.2 erläutert wurden, lösten einen enormen Wandel in der traditionellen chinesischen Malerei aus. Welche Folgen diese Veränderungen für das Sujet der Landschaftsmalerei hatte, soll im Laufe dieses Kapitels erarbeitet werden.

Noch am Ende des 19. Jahrhunderts war die vorherrschend verwendete Maltechnik die traditionelle Tuschemalerei. Es ist anzunehmen, dass die westlichen Techniken, wie zum Beispiel die Ölmalerei, durch Missionare erstmals nach China gelangten, sich jedoch zu diesem Zeitpunkt nicht etablieren konnten. Bereits im 20. Jahrhundert sahen sich Künstler gezwungen, sich mit den westlichen Maltechniken auseinanderzusetzen. Eine Konsequenz dieser war die Eröffnung der ersten Kunstakademie 1910 in Shanghai, wo Schüler in westlicher Manier lernten von Gipsmodellen abzuzeichnen. Zehn Jahre später erregten Aktmodelle öffentliches Aufsehen. Mit der Bewegung des 4. Mai erwachte nicht nur das nationalistische Gefühl Chinas, sondern es entfachte eine kritische Auseinandersetzung mit westlicher Ästhetik, Wissenschaft und Technologie. 1935 erschien in „Chinese Painting Monthly“, ein Journal der Shanghaier Chinese Painting Society, eine Diskussionsreihe über die Ästhetik chinesischer und westlicher Landschaftsmalerei. Gelehrte, sowie Künstler der Zeit, unter anderem Hunag Binhong und Zheng Wuchang versuchten anhand einer vergleichenden Studie zwischen Entwicklung, Geschichte und der Werke, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu analysieren. Obwohl die Diskussion zu keinem Ergebnis gekommen ist, sollte seine

Bedeutung nach Kuiyi Shen nicht unterschätzt werden.³⁹ Sie zeugt davon, wie essenziell die Auseinandersetzung mit diesem Thema für die Künstler jener Zeit war. Durch den Fall des kaiserlichen Keju-Prüfungssystems mit dem Ende der Qing Dynastie um 1905 verlor die konfuzianische Klasse an Bedeutung. Somit verlor auch die Landschaftsmalerei, die bis dahin als höchste Kunstform gesehen worden ist, an Stellung.

„However deeply rooted the tradition of Chinese Landscape painting, it was not possible that it could escape involvement in this titanic confrontation.“⁴⁰

Landschaftsmalerei war bislang nicht nur als Genre gesehen worden, sondern repräsentierte die Haltung der chinesischen Kultur gegenüber ihrer Weltanschauung und der Natur. Eine Reformierung der Malerei erschien schwierig und war auch nicht von jedem Künstler und Gelehrten gefordert worden. Die westliche Technik verlangte aber nicht nur die Auseinandersetzung mit einem neuen Medium und ihrer Technik. Die chinesische Maltradition hatte ihre Künstler nicht gelehrt von der Natur frei abzumalen, die westliche Kunst fordert jedoch genau dies. Wie absent ein solches künstlerisches Verhalten war, zeigt das aus dem 17. Jahrhundert stammende Malereihandbuch des Senfkorngartens. Etwas Vergleichbares existiert in der abendländischen Welt nicht.

Ein weiteres interessantes Faktum spricht für den entstandenen Diskurs über die Landschaftsmalerei. In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde versucht das traditionelle Wort für Landschaftsmalerei „shan shui“ durch „fengjing“ zu ersetzen. Nach Kuiyi wurde „fengjing“ in die chinesischen Kunsttermini mit der Einführung der Ölmalerei introduziert. Das neue Wort sollte für die neue Art der Landschaftsdarstellung stehen, für die Werke aus Aquarelle und Öl. Als Beispiel sei Lin Fengmian genannt, welcher jedoch den Terminus als Grundsätzlichen Ersatz für „shan shui“ in seinem Artikel „The Futures of the Oriental and Western Arts“, 1926, verwendet hat.

³⁹ Vgl. Kuiyi, S.: Landscape as Cultural Consciousness in Contemporary Chinese Art, in: Yishu, Vol.2, Nr.4, 2003, S. 33.

⁴⁰ Sullivan, M.: Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China, Oxford, 1979, S. 167.

Die kulturelle Revolution führte endgültig zur heutigen Situation. Mit der Forcierung des Sozialistischen Realismus mit all ihren dazugehörigen Innovationen im Bereich der künstlerischen Ausbildung, siehe Kapitel 4.2, verlor die Landschaftsmalerei an Stellung. Die traditionelle Malerei wurde wegen ihrer Nähe zur gebildeten und intellektuellen Schicht verurteilt. Sie sollte nicht nur mehr einer gewissen Schicht verständlich sein, sie sollte als Kunst dem allgemeinen Volk dienen, denn die chinesische Landschaft spricht keine universelle Sprache. Die Deutung von Bergen, Wasser, Wolken sowie Menschen und Tieren kann äußerst komplex sein. Sie können als Allegorie oder als politische und religiöse Themen gelesen werden.

Abschließend soll noch eine interessante Theorie von W.J.T. Mitchell zur Diskussion gestellt werden. Seiner Meinung nach sehen wir Landschaft nicht als ein Objekt oder Genre an, vielmehr beobachten wir in ihr soziale Prozesse und subjektive Identitäten. Wir erblicken nicht nur reine Landschaft als Umwelt oder Gegenstand, sondern was sie bewirkt und wie sie als kulturelles Verfahren arbeitet. Landschaft ist also „[...] a dynamic medium, in which we ‘live and move and have our being’, but also a medium that is itself in motion from one place or time to another.“⁴¹ So wird Landschaft bei Mitchell als ein künstlerisches Medium betrachtet, das uns kulturelle und soziale Konstruktionen veranschaulicht indem es eine Welt, künstlich oder nicht sei dahingestellt, aufweist, welche als gegeben oder unveränderlich erscheint. Betrachten wir die zeitgenössische Situation der chinesischen Landschaftsmalerei, lässt sich, nach einer Zeit des Suchens und der Krise, in welcher die eigene kulturelle Vergangenheit, sogar die Kultur selber in Frage gestellt worden ist, die Formation neuer individueller Identitäten feststellen in welcher guohua und Ölmalerei als gleichwertig erscheinen. Dies ist auch einer der wichtigsten Punkte in der Veränderung. Landschaft wird zu einem eigenen, gleichwertigen Darstellungsmotiv neben den zahlreich neuentstandenen Themen.

Vielleicht spielt neben allen bislang aufgezählten Hintergründen die Wandlung der urbanen Umwelt eine ebenso wichtige Rolle. Betrachten wir Landschaft als unser Umfeld oder unsere Umgebung. Die meisten der chinesischen Künstler leben in Großstädten, die ebenfalls während der letzten Jahre zu Metropolen herangewachsen sind. Landschaft kann demnach nicht mehr nur die Darstellung einer ökologischen, natürlichen Umgebung sondern auch die einer urbanen Landschaft sein oder als kritisches Statement verstanden

werden. Sie lässt sich auch nicht mehr auf zweidimensionale Medien beschränken. Als Beispiel sei an die Installation Xu Bings, „Read Shanshui: After Yuan Jiang“, 2001, oder Zhang Jianjuns „Simi-Ink Garden of Re-creation“, 2002, erinnert.

⁴¹ Mitchell, W.J.T. [Hrsg.]: Landscape and Power, Chicago / London, 2002, S. 2.

5 Wichtige Aspekte in der Landschaftsmalerei der Avantgarde

Zur Repräsentation der Landschaftsmalerei der Avantgarde wurden drei Aspekte ausgewählt, welche in den folgenden Unterkapiteln ausgearbeitet werden.

Mit der freundlichen Unterstützung von Nataline Colonnello, wurde mir ein von ihr persönlich geführter Dialog zwischen den beiden Künstlern Meng Huang und Qiu Shihua übermittelt. Das Interview demonstriert hervorragend die unterschiedlichen Positionen der beiden Künstler, weshalb besonders bedeutende Passagen innerhalb der vorliegenden Arbeit zitiert werden. Das vollständige Interview befindet sich im Anhang der Arbeit.

5.1 Meng Huang

5.1.1 Bibliographie – Forschungsstand

Das Werk von Meng Huang wurde im Verhältnis zu Künstlern, wie den bereits erwähnten Fang Lijun oder Qiu Shihua, wenig publiziert und diskutiert. Zum ersten Mal wird das Werk von Meng Huang im Katalog der Ausstellung „Fuck Off“, 2000, von Ai Weiwei und Feng Boyi, herausgegeben und kuratiert, vorgestellt. Meng Huang ist mit Werken aus der in 1994 begonnenen Serie „Paradise Lost“ vertreten.

Ai Weiwei, geboren 1957 in Beijing, ist Künstler, Gesellschafts- und Kulturkritiker sowie Kurator. Er ist Mitbegründer der 1979 entstandenen Sternengruppe, siehe Kapitel 4.2. Seit den 80er Jahren beschäftigt sich Ai vorwiegend mit konzeptueller Kunst und Performance. Sein letztes öffentliches Großprojekt war „Fairytale“, 2007, an der Documenta 12.

Anhand der bislang veröffentlichten Publikationen ist es schwer ein konkretes Bild über das Oeuvre des Künstlers zu erhalten. Bedauerlicherweise behandeln Ausstellungskataloge in der Regel die präsentierten Künstler meist nur oberflächlich.

Nach den Aufzeichnungen des Asian Art Archives in Hong Kong erschien das Werk von Meng Huang im Jahr 2000 unter dem Titel „China on canvas“ in diversen lokalen Zeitungen. Leider war es nicht möglich, diese Quellen zu überprüfen. 2001 nimmt Meng Huang an der ersten Chengdu Biennale mit weiteren hundertvierzig Künstlern teil. Im Rahmen der Biennale erscheint ein Katalog. Leider war es auch hier unmöglich Einsicht in die Ausgabe zu bekommen. Es ist aber anzunehmen, dass wie bei anderen Katalogen einer Gruppenausstellung, die Künstler nur kurz behandelt wurden. Nach Auskunft des Asian Art Archives enthält der Katalog eine Künstlerbiografie. In dem Zeitraum von 2001 bis 2007 erschienen Publikationen über den Künstler nur spärlich. In den Jahren 2003 und 2006 wird im Internet jeweils ein Gespräch mit dem Künstler veröffentlicht. 2003 erscheint „Black/Spot/Light - A Dialogue Between Visual Paradoxes“, ein Interview mit Meng Huang und Qiu Shihua, auf dessen Inhalt später noch näher eingegangen wird. 2006 wird zunächst auf der Homepage der Schweizer Galerie des Künstlers ein Interview mit Meng Huang veröffentlicht. Dieses wird erneut am Ende desselben Jahres in seinem eigenen Katalog „Meng Huang“ publiziert. Die Interviews werden jeweils von der seit 2001 in China lebenden und arbeitenden Nataline Colonnello geführt.

Nataline Colonnello ist Sinologin, freie Kuratorin und Kunstkritikerin und hielt nicht nur die genannten beiden Gespräche mit Meng Huang, sondern ist auch Autorin der Werkbeschreibung im Ausstellungskatalog „Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg“.

Der Katalog der Galerie Urs Meile ist bislang die einzige ausführliche Publikation über das Werk des Künstlers. Der Katalog umfasst mit zahlreichen Illustrationen das Werk des Künstlers ab dem Jahre 1994 bis hin zu 2006 und enthält in englischer und chinesischer Sprache Essays von Monica Dematté, Nataline Colonnello und Liu Xiabo, die alle eine jahrelange persönliche Freundschaft zum Künstler verbindet. Die Texte demonstrieren die individuellen Zugänge der Autoren zum Künstler und seinem Werk, wodurch der Künstler dem Leser an Vertrautheit gewinnt.

Wie anhand der Bibliographie ersichtlich ist, lassen sich biographische Angaben zu Meng Huangs Leben schwer finden und können daher nur aus einzelnen Interviews mit dem Künstler und aus den wenig vorhandenen Publikationen abgeleitet werden.

5.1.2 Biographie

Meng Huang wurde 1966 in Beijing geboren. Seine Kindheit verbrachte der Künstler in der Provinz Henan. Einige Zeit, der genaue Zeitraum ist aus literarischen Quellen nicht ersichtlich, lebte Meng in Zhejiang, dem Heimatort seiner Mutter. Genauere Details über seinen dortigen Aufenthalt lassen sich aus den Quellen ebenfalls nicht herausfinden. Er besuchte die Akademie für Kalligrafie und Malerei von Zhengzhou, Henan. Nach seinem Abschluss hielt er eine Professur an einer Universität in Henan inne. Anfang der 90er Jahre ziehen die Eltern Mengs nach Beijing zurück. Wie bereits weiter oben genannt, wurden Meng Huang und sein Zwillingbruder in der Hauptstadt geboren. Aus welchem Grund die Familie in die Provinz Henan zog, lässt sich aus der Literatur nicht feststellen. Es wäre möglich, dass die Familie aus politischen Gründen dorthin übersiedelte oder zum Umzug gezwungen wurde. So wurde beispielsweise der Vater von Ai Weiwei, Ai Qing, Regimekritiker und Dichter, in ein zwanzigjähriges Exil in die Mandschurei geschickt.

Im Juli des Jahres 1999 zieht Meng nach Beijing, welche ihm durch gelegentliche Besuche bei seinen Eltern bekannt war. Zu dieser Zeit sind ebenfalls vieler seiner Künstlerfreunde in die Hauptstadt gezogen. Beijing bot jungen Künstlern ein „favorable artistic enviroment“⁴² und war aus diesem Grund sehr anziehend.

In den letzten Jahren arbeitet Meng Huang auch in Deutschland. Bei der Besichtigung seiner Werke in seiner Hauptgalerie in Luzern, Schweiz, wurde mitgeteilt, dass ihm das Leben in Berlin nicht gefalle. Ob ihn seine Zukunft wieder gänzlich nach China zurückführt, ist zum momentanen Zeitpunkt noch ungewiss und wird sich in den nächsten Jahren sicherlich zeigen.

⁴² Galerie Urs Meile [Hrsg.], Meng Huang, Luzern, 2006, S. 20.

5.1.3 Ausstellungsgeschichte

Zu Beginn der Ausstellungstätigkeit von Meng Huang, steht seine Einzelausstellung an der Akademie in Zhengzhou im Jahre 1986. 1990 folgte eine weitere Einzelausstellung an der Henaner Universität. Die nächste Ausstellung fand laut der Publikation „Meng Huang“⁴³ im Jahre 1999 statt. Dies lässt die Frage aufwerfen, wieso ein solch großer Zeitraum zwischen diesen beiden Ausstellungen liegt.

Meng Huang hatte nach seinem Abschluss eine Professur an der Universität von Zhengzhou inne. Es wäre daher vorstellbar, dass er nur an kleinen Ausstellungen teilnahm, die nicht nennenswert erschienen und daher möglicherweise nicht dokumentiert wurden. Es ist hingegen interessant, dass Meng Huang im Sommer des Jahres 1999 in Beijing ankam und im selben Monat seiner Ankunft an der Gruppenausstellung „Concepts, Colors and Passions“ teilnahm. Der Künstler hatte somit bereits gute Kontakte zur Kunstszene in Beijing aufgebaut. So kannte der niederländische Künstler Hans van Dijk die Arbeiten Mengs, welche er auch in seiner Galerie ausstellte.

Obwohl selbst Künstler, hatte Hans van Dijk sich der jungen, zeitgenössischen Kunst verschrieben. Mitte der 80er Jahre ging Dijk nach Nanjing von wo er nach einiger Zeit nach Beijing übersiedelte. Seine Dokumentations- und Sammlertätigkeit bildeten die Grundlage für die Gründung des CAAW, China Art Archive & Warehouse, 1993, zusammen mit Ai Weiwei und Frank Uytterhaegen.

In den folgenden Jahren wird das Werk von Meng Huang vorwiegend in Gruppenausstellungen gezeigt. Es werden hier die wichtigsten aufgeführt. 2000 wurde von den Kuratoren der Ausstellung „Fuck Off“ in Shanghai, die Arbeiten Mengs zur Teilnahme ausgewählt. Im selben Jahr werden weitere Arbeiten im Museum der Universität der Bildenden Künste in Beijing ausgestellt. Ab 2001 folgen zahlreiche weitere Beteiligungen an Gruppenausstellungen. Erwähnenswert ist die Teilnahme an der ersten Biennale von Chengdu, 2001 und an „Mahjong – Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg“, 2005 in Bern und 2006 / 2007 in Hamburg. Im Rahmen der

⁴³ Vgl. Galerie Urs Meile [Hrsg.], Meng Huang, Luzern, 2006, S. 143.

Ausstellung in Hamburg findet eine Malaktion des Künstlers statt. In diesem Jahr, 2008, von September bis Oktober sind neue Arbeiten des Künstlers unter dem Titel „And what do you think? Landscapes“ in einer Beijinger Galerie zu sehen.

Äußerst Interessant sind die ersten Titel der Einzel- und Gruppenausstellungen, die spannende Rückschlüsse auf das Oeuvre ermöglichen. So lassen Titel wie „Meng Huang – Drawings and Watercolors“ und „Meng Huang – Drawings, Sculptures, Gouaches“ darauf schließen, dass Meng Huang eventuell anfänglich vermehrt in diesen Techniken gearbeitet hat, bevor er vollständig zur Öl Malerei übergegangen ist.

Das Werk des Künstlers ist im bereits genannten Katalog „Meng Huang“ gut dokumentiert und liefert somit die bisher umfangreichste Publikation und damit die umfangreichste Ausstellungsgeschichte des Künstlers.

5.1.4 Werk

Meng Huang besuchte die Akademie für Kalligraphie und Malerei in Zhengzhou. Diese ist an der Grenze zwischen Stadt und Land angesiedelt und bietet daher einen optimalen Ausgangspunkt für Ausflüge in die Natur. Oft nutzte Meng diese Gelegenheit und fuhr mit seinem Fahrrad ziellos in die Umgebung, auf das Land hinaus. In jener Zeit, so der Künstler über sich selbst: „[...] I remember being filled with anger and I was obsessed with painting dead animals.“⁴⁴ Es wurde ihm aber bald klar, dass dies nicht das eigentliche Thema war, womit er sich künstlerisch auseinandersetzen wollte.

Nach dem Abschluss seines Studiums begann Meng Huang 1994 an der Serie „Paradise Lost“ zu arbeiten. Der Ursprung dieser lässt sich auf einen Eindruck, eine Impression zurückführen, die Meng während einer seiner zahlreichen Reisen mit dem Zug in den Nord-Westen Chinas einfing. Diese Region Chinas ist nur wenig popularisiert und zeugt noch von der natürlichen Schönheit des Landes.

⁴⁴ Galerie Urs Meile [Hrsg.], Meng Huang, Luzern, 2006, S. 30.

Landschaft, wobei in diesem Kontext auch von der urbanen Landschaft gesprochen wird, nimmt im China des 20. und 21. Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle ein. Der chinesische Bürger sieht sich nicht nur mit stark wandelnden sozialen und kulturellen Strukturen konfrontiert, siehe Kapitel 4.2, sondern auch mit der sich radikal und rapide ändernden urbanen und suburbanen Landschaft. Als sehr gutes Beispiel fungiert das neu entstandene Finanzviertel Pudong, in Shanghai. Im Jahre 1990 wurde das Gebiet östlich des Huangpu Flusses landwirtschaftlich benützt und war teilweise Sumpflandschaft. Heute zieren der 421 m hohe Jin Mao Turm, der Oriental Pearl Tower und der in diesem Jahr eröffnende Shanghai World Financial Tower die Skyline der Stadt.

Auch Beijing unterlief radikalen Veränderungen. Nachdem es 1949 wieder zur Hauptstadt ernannt worden war, investierte die kommunistische Regierung in die Modernisierung der Hauptstadt. Leider wurde unter diesem Credo die Befreiung von der kulturellen Vergangenheit angesehen, was zur Folge hatte, dass hunderte Tempel und Heiligtümer zweckentfremdet oder sogar zerstört worden sind. So wurde der Tempel der gepflegten Weisheit fortan als Drahtfabrik genutzt.

In diesem Kontext erscheint es wichtig, einen kurzen Überblick über die ökonomische Situation Chinas im 20. Jahrhundert zu geben um die Rahmenbedingungen des Künstlers besser verstehen zu können.

Vorauszuschicken ist in diesem Zusammenhang die Aussage Jaques Gernets:

„Man muß sich vor jedem kategorischen Urteil hüten, das leicht von Sonderfällen Lügen gestraft werden könnte: denn China ist ein zu großes Land und hat im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu viele Wechselfälle erlebt, als daß man allgemeine Behauptungen aufstellen könnte.“⁴⁵

Als beste Beispiele dafür nennt Gernets den Wohlstand der Bauern und die Folgen der Ansiedlung ausländischer Industrien. Die Bauern lebten zeitweise im größten Elend, was furchtbar war, dennoch hatten sie in gewissen Zeiten und Regionen einen relativ hohen Wohlstand erreicht. Die Freihäfen waren von großem Interesse für die ausländischen Investoren und ihr Einfluss auf die Industrie, sowie auf die Entwicklung der aufstrebenden Großstädte war enorm. Es muss erwähnt werden, dass die

Produktionstechniken der chinesischen Industrie zu Anfang des 20. Jahrhunderts kaum weiterentwickelt worden waren. Durch die industrielle Entwicklung wurden zwar viele traditionelle Handwerkszweige und Produktionszweige ersetzt, dennoch bot sie auf der anderen Seite, der ländlichen Bevölkerung, den Bauern, neue Beschäftigungsmöglichkeiten. Viele zogen aus diesem Grund in die Städte, was eine immer größer werdende Kluft zwischen Stadt und Land zur Folge hatte. Der Zerfall der traditionellen chinesischen Gesellschaft verlief somit Hand in Hand mit der wirtschaftlichen Veränderung. Neue Gesellschaftsschicht entstanden.

„[...] man kann sagen, daß es damals zu einer allgemeinen Auflösung der chinesischen Gesellschaft in ihre Bestandteile kam. [...] Während Beamten – Literaten der alten Schule [...] in der ärmlichen Region von Nanton im Norden des Yangzi-Untelaufs sich bemüht hatten, durch die Entwicklung der Stahlproduktion und die Schaffung von Textilfabriken und modernen Schulen in ihren Provinzen gegen den ausländischen Einfluß anzukämpfen, verfolgte die neue, aus Handelskreisen ohne Allgemeinbildung hervorgegangene chinesische Bourgeoisie (ehemalige Handelsagenten – compradores – der großen ausländischen Gesellschaft oder Kaufleute [...]) nur egoistische Ziele.“⁴⁶

Nun gab es neben den Geschäftsbourgeoisie, die neue Intelligentsia, chinesische Akademiker, welche im Ausland gelernt haben, siehe Kapitel 4.1, und das Proletariat. Das Proletariat ist „[...] kaum von der Masse der Personen ohne festes Einkommen zu unterscheiden, die ihren Lebensunterhalt durch die verschiedensten, manchmal unredlichen Beschäftigungen zu bestreiten suchten (Betteln, Spielen, Prostitution, Erpressung, Verbrechen, Opiumhandel usw.)“⁴⁷ Die Anzahl der Arbeitslosen war enorm und wurde in den 20er Jahren auf 20 Millionen geschätzt. Vertreter aus der Schicht der neuen chinesischen Intelligentsia waren es, die die Verwerfung der eigenen Tradition und die Nachahmung des Westens forderten. Es erscheint an dieser Stelle unausweichlich, hier die Affinität Chinas zum Marxismus als bindendes Glied zur 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, darzustellen.

⁴⁵ Gernet, J.: Die chinesische Welt, Frankfurt am Main, 1997, S. 515.

⁴⁶ Ebenda, S. 522.

⁴⁷ Ebenda, S. 523.

„Die Anziehungskraft, die der Marxismus in China sehr rasch ausübte, erklärte sich wohl durch zahlreiche Affinitäten. Mit seiner Negierung jeder transzendenten Wirklichkeit scheint er mit einer der Konstanten des chinesischen Denkens zusammenzutreffen. Die Theorie der fünf Stadien, in denen die Menschheit durch das Spiel einer sozio-ökonomischen Dialektik von der Urgesellschaft zum Sozialismus der Zukunft geführt wird, erinnert an die eschatologischen Visionen der >großen Harmonie< (datong) der Gongyang-Schule, die in einer noch nicht allzu fernen Epoche von Kang Youwei veranschaulicht worden war. Sie erinnert auch an gewisse historische Konzeptionen der chinesischen Philosophen des 17. Jahrhunderts, deren Einfluß nie zu wirken aufgehört hatte. [...] Der Marxismus scheint folglich mit bestimmten Ausrichtungen des chinesischen Denkens in Einklang zu stehen.“⁴⁸

Bei einer seiner Fahrten, die Wüste Gobi passierend, entdeckte Meng Huang am Horizont den Schornstein einer Fabrik. „For some reason that scene really stuck me and at that moment I knew what I wanted to express in my works. That scene somehow resonated with what I was feeling inside.“ Tatsächlich lässt sich das Motiv des Schornsteines in zahlreichen Arbeiten wieder finden und das nicht nur in Werken der „Paradise Lost“-Serie. In „Landscape“, 1994, ragt aus der Mitte des Bildes ein Schornstein hervor. Ihr Anblick übermittelt nicht die Schwere eines architektonischen Gebäudes, sondern erinnert den Betrachter viel eher an eine Kirche. Die dargestellten Fabrikshallen und Schornsteine strahlen Ruhe und Monumentalität aus. Obwohl sie meist nur ein Teil der Bildfläche einnehmen, sind sie von dominanter Präsenz. In ihnen wird das Ausmaß der Industrialisierung der urbanen Landschaft sichtbar. Die Fabriken und Schornsteine erscheinen in mitten malerischer Landstriche und lassen den Betrachter im Glauben, sie überall antreffen zu können. Hinsichtlich der, in den vorherigen Absätzen beschriebenen starken, industriellen Erneuerungen Chinas, zeigen Mengs Bilder mit welchen Veränderungen sich die chinesische Gesellschaft konfrontiert sah.

An dieser Stelle sei eine Aussage Meng Huangs zitiert, welches gut die schwierige, ambivalente Situation der Zeit widerspiegelt.

„I was told that my ancestors had noble social positions. But I was born in a messy Beijing courtyard. I grew up, knowing nothing. Now I live in Beijing and find that works of art stars are very much westernized. In contrast, I am just a philist. One day I overheard a mother scolding at her peasant-worker son "You bastard! You're wearing

⁴⁸ Gernet, J.: Die chinesische Welt, Frankfurt am Main, 1997, S. 546.

white shoes? Don't you remember how you grew up?" All of a sudden, I realized something."⁴⁹

Die architektonischen Elemente finden kontinuierliche Verwendung in der Serie Paradise Lost und lassen sich bis 2004 in der Mehrzahl seiner Arbeiten wieder finden.

Gleichzeitig beinhalten all seine Werke etwas poetisch-malerisches. Hier für sollen zwei Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe zitiert werden, wessen literarisches Werk, neben jenem von Rainer Maria Rilke, Meng Huang nicht nur kennt, sondern auch sehr schätzt.

Johann Wolfgang von Goethe

„Wanderers Nachtlied“, 1776

*Der du von dem Himmel bist,
Alle Freud (Alles Leid) und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest;
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all die Qual (der Schmerz) und Lust?
Süßer Friede
Komm, ach komm in meine Brust!*

„Ein Gleiches“, 1780

*Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde
Warte nur, balde
Ruhest du auch.*

⁴⁹ Ai, W. (Hrsg.); Fuck Off, Shanghai, 2000, S. 92.

Es ist interessant, dass Meng Huang dieses Gedicht zunächst als die Beschreibung einer Landschaft interpretierte. Erst später wurde dem Künstler bewusst, dass es sich hierbei um eine Auseinandersetzung mit dem Tod und der Vergänglichkeit handelt.

„[...] it is hard to say how this particular poem shaped my works at the time, but certainly it provoked certain thoughts.“⁵⁰

Eine weitere Eigenheit Mengs ist das Arbeiten mit einer reduzierten Farbpalette. Der Künstler bevorzugt dunkle Farben, hauptsächlich die Nuancen von Schwarz und Grau. Nach Auskunft von Nataline Colonnello verwendet der Künstler bis zu 18 verschiedene Nuancen der Farbe Schwarz. Deren Bedeutung erklärt der Künstler mit seiner damaligen Lebenssituation. Zu jener Zeit arbeitete Meng vorwiegend nachts. Er arbeitete in der Dunkelheit und schlief als es hell wurde, weshalb seine Farbwahl zunächst aus einem natürlichen Umstand resultiert und die dargestellten Szenerien tatsächlich eine Landschaft bei Nacht darstellen. Mit der Zeit jedoch entdeckt er, dass schwarz „[...] holds a great amount of depth and mystery“⁵¹. Somit gewinnt die Farbe und demzufolge seine Bilder an neuer Bedeutung. Sie dokumentiert nicht mehr die tatsächliche Tageszeit der dargestellten Landschaft, sondern reflektiert einen Teil der künstlerischen Haltung Mengs. Demnach muss auch hinterfragt werden, wie real die gezeigte Landschaft ist. Ist die Tatsache bewusst, dass Meng sich seiner Motive von Reisen bedient, lässt sich dieses in seinen Arbeiten wieder erkennen. Sie sind wie einzelnen Landschaftsszenen, erblickt durch das Fenster eines fahrenden Zuges. Folglich sind die Werke kein exaktes Abbild der Landschaft, sondern ein realistisches Bildnis der Umgebung, gemalt aus der Erinnerung des Künstlers. Ein interessantes Faktum ist, dass die Provinz Henan mit ihrer Hauptstadt Zhengzhou, eines der wichtigsten Knotenpunkte des Zugverkehrs beherbergt. Diese Tatsache könnte ein tragendes Element zur leichten und leidenschaftlichen Reisemöglichkeit beigetragen haben.

Die anfänglich entstandenen Arbeiten Meng Huangs sind wenig konzeptuell. Die Serie „Paradise Lost“ zeigt real gesehene Landschaften, welche der Künstler in einem seiner zahlreichen Ausflüge erblickt hat. In „Paradise Lost, no. 1“, 1994, und „Paradise Lost,

⁵⁰ Galerie Urs Meile [Hrsg.], Meng Huang, Luzern, 2006, S. 34.

⁵¹ Ebenda, S. 30.

no. 2“, 1994, werden Fabriksgebäude dargestellt. Zunächst wird der Eindruck erweckt, dass verlassenene und daher vermutlich alte Fabriken abgebildet worden sind. Das trifft besonders auf „Paradise Lost, no.1.“ zu. Diese erste Impression mag aus der dunklen Farbigkeit des Bildes resultieren. Beim Einsehen in das Bild lässt sich jedoch feststellen, dass aus dem Schornstein schwarzer Rauch aufsteigt. Es kann sich aus diesem Grund um keine stillgelegte Fabrik handeln. Meng spielt in den ersten Arbeiten der Serie nicht nur mit der Verwendung einer stark reduzierten Farbpalette, sondern erzeugt durch seine Komposition eine besondere Stimmung im Bild. Eine Stimmung, welche den ersten Eindruck einer unbewohnten, verlassenem Gegend unterstützt. Werden die weiteren Werke der Serie in Betracht genommen, „Paradise Lost, no. 3 – 11.“, ist zu erkennen, dass auf keiner die Darstellung eines Menschen oder sogar eines Lebewesens erfolgt. Natur wird ebenfalls nur reduziert wiedergegeben, so wechseln sich zum Beispiel ein bis zwei Bäume mit ein paar Sträuchern ab. Die Naturlandschaft, in welcher die Fabriken eingebettet sind, zeigt kein Leben, lässt aber solches vermuten. Durch die Pinselführung Mengs verschwimmen Wiesen zu homogenen Flächen. Farbe wird in breiten, flachen Pinselstrichen aufgetragen. Dies gilt vorwiegend für die Partien der Landschaft. Die Konturen der Architektur werden mit dünnen und im Gegensatz zur Landschaft mit scharfen Linien hervorgehoben.

Um die verwendete Technik von Meng Huang besser zu verdeutlichen, sollen die beiden Arbeiten „Landscape“, 1994, mit dem bereits vorgestellten Werk „Paradise Lost, no.1“ verglichen werden. In den beiden früheren Arbeiten Mengs, „Landscape“, 1994, stehen im Gegensatz zu „Paradise Lost, no. 1“, Landschaft und Architektur in einem relativ ausgeglichenen Verhältnis zueinander. Mehrere Bäume und Sträucher besiedeln die Leinwand. Es wird nicht der Eindruck erweckt, es seien hier unbesiedelte Gegenden porträtiert worden. Beide „Landscape“ Bilder zeugen von einem leichten Farbauftrag, was anhand der durchscheinenden Leinwandstruktur erkennbar ist. Kurz gesetzte Pinselstriche lassen keine homogenen Flächen zu, jedoch bringen sie Bewegung in das Werk. Von einem neuen Malstil hingegen zeugt „Paradise Lost, no. 1“. Die kurz gesetzten Pinselstriche verflüssigen sich und erhalten fließende und flächigere Übergänge. Der Farbauftrag wird kräftiger, die Struktur der Leinwand ist kaum mehr erkenntlich.

1994 entstehen die ersten drei Werke der Serie. Die Weiterführung seiner Arbeit an dieser Reihe erfolgt hingegen erst im Jahre 1996. In diesem Jahr malt Meng „Paradise Lost, no.4, und no.5“. Die beiden Arbeiten ähneln in Stil und Technik ihren Vorgängern. In dem folgenden Jahr tritt eine Neuerung in Mengs Werk auf. Zunächst bedeckt er in „Paradise Lost, no. 12“ dreiviertel der Bildfläche mit seinem Motiv. Durch die Reduktion der Distanz zwischen Betrachter und Motiv zeigt Meng die Fabrik aus bisher ungewohnter Nähe. Seine Malweise zeigt deutlich mehr Klarheit, die Konturen werden stärker gezogen. Interessant ist die Erarbeitung des unteren Bildfünftels. Wie in künftigen Arbeiten Mengs zu sehen sein wird, findet diese Form der Auflösung der Landschaft / Umgebung ihre Fortsetzung und Vertiefung. Wie schon in „Paradise Lost, no. 12“ angekündigt, gewinnt Mengs Werk mehr an Plastizität. Formen werden klarer definiert und ausgeführt. Die natürliche Landschaft findet vermehrt Zugang in das Werk des Künstlers, wie „Paradise Lost, no. 17“, 1998, oder „Paradise Lost, no. 24“, 1999. Bereits im Jahr 2001 lässt sich der Anklang neuer Tendenzen in Meng Huangs Werk feststellen. Es erfolgt eine Reduktion der Distanz zwischen Beobachter und Natur, dessen einstweiliger Höhepunkt in den neusten Arbeiten zu sehen ist.

Ab dem Jahr 2002 arbeitet Meng an einer neuen Serie. „International Faces“ ist das Portraitieren von Menschen mit Down Syndrom. Obwohl er auch weiterhin an seiner Reihe „Paradise Lost“ arbeitet, setzt er sich mit seiner neuen Serie mit einem völlig neuem Thema auseinander, wodurch seine Arbeit an Komplexität und Vielfältigkeit gewinnt. Dadurch verändert sich das konzeptuelle Programm des Künstlers und gewinnt an bisher nicht erreichter Tiefe. Dieser Veränderung im künstlerischen Schaffen Mengs steht, wie er selbst behauptet, im Zusammenhang mit seinem Umzug nach Beijing.

„[...] having an explicit theme or concept in my earlier work was minimal – that changed after I came to Beijing [...] But with time, I realized that I prefer works that are neither too conceptualized nor emotional. Instead, I tend to like work that is based on some kind personal experience, something that stays true life and that tries to explore the unknown.“⁵²

⁵² Galerie Urs Meile [Hrsg.], Meng Huang, Luzern 2006, S. 32.

Das erste Werk Meng Huangs welches en plein air entstand ist, ist „Landscape“, 2004. Dies ist nicht nur ein neuer technischer Schritt in der Arbeitsweise Mengs, sondern brachte auch einen konzeptuellen Wandel in sein Schaffen, welches, wie bereits erwähnt, in Zusammenhang mit seinem Umzug in die Stadt stand. Nachdem alle Werke der „Paradise Lost“ Serie aus seinen erlebten, persönlichen Erfahrungen gemalt worden sind, beschloss der Künstler aus seinem Studio herauszugehen und Arbeiten in der natürlichen Umgebung zu schaffen. „[...] I am trying to break away from the whole pattern of working out of a fixed indoor studio. Artists who work in that kind of environment tend to be too conservative.“⁵³ Für ihn beinhaltet das Arbeiten außerhalb seines Studios neue Herausforderungen und Erfahrungswerte. Während einer solchen „painting performance“, wie Meng Huang diese nennt, verbringt er Tag und Nacht bei seiner Leinwand. Schon aus technischen Gründen ist das Bewegen der riesigen Leinwand unmöglich. Hierbei interessiert Meng gerade dies, wie eine solche Lebensweise ihn und sein Werk beeinflusst und verändert.

Dieses Jahr werden neue Werke von Meng Huang in Beijing unter dem Ausstellungstitel „And what do you think? Landscapes?“ gezeigt. Unter ihnen befindet sich auch die neue, bemerkenswerte Arbeit „Dam“, 2007. Dies ist einer der monumentalsten Arbeiten Meng Huangs. Die Leinwand, bestehend aus jeweils acht gleichen Teilen, hat die immense Größe von 350 x 1760 cm. „Dam“ steht, so der Künstler, an der Spitze einer Reihe von früheren Werken, wie zum Beispiel „08.10.2006-20.10.2006 - Hamburger Kunsthalle“, 2006, (Abb. 1), oder „Landschaft“, 2004, welche Meng Huang en plein air geschaffen hatte. Beide Werke ähneln sich nicht nur im Prozess ihrer Entwicklung, sondern auch in der Größe. („Landschaft“, 2004, 400 x 220 cm und das Werk der Hamburger Kunsthalle, 2006, 200 x 400 cm) Meng Huang sieht diese Arbeiten nicht nur als reines Ölgemälde, sondern auch als Live –Performances, in welcher die Kunstwerke unter freiem Himmel entstehen.

⁵³ Galerie Urs Meile [Hrsg.], Meng Huang, Luzern, 2006, S. 32.



Abbildung 1, 08.10.2006-20.10.2006 - Hamburger Kunsthalle, 2006

Für den Abschluss seiner Arbeit „Dam“, 2007, (Abb. 2), ließ Meng von April bis Juli ein riesiges Gerüst im trockenen Flussbett des Ru Flusses, Henan, aufstellen. Dies ermöglichte ihm seine Umgebung in einer 360 Grad Panoramaansicht zu erfassen und zu malen. Zentrales Thema dieser Arbeit ist, wie bereits der Titel verrät, der sich im Mittelpunkt der Leinwand befindende Staudamm. Hierbei handelt es sich um den in den 50er Jahren errichteten Banqiao Damm in der Präfektur Zhumadian, Provinz Henan. Auch hier erzählt Meng Huang die Geschichte einer Landschaft, beeinflusst und verändert durch die Hand des Menschen. Da Meng in derselben Provinz aufwuchs, kennt er die umstrittene, gigantische Architektur aus vergangenen Zeiten. Die Geschichte des Dammes geht auf das Unglück am achten August 1975 zurück, als der Banqiao Damm und 61 weitere, kleinere Stauseen, aufgrund von Bautechnischen- und Konstruktionsfehlern, dem Taifun Nina nicht mehr standhalten konnten. Eine enorme Flutwelle ging über die Region nieder und kostete zahlreichen Menschen das Leben. Die genaue Zahl der Todesopfer wurde wie ein Staatsgeheimnis für über mehr als dreißig Jahre gehütet und erst 2005 freigegeben. Laut Auskunft der Abteilung für Hydrologie der Provinz Henan, wurde die Opferzahl auf eine ungefähre Zahl von 26.000 Menschen geschätzt. Weiter 145.000 Menschen starben an den Folgen der Überschwemmung, wie

Hungersnöte und Epidemien.⁵⁴ Viele der zerstörten Dämme von 1975 wurden wieder aufgebaut. So auch der Banqiao Damm im Jahre 1993.



Abbildung 2, Dam, 2007

Die Arbeit an Meng Huang erinnert nicht nur an die tragischen Folgen des Dammbrechens, sondern ist vermutlich auch ein stiller Verweis auf die Folgen des menschlichen Eingreifens in die natürliche Landschaft. Möglicherweise soll auch eine Anspielung auf den Drei-Schluchten-Damm, einer der größten Talsperren der Welt, stattfinden. Der Drei-Schluchten-Damm wurde im Jahre 2006 in Betrieb genommen und bildet eine Aufstauung des Yangtse zwischen den Schluchten Qutang, Wuxia und Xiling.

Wie gut an diesem Beispiel zu erkennen ist, steht Landschaft nicht nur für die reine Abbildung einer natürlichen Umgebung. Hier wird auf die bereits im Vorwort angesprochene Problematik zurückgekommen. Die Arbeiten von Meng Huang erscheinen in den Augen eines westlichen Betrachters vertraut. Bildaufbau, Perspektive und Technik erfüllen teilweise die Schemata einer westlichen Kunst. Dennoch ist es für einen „Westler“ schwer Werke, wie das soeben besprochene „Dam“, 2007, richtig zu interpretieren und zu verstehen. Vielleicht auch gerade weil die westliche Kunstgeschichte gewöhnt ist, Landschaft vermehrt, als solches, also als eine Darstellung der gesehenen Umgebung zu begreifen.

„Es ist tatsächlich so, daß innerhalb der abendländischen Tradition die Malerei wie eine Wissenschaft betrieben wurde. Alle Werke, die dieser Tradition angehören und

⁵⁴ http://www.hnsl.gov.cn/look0/article.php?L_Type=1&id=297

die wir in der großen Kunstsammlungen ausgestellt sehen, machen von Entdeckungen, die das Ergebnis einer unermüdlichen Versuchstätigkeit sind.“⁵⁵

Die Werke Mengs sind demnach nicht nur als reine Darstellung seiner Umgebung zu sehen, sondern beinhalten kritische Statements seiner Umwelt gegenüber, von welchem in Kapitel 4.3 die Rede war.

Zum Abschluss sollen noch die neusten Werke Mengs Erwähnung finden. Anders als in seinen früheren Werken, der bereits diskutierten Paradise Lost Serie, zeigt Meng Huang in seinen jüngsten Arbeiten Landschaft von einer bei nahenintimen Seite. Die Tendenz zu solchen Nahaufnahmen lässt sich beispielsweise in „Secret Pond no. 2“, 2006, (Abb. 3), erkennen. Mengs neue Landschaften fokussieren sich auf rein natürliche Details.



Abbildung 3, Secret Pond no. 2, 2006

Jegliche architektonischen Formen, wie die häufig verwendeten Schornsteine oder Fabrikhallen, sind aus dem Bild genommen. Es scheint, als hätte Meng Huangs wachsender Interesse an der Schönheit der Vergänglichkeit, sowie an der Vergänglichkeit

⁵⁵ Gombrich, E.H.: Kunst und Illusion, Stuttgart / Zürich, 1977, S. 52.

von Schönheit ihn zum Beobachten und der Wiedergaben von bewegten Dingen gebracht.⁵⁶ So präsentieren seine Landschaften Nahaufnahmen von Wasseroberflächen, „Water“, 2008, kleine Teiche mit bewegtem Schilf und Grashalmen, „Secret Pond no. 5“, 2008, und Wolkenfeldern, „Clouds“, 2008. Durch die Abbildung scheinen seine Objekte der Vergänglichkeit zu entrinnen. Dennoch wird gerade durch das Festhalten dieses sichtbar.

„In Meng Huang's eyes, ,the most unstable things are not completely real. If a landscape is too real, to me it somehow lacks beauty. Waters from a pond, a lake, a river, a ditch all have different appearances; therefore the psychological function they generate is different as well.“⁵⁷



Abbildung 4, Sky, 2007

⁵⁶ Vgl. Ausstellungsbegleitender Text von Nataline Colonnello auf der Homepage der Galerie Urs Meile. <http://www.galerieursmeile.ch/nav/top/beijing/exhibcurrent/default.htm>.

⁵⁷ Exzerpt aus einem Interview zwischen Meng Huang und Nataline Colonnello in seinem Studio in Beijing (Hebeicun village), 21 Juni, 2008, im ausstellungsbegleitenden Text von Nataline Colonnello auf der Homepage der Galerie Urs Meile.

<http://www.galerieursmeile.ch/nav/top/beijing/exhibcurrent/default.htm>.

5.2 Scheinbar abstrakte Landschaften – Qiu Shihua

Als zweiten Aspekt der Landschaftsmalerei wurden die Werke von Qiu Shihua zur näheren Betrachtung ausgewählt.

5.2.1 Bibliographie

Es wäre falsch anzunehmen, dass spezifische Literatur über den Künstler Qiu Shihua einfacher zu finden sei. Dennoch lässt sich feststellen, dass dieser Künstler international einen größeren Bekanntheitsgrad als sein Malerkollege Meng Huang hat. Die Aussage beruht auf vorhandenen Essays in diversen Zeitschriften, sowie der Teilnahme des Künstlers an Gruppenausstellungen in europäischen, amerikanischen und asiatischen Museen.

Qius Ausstellungsgeschichte fängt im Jahre 1990 an. Ab 1991 wird der Künstler durch eine Hong Konger Galerie vertreten. Es erscheinen erste Publikationen über das Werk Qius. Davor lassen sich keine Veröffentlichungen finden. Im selben Jahr erscheint ein Ausstellungskatalog mit Beiträgen von Chang Tsongzung. Diese scheinen eine der ersten und intensiveren Auseinandersetzungen mit dem Oeuvre des Künstlers zu sein, da Changs Texte häufig zitiert wurden. Als Beispiel ist der Katalog zur Einzelausstellung Qiu Shihuas in der Basler Kunsthalle, 1999, oder jener der Prager Galerie Rudolfinum, 2000, zu nennen. Diese Publikationen enthalten auch die ausführlichsten Informationen über den Künstler und sein Werk. In den Jahren zwischen 1991 und 1999 erscheinen diverse Essays über den Künstler. 1992 schreibt Ian Findley Brown einen Essay für Asian Art News, 1992, Vol.2, Nr.2, über die Hong Konger Ausstellung. Dies scheint der erste Artikel über den Künstler in einem internationalen Magazin zu sein. 1996 schreibt John Millichap ebenfalls für eine Ausgabe des Asian Art News einen kurzen Artikel über Qiu. In diesem Jahr wird Qiu auf eine „Special-Invitation“ zur 23. Biennale von São Paulo eingeladen. Chang Tsongzung kuratiert und schreibt abermals den Text zur Ausstellung. Ab diesem Jahr werden Qiu Shihuas Arbeiten in europäischen Museen und Kunstgalerien präsentiert.

Die genaue Ausstellungschronik wird im Kapitel 5.2.2 besprochen. Bedingt durch seine Beteiligungen an Gruppenausstellungen wird das Werk von Qiu Shihua publiziert. Autoren wie David Dohan (Art Review, 1999, Vol. 9), Bernhard Fibicher (Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg, 2005), Peter Herbstreuth (Kunstforum International, 2003, Vol.165) und Philip Tinari (China Art Book, 2007) analysieren das Werk des Künstlers. Zumeist wird dieses in kurzen Beiträgen diskutiert. Es sei an dieser Stelle gesagt, dass die hier aufgezählten Veröffentlichungen nicht vollständig den Stand der Publikationen beleuchten. Beispielsweise soll es im Katalog zur dritten Chengdu Biennale einen kurzen Aufsatz über den Künstler geben. Es existieren noch zwei weitere Ausstellungskataloge, der 1991 erschienene Katalog „Qiu Shihua: At the Edge of Visibility“ sowie „Insight: Paintings by Qiu Shihua“, 2005, mit einem Aufsatz von John Tancock. Die Ausstellung, „Qiu Shihua: At the Edge of Visibility“ und der gleichnamige Katalog wurden von Chang Tsong-Zung kuratiert. Das Asian Art Archiv dokumentiert eine weitere Ausstellung Qius in Finnland mit dem Titel „Qiu Shihua: Painting at the Edge of Visibility“, 2001. Der Titel der Ausstellung lässt annehmen, dass im Falle einer Katalogerscheinung, jener mit Hilfe von Chang Tsong-Zung erarbeitet worden ist. Wie bereits erwähnt, wurden im Jahre 2000 die Werke des Künstlers in Prag ausgestellt. Der dortige Katalog entstand ebenfalls unter der Mithilfe von Cheng.

Qiu ist, wie Meng Huang, in der Sammlung von Uli Sigg vertreten und ist mit einigen Werken Teil der Ausstellung „Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg“.

2007 erscheint „China Art Book“ von Uta Grosenick und Caspar H. Schübbe, dessen Inhalt eine unabhängige Selektion „[...] of 80 of the most important contemporary Chinese artists.“⁵⁸ Unter den vorgestellten Künstlern befindet sich auch Qiu Shihua. Meng Huang findet sich hingegen in der Auswahl nicht wieder. Anhand der von Grosenick und Schübbe ausgewählten Kriterien, ist der Künstler international zu wenig bekannt.

Wird die Präsenz der beiden Künstler am internationalen Kunstmarkt betrachtet, so lässt sich eindeutig feststellen, dass Qiu Shihu einen höheren Bekanntheitsgrad hat. Diese

⁵⁸ Grosenick, U. / Schübbe, C.H. [Hrsg.]: China Art Book, Köln, 2007, S. 6.

Aussage ergibt sich folgerichtig aus der Präsenz der einzelnen Künstler an internationalen Gruppenausstellungen und Publikationen.

5.2.2 Ausbildung und Entwicklung

Qiu Shihu wurde 1940 in Sichuan geboren und erhielt seine Ausbildung an der Kunstakademie von Xian. 1962 beendete er sein Studium. Wie zu dieser Zeit an den Akademien üblich war (Kapitel 4.2), wurde Qiu in westlichen Techniken und Stilen trainiert.

Während der kulturellen Revolution wurde Qiu, wie andere Künstler, in der Erstellung von Propaganda-Kunst eingesetzt. In seinen Aufgabenbereich fiel die Fertigung von Werbeplakaten für das Kino. Nach der Meinung von Chang Tsong-Zung war dies eine wichtige Erfahrung für die weitere Malweise von Qiu Shihua, da er „[...] developed the skills of visualising large pictures up close“.⁵⁹ Das besondere an dieser Technik war, dass der Künstler aus der Nähe abstrakte Flächen erstellte, welche sich erst in der Ferne im Auge des Betrachters zu einem Bild zusammensetzten.

Nach Ende der Kulturrevolution kehrte Qiu bis 1984 an seine Akademie in Xi'an zurück. Ende der 70er bis in die 80er Jahre hinein, zeichnet sich in Qius Werk die Konzentration auf das Thema der Landschaftsmalerei ab. Die Arbeiten dieser Zeit sind geprägt durch eine reduzierte, beinahe pastelle Farbpalette und zeigen weite, offene Landschaften, welche als eine Art romantisierte Landschaften des Sozialistischen Realismus gesehen werden können. In dieser Phase können bereits Elemente gefunden werden, welche auf seine zukünftige Entwicklung deuten. Ende der 80er tritt nach Chang Tsong-Zung eine signifikante Änderung im Stil seiner Malerei ein. Köppel-Yang führt diese Veränderung auf mehrere Ausstellungen und einem Aufenthalt in Europa zurück. Der Künstler hielt sich während seiner Europareise in den 80er Jahren in Frankreich auf, wo sich die Möglichkeit darbot, die Werke der Impressionisten zu studieren. Wieder in China experimentiert er mit Licht und Schatten und deren Auswirkung auf die dargestellten Formen. Dieser Ansatz mag für den westlichen Kunsthistoriker nach der Aufnahme von

⁵⁹ Galerie Rudolfinum [Hrsg.]: Qiu Shihua, Praha, 2000, S. 49.

impressionistischem Gedankengut klingen, dennoch beabsichtigt Qiu das genaue Gegenteil dessen. Wie dies zu verstehen ist, wird im nächsten Kapitel aufgezeigt werden.

Eine Tendenz zur „Unschärfe“, wie es in seinen neueren Arbeiten zu sehen ist, zeichnet sich ab 1990 ab. „These scenes are murky in colour and fuzzy in details, [...] and intricate play of light and form.“⁶⁰ Diese Veränderung vermag im Zusammenhang mit den Ereignissen von 1989 stehen. In jenem Jahr verlor Qiu seine Arbeit und die Familie war auf das Gehalt seiner Frau angewiesen. Qiu wurde immer ruhiger bis er schließlich ein zurückgezogenes Leben zu führen begann. In dieser Zeit wandte er sich stark der Beschäftigung mit dem Taoismus und Buddhismus zu und praktizierte taoistische Meditation. Aus diesem Grund war die Begegnung mit einem taoistischen Weisen im Jahr 1991 von immenser Bedeutung. Der Meister verhalf ihm neue Sphären in der Meditation zu erreichen und die gewonnenen Erkenntnisse auf seine Malerei umzuleiten und anzuwenden. Darauf folgend unterliegen seine Arbeiten einem langsamen Wandel, bis 1993 eine konkret sichtbare Umgestaltung in der Darstellungsweise seiner Landschaft erfolgt. Die Werke erhalten eine neue Stimmung, als tauche aus dem Nebel der Morgendämmerung mit den ersten Sonnenstrahlen eine Landschaft auf. Seine Farbpalette wird aufgehellt, doch sind die Arbeiten nicht mehr von derselben Klarheit. In seinem Essay über Qius Werk schreibt Philip Tinari, dass Qius langjähriger Galerist Johnson Chang diese neue Intensität mit dem Leuchten des Himmels vor Tagesanbruch verglichen hat.⁶¹

5.2.3 Werk

„Meine Ziele liegen jenseits des Sichtbaren. Ich strebe auch nach Vollständigkeit und Lebendigkeit der gemalten Objekte. Zwischen ihnen ist Raum; solange die Betrachter in diesem Raum eintreten können, haben sie das Gefühl, dass das Gemälde gut gemacht ist.“⁶² Dies sind die Worte von Qiu Shihua wenn man ihn über seine Werke befragt.

⁶⁰ Galerie Rudolfinum [Hrsg.]: Qiu Shihua, Praha, 2000, S. 50.

⁶¹ Vgl. Grosnick, U. / Schübbe, C.H. [Hrsg.]: China Art Book, Köln, 2007, S. 302.

⁶² Grosnick, U. / Schübbe, C.H. [Hrsg.]: China Art Book, Köln, 2007, S. 297.

Beim erstmaligen Betrachten des Werkes von Qiu Shihua denkt man konnotativ an moderne abstrakte Malerei. Die helle Leinwand ist mit verschiedensten Nuancen von weiß bemalt. Doch beim längeren Ansehen wird langsam eine Landschaftsszenerie erkennbar. Aus dem leuchtenden Weiß, heben sich nun Bäume und Waldflächen hervor, Wolken formieren sich und bedecken den Himmel. Abstrakt können diese Kunstwerke nicht sein, denn das vorgeblich ungegenständliche Bild transformiert sich vor dem Auge des Publikums in diverse Naturszenen. Wie zu einem späteren Zeitpunkt genauer erläutert, haben die farblich minimalistischen Werke nichts mit den Darstellungsformeln der westlichen Kunstgeschichte gemeinsam.

In der Literatur werden häufig enge Parallelen zur Malerei der Romantiker, wie zum Beispiel Caspar-David Friedrich, Turner und Constable, und der impressionistischen Auffassung der Beziehung zwischen Objekt und Bild gezogen. Chang führt als künstlerische Referenz für Qiu auch Gerhard Richter an.

Für den westlichen Betrachter erscheint die Ähnlichkeit zwischen der impressionistischen Malweise bzw. dem Romantiker Turner gegeben. Dennoch stellt sich hier die Frage ob ein solcher Vergleich nicht nur im Auge eines „Westlers“ existiert. Wie bereits im Vorwort und in Kapitel 5.1 angesprochen, besteht hier die Problematik der kulturellen Vorprägung. Selbstverständlich muss ein Vergleich mit einem scheinbar ähnlichem Stil oder einer Arbeit aus der eigenen, vertrauten Kultur erfolgen. Wie aus Qius Biografie ersichtlich ist, genoss er einen Aufenthalt in Frankreich, der Wiege des Impressionismus. Daher wäre es eine logische Schlussfolgerung, dass der Künstler diese Technik nicht nur studierte, sondern ihn in seiner Arbeitsweise beeinflusste. Im Interview mit Nataline Colonnello spricht Qiu über seine Beziehung zum Romantiker J.M. Turner :

„Your paintings in a certain way remind me of Romantic Painting, especially that of J.M.Turner. During the last years of his life Turner progressively dissolved nature by means of colour: two of his emblematic works 'Light and Colour' and 'Shadow and Darkness' could be said to be the unifying metaphor of your respective styles. What do you think about this?

Qiu: I looked at Turner's later works and I think that he saw, or better, it seems he cast a fleeting glance at his own purest spirit; yet, consciously or regretfully, he left, bequeathing solved or unsolved secrets. I cannot, nor do I need to make comparisons; my

purpose is just to look, together with the observer, for the way back to the original self that dwells in the heart. What is left is only a blank space.“⁶³

An dieser Stelle sei nun wieder zu dem Impressionismus zurückgekehrt.

Der Impressionismus „[...] faßt das Naturbild nicht als einen Aufbau aus Linien, Flächen und fest begrenzten Lokalfarben, sondern er nimmt die Natur ganz und gar als farbige Erscheinung, die es in allen ihren feinsten Abstufungen so treu wie möglich festzuhalten gilt. Er ist also eine neue Art von Naturalismus. Der Gegenstand wird nicht gemalt, wie er seiner Struktur nach ist, sondern wie er im Augenblick des Gemaltwerdens erscheint. Durch diese Einstellung auf das Flüchtige des Augenblicks gelingt dem Impressionismus die Wiedergabe der Bewegung vorzüglich.“⁶⁴

Es ist Fibichers Meinung nur beizupflichten wenn er schreibt „[...] doch geht es Qiu genau um das Gegenteil dessen, was die Impressionisten anstrebten: die Sicht von Aussen, die reine Erscheinung der Aussenwelt auf der Netzhaut.“⁶⁵

Die Werke Qius, auch wenn ihre Technik die der Ölmalerei ist, zeigen starke Einflüsse aus der traditionellen chinesischen Malerei und Ästhetik. An dieser Stelle soll auf die entstehende Problematik bei einem Vergleich von Qius Malerei mit der traditionellen chinesischen Malerei hingewiesen werden. Können Kunstwerke einer so unterschiedlichen Technik überhaupt einander gegenübergestellt werden? Dieser Gefahr sollte durchaus Achtung geschenkt werden. Aus diesem Grund wird auch kein konkreter Vergleich zwischen einzelnen Werken, wie es in der westlichen Kunstgeschichte üblich ist, stattfinden. Viel eher soll auf einen gemeinsamen ästhetischen Hintergrund aufmerksam gemacht werden.

Um eine solche mögliche Verbindung herzustellen, werden diverse kunsttheoretische Ansätze präsentiert, um somit ihre Anwendbarkeit auf das Werk von Qiu Shihua zu prüfen.

⁶³ Nataline Colonnello, Interview Black/Spot/Light- A Dialogue Between Visual Paradoxes, 2003.

⁶⁴ Jahn, J. / Haubenreißer, W.: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart, 1995, S. 383.

„Denn das, was das Auge erfasst und was Widerhall im Herzen findet, wird, wie die wirkliche Erscheinungsform der Dinge auch vom Auge des Betrachters erfasst und findet Widerhall in seinem Herzen, wenn es sich um eine vollendete Darstellung handelt. Ist dieser geistige Kontakt hergestellt, lassen sich die wirklichen Erscheinungsformen vergegenwärtigen, und man erfaßt erneut ihren Geist.“⁶⁶, schrieb Tsung Ping im fünften Jahrhundert in seinen „Freude an der Malerei“.

Als Qiu nach der Bedeutung seiner Werke gefragt worden ist, nahm das Erfassen der ursprünglichen Form einen bedeutsamen Stellenwert ein.

„The meaning of my works resides in the observer’s and mine unconscious joint journey back to the original appearance of things.“⁶⁷

Qiu versucht die Landschaft in ihren unendlich scheinenden Facetten zu erfassen und mit der Hilfe von Meditation ihren Ursprung, ihre wahre Form zu erfassen. In seiner Abhandlung über „Fülle und Leere, Die Sprache der chinesischen Malerei“ beschreibt François Cheng, dass die Malerei den Seelenzustand der Landschaft wiederzugeben versucht und seine Abbildung immer infolge einer Meditation entsteht.⁶⁸ Viele Arbeiten von Qiu entstehen ebenfalls nach einer langandauernden Meditation. Wenn er malt, verbringt er lange Zeit damit die Leinwand aus einiger Ferne zu betrachten. Die Landschaften scheinen sich aus der Struktur seiner Leinwand heraus zu formen und zu entstehen. Qiu konzentriert sich während des Schaffens nicht auf die soeben gemalte Form, sondern setzt immer nur spärlich Farbe auf. Die Formen erkennt er wenn er seine Arbeit von einer gewissen Distanz betrachtet. Diese Arbeitsweise erinnert an die Tätigkeit Qius während der kulturellen Revolution als Plakatmaler. Dort musste der Künstler ebenfalls Werke schaffen, die sich erst aus der Ferne zu erkennen geben.

Obwohl die Farbpalette Qius auf verschiedensten Nuancen von Weiß reduziert ist, weisen die Arbeiten eine enorme Leuchtkraft und Farbintensität auf. Nicht nur durch die Reduktion seiner Farbpalette, sondern der Umgang Qius mit der Formung seiner Naturobjekte verweist auf traditionelle Elemente.

⁶⁵ Fibicher, B. / Frehner, M. [Hrsg.]: Majong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg, Bern, 2005, S. 240.

⁶⁶ Lin, Y.: Chinesische Malerei – Eine Schule der Lebenskunst, Stuttgart, 1967, S. 39.

⁶⁷ Interview Qiu Shihua mit Nataline Colonnello am 20.01.2003.

⁶⁸ Cheng, F.: Fülle und Leere, Die Sprache der chinesischen Malerei, Berlin, 2004, S. 20.

Um der Aussage, diverse kunsttheoretische Ansätze zu präsentieren, gerecht zu werden soll zunächst ein Absatz aus den Richtlinien für die Landschaftsmalerei „Shanshui Lun“, welches Wang Wei zugeschrieben werden kann, zitiert werden.

„Beim Betrachten einer Landschaft achte man zunächst auf den Gesamteindruck (ch'ihsiang) und dann auf die Klarheit oder Dichte der Stimmung. Die wichtigsten ‚Gastgeber‘- und die ihnen Gesellschaft leistenden ‚Gäste‘-Berge müssen in wechselseitiger Beziehung zueinander stehen (durch eine ‚Begrüßungsgeste‘).“⁶⁹

Als eine weitere aufschlussreiche Quelle, soll ein längerer Abschnitt aus dem Notizbuch des Su Tung-Po vorgestellt werden.

„Schon oft sprach ich meine Ansicht aus, dass in der Malerei Figur, Tier, Gebäude und Gräte eine feste Form haben, aber Berge und Felsen, Bambus und Bäume, Wasser und Wellen, Nebel und Wolken haben keine feste Form, sondern ein festes inneres Gesetz. Jedermann nimmt einen Fehler in der festen Form wahr, aber selbst Kenner bemerken in Bildern oft nicht die Verstösse gegen das innere Gesetz. Manche Künstler finden es leichter, die Betrachter zu täuschen und sich einen Namen zu machen mit Bildern ohne feste Formen. Verstösst man indes gegen die Formen eines Gegenstandes, so beschränken sich diese Verstösse auf einzelne Teile und verderben nicht das Ganze, während das Bild von einem Maler, der das innere Gesetz verfehlt, als Ganzes dahinfällt. Gerade bei Dingen, die keine feste Form haben, muss man umso mehr auf das innere Gesetz achten. In aller Welt gibt es tüchtige Handwerker, die die Formen bis in das kleinste genau wiedergeben können, aber in das innere Gesetz einzudringen, vermag nur der hohe Geist oder das ungewöhnliche Genie. [...] Alles unterliegt tausend Veränderungen und zehntausend Wandlungen und hat sich nicht einander angeglichen, alles aber, was an seinem Platz steht, ist in Übereinstimmung mit der Schöpfung des Himmels, und der, der das Gewollte verabscheut, tritt damit in den Kreis der durchschauenden Geister.

Die Maler von heute zeichnen Knoten um Knoten und häufen Blatt um Blatt; wie kann daraus ein Bambus werden? Willst Du Bambus malen, so musst Du zuerst das Ganze in Deiner Vorstellung erfassen. Dann nimm den Pinsel, konzentriere Dich Aufmerksam und sieh nur darauf klar, was Du malen willst. Beginne ohne Verzug, bewege den Pinsel und folge Deiner Vorstellung so unmittelbar, wie ein Habicht herabstösst, wenn ein Hase aufspringt. Zögerst Du einen Augenblick, ist alles verloren.“⁷⁰

⁶⁹ Lin Y.: Chinesische Malerei – Eine Schule der Lebenskunst, Stuttgart 1967, S. 45.

Der Betrachter traditioneller Landschaftsdarstellungen verliert sich selbst in ihr, wandert zwischen Bergen, Flüssen und Strömen um sich mental neu zu beleben und seine Gedanken zur Ruhe kommen zu lassen. Landschaft wird somit zu einem Hilfsmittel zur Erlangung der inneren Wachsamkeit. Qiu Shihuas Werke üben eine ähnliche Funktion aus. Sie laden ihr Publikum ein „[...] to enter a state of a mindful awareness, receptive rather than active, and then to be rewarded with the revealed landscape.“⁷¹

Seine Arbeiten sind nicht nur das Resultat einer real gesehenen Landschaft, sondern entstehen aus einer intensiven Periode der Meditation, in welcher der Künstler versucht, materielle und physische Erlebnisse hinter sich zu lassen und zu erfahren was hinter den Dingen steht.

Unter all diesen aufgeführten Verbindungen zur traditionellen chinesischen Malerei, gehören die Arbeiten Qiu Shihuas zur zeitgenössischen Landschaftsmalerei Chinas. Bemerkenswert ist, dass Qiu eine besondere Verbindung zwischen chinesischer Tradition und der westlichen Modernen schuf. Eine Verbindung, welche bereits die Künstler des 19. Jahrhunderts und später des 20. Jahrhunderts anstrebten. In seinen Arbeiten vereint sich der Geist der traditionellen chinesischen Malerei mit modernen Darstellungsformen im westlichen Malmedium. Gerade diese Kombination öffnet dem Betrachter moderner Kunst den Zugang zu seinem Werk.

⁷⁰ Debon, G. / Speiser, W.: Chinesische Geisteswelt, von Konfuzius bis Mao Tse Tung, Baden-Baden, 1957, S. 198.

⁷¹ Erickson, B. [Hrsg.]: China Onward, The Estella Collection, Chinese Contemporary Art, 1996 – 2006, Humlebæk 2007, S. 234.

5.3 Der Körper als Landschaft

Das folgende Kapitel soll aufgrund der in Kapitel 5.1 und 5.2 ausführlich diskutierten Aspekte nur einen kurzen Exkurs über einen weiteren Aspekt der zeitgenössischen Landschaftsmalerei bieten. Der Titel „Der Körper als Landschaft“, der für die Ausstellung Chen Zhens, 2007, in der Wiener Kunsthalle Verwendung fand und auch als Titel dieses Kapitels dient, sollte in erster Linie Interesse und Aufmerksamkeit wecken. Wie aber ersichtlich sein wird, hatte sie keinen besonderen Bezug zu den gezeigten Arbeiten Chen Zhens.

5.3.1 Chen Zhen

Chen Zhen wurde 1955 in Shanghai geboren und besuchte die Shanghaier Fine Arts & Crafts School, wo er ab 1976 eine Professur inne hatte. Nach zwei Jahren schrieb er sich am Shanghai Drama Institut ein und konzentrierte sich auf Bühnenbild und Inszenierung. Chens wachsendes Interesse gegenüber westlicher als auch chinesischer Philosophie, führte unter anderem auch zur Immigration 1986 nach Paris, wo er die École Nationale Supérieure des Beaux-Arts und das Institut des Hautes Études en Arts Plastiques besuchte.

In seinem Werk versucht Chen Zhen durch die Gegenüberstellung und Kombination von Gegensätzen eine Harmonie zu erzeugen. Hierbei spielen verschiedene komplexe Themen, wie der menschliche Körper, Krankheit, die oft paradoxe Beziehung zwischen Spiritualität und Materialität, das Innere und das Äußere, sowie das Individuum und die Gemeinschaft, eine bedeutende Rolle. Das Konzept des Künstlers sieht es vor, aus dem organischen Ganzen, welches seine Entlehnung aus der traditionellen chinesischen Medizin-Theorie findet, neue, komplexe Strukturen und hybride Gebilde zu erschaffen, die starke Bezüge zum menschlichen Körper oder architektonischen Konstrukten aufweisen.

Die Arbeit „Inner Body Landscape“, 2000, zeigt fünf miteinander verbundene Skulpturen aus hunderten von Kerzen. Hierbei symbolisieren die leuchtenden Kerzen das Leben jenes einzelnen Individuums. Die Installation stellt Bezüge zu medizin-philosophischen Gedanken her, in welchem der Körper als eine Einheit betrachtet wird, und somit auch im Falle einer Krankheit als ein Ganzes geheilt werden muss. Diesem Denken steht die westliche Medizin gegenüber, die meist nur das Symptom behandelt.

Auch die Arbeiten „Zen Garden“, 2000, und „Crystal Landscape of the Inner Body“, 2000, stehen in ihren konzeptionellen Gedanken „Inner Body Landscape“, 2000, nahe. In „Zen Garden“ liegen mit medizinischen Instrumenten durchstochene, beleuchtete Innere Organe aus Alabaster im Sand. Die gläsernen Organe von „Crystal Landscape of the Inner Body“, 2000, werden wie kostbare Schmucksteine, wie der Titel des Werkes bereits impliziert, auf einen eisernen Glas-Tisch präsentiert. Die Symbolik der Werke ist vielseitig. Das sensible Bewusstsein Chens für die eigene, körperliche Fragilität, sowie die inneren Abläufen im menschlichen Körper, deuten auf das tragische Schicksal des Künstlers. Chen Zhen litt zwanzig Jahre an der Krankheit Leukämie, an welcher er im Jahre 2000 in Paris verstarb.

Im vorhergehenden Abschnitt wurden bewusst nur Werke des Künstlers vorgestellt, welche im Zusammenhang mit dem Begriff Landschaft stehen. Wie aus den Werkbeschreibungen ersichtlich ist, wird bei Chen Zhen das Wort „Landschaft“ in einem übertragenen Sinn verwendet. Landschaft steht in seiner Bedeutung nicht nur für das Abbild der floralen, natürlichen Umgebung, sondern beschreibt auch eine konstruierte Umgebung. So spricht man beispielsweise in der Informationstechnik von Systemlandschaften. Der Titel „Der Körper als Landschaft“ deutet hingegen eher auf Werke im Sinne des Künstlers Huang Yan, Kapitel 5.3.2.

Es muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass die Ausstellung der Wiener Kunsthalle nur sehr wenige Werke mit der Konnotation zur Körperlichkeit präsentierte. Viel eher war das Thema des Multikulturalismus, die auch durch die Globalisierung entstandene soziale Dynamik in Chens Werken beleuchtet. Die Arbeiten Chens spiegeln die Aufnahme verschiedener kultureller, sozialer und ästhetischer Elemente in einer immer

mehr zusammen waschenden Welt wieder. Das Ergebnis ist eine neue Art der Ästhetik, eingebettet durch ihre traditionelle Vergangenheit in die Gegenwart.

5.3.2 Huang Yan

Als weiteren Künstler soll der im Jahr 1966 in der Stadt Jilin geborene Künstler Huang Yan vorgestellt werden. Die Arbeiten Huangs, wie in den folgenden Absätzen zu sehen sein wird, werden viel eher dem Titel und somit dem Aspekt, den menschlichen Körper literarisch als Landschaft zu sehen, gerecht.

Huang Yan schloss sein Studium an der Changchun Normal Akademie 1987 ab. Bei einem Rückblick auf das über zwanzig jährige Oeuvre des Künstlers lässt sich erkennen, dass Hung Yan nicht immer den menschlichen Körper als seine Leinwand betrachtete. Vor allem in den letzten Jahren zeigt sich die Vielfältigkeit seiner Medien und Techniken.

Seine anfänglichen Arbeiten, vorwiegend Ölgemälde, sind in Stil und Inhalt dem Sozialistischen Realismus nahe, wobei Huang bereits hier eine kritische Position gegenüber der offiziellen und konventionellen Kunstszene einnimmt. In den folgenden Jahren verabschiedet sich Huang bald von der Ölmalerei und wendet sich den Neuen Medien, Fotografie, Objektkunst, Installation und der auf Text basierenden Kunst, zu. An dieser Stelle sei nur beiläufig erwähnt, dass der Künstler auch Gedichte veröffentlichte.

Huang war auf der Suche nach neuen, zeitgenössisch unverwechselbaren Ausdrucksformen, welche die Techniken sowie die Ästhetik und Philosophie der chinesischen Kulturtradition beinhaltete. Wie aus der vorliegenden Arbeit ersichtlich ist, ist dies ein immer wiederkehrender Gedanke bei den chinesischen Künstlern.

Seit 1999 experimentiert Huang Yang mit dem Thema der Landschaftsmalerei auf verschiedenen, für dieses Thema ungewöhnlichen Trägern. Das Medium wird entsprechend dem Konzept des Kunstwerkes gewählt. So entstanden sämtliche Arbeiten auf seinem eigenen Körper, sowie auf dem Körper chinesischer als auch westlicher Personen, auf Fleischstücken (Schwein) und Knochen.

Der Ursprung der Body-Art, zu Deutsch der Körperkunst, entstand in den 1960er Jahren aus dem Happening, der Performance- und der Fluxusbewegung heraus. Wie bei Hung Yangs Werken dient der Körper als künstlerisches Medium als auch als Kunstobjekt. Jedoch lassen sich nur schwer vergleichbare Arbeiten westlicher Künstler finden. Die bekannten Vertreter der amerikanischen, sowie europäischen Body-Art, wie Gina Pane, Rudolf Schwarzkogler und weitere Vertreter des Wiener Aktionismus, Marina Abramovic spielen sehr stark mit dem Verhalten des Zuschauers. Durch Schock und Ekel, sowie Selbstverletzungen von manchen Künstlern, soll der Körper im wahrsten Sinne des Wortes als Material verstanden werden. Dadurch erhofft man sich, dass die passive Haltung des Zusehers aufgebrochen wird und die passive Betrachtung in den Hintergrund gerät.



Abbildung 5, Huang Yan, aus der Serie Chinese Landscapes, 1999

Zu den bekannten Arbeiten des Künstlers gehört die Serie „Chinese Landscapes“, 1999 (Abb. 5). Mit Hilfe seiner Frau, Zhang Tiemei, die eine exzellente Kunstfertigkeit mit dem chinesischen Pinsel besitzt, erschafft Huang Yang seine Arbeiten. In ihrer Pinselführung lassen sich die Kennzeichen traditioneller Kunst wiederentdecken. Die Ansammlung von diversen Pinselstrichen, sowie die gekonnt gesetzte Führung der fließenden Linien, lassen sich in den Arbeiten erkennen.



Abbildung 6, Huang Yan, Chinese Landscape – Tattoo No. 3, 1999

Die Abbildung 6 zeigt den von Zhang Tiemei bemalten Körper ihres Mannes. Hierbei greifen sie vertraute Themen, sowie die Technik der traditionellen Tuschemalerei auf und übertragen sie auf ein neues Medium, dem menschlichen Körper.

„Painting using Chinese ink, with touches of orange and green associated with the great landscape painter Wang Yuanqi (1642 – 1715), the landscape has been adapted to conform to the highly irregular painting surface. It ties conceptually to traditional Chinese painting in two ways. First, there is a history on Chinese painting of artists enjoying the challenge of starting a painting with random or chance-created shapes rather than with an empty piece of paper. [...] Second, discussions of landscape traditionally include the subject of the circulation of qi [...] throughout the landscape.“⁷²

In Betracht gezogen werden soll auch der Titel dieser Serie. Mit Tattoo impliziert der Künstler eine Beständigkeit, welche für das Werk als solches nicht existent ist. Der Körper trägt die weiße Grundierung mit wasserlöslicher Farbe. Nur das Festhalten dieses Kunstwerkes durch eine fotografische Aufnahme gibt der Arbeit den Anspruch auf die im Wort Tattoo enthaltene Dauerhaftigkeit. Doch vielleicht muss auch hier Landschaft nicht nur als reine Landschaft, als einfache Abbildung einer Naturszene gesehen werden. Das Markieren des Körpers mit der traditionellen Kunstform Chinas, kann in diesem Sinne nicht nur für eine physische Kennzeichnung, sondern auch eine psychische, kulturelle

⁷² Erickson, B. [Hrsg.]: China Onward, The Estella Collection, Chinese Contemporary Art, 1996 – 2006, Humlebæk 2007, S. 130.

Markierung stehen. Gerade im Kontext der Kulturrevolution, in welcher unter anderem versucht wurde die Tradition einer Gesellschaft auszulöschen, kann oder sollte diese Arbeit, sowie die weiteren Arbeiten dieser Serie, mit einem kritischen Auge gelesen werden. Die frontalen, sowie rückseitig fotografierten Torsi zeigen keine erkennbare individuelle Person. Der Betrachter weiß anhand der Abbildung nicht, um wen es sich hierbei handelt. Somit könnte der Schluss gezogen werden, dass die Darstellung der Landschaft gerade auf dem Körper, für das steht, was über Jahre hinweg versucht wurde auszulöschen, für die natürliche, kulturelle Prägung und Markierung eines jeden Menschen. „[...] the mark of culture is greater than the individual [...]“⁷³

Huang Yang sieht in der Landschaft einen temporären Wohnsitz für den vergänglichen, menschlichen Körper. Die Landschaft beinhaltet für ihn somit seine Ablehnung gegenüber dem irdischen Treiben und die Befreiung seiner buddhistischen Gedanken und Ideen. „[...] I am on a long arduous voyage in search of my own little garden: a modern incarnation of ancient Daoist thought.“⁷⁴

Abschließend sollen noch ein paar Anmerkungen zur Verwendung des menschlichen Körpers in der chinesischen Kunst gemacht werden.

Mit dem Aufkommen der Neuen Medien in den 1970er Jahren gewann der Körper eine zunehmende Rolle in der chinesischen Kunstszene und ist ein fester Bestandteil und Thema unter den zeitgenössischen Künstlern. Als exemplarische Beispiele sollen die Arbeiten von Rong Rong, Zhang Huan, Liu Wei und Ma Yangling dienen, wobei kurz auf das Werk des Künstlers Zhang Huan eingegangen werden soll.

In dem Jahr 1993 wurde von einer kleinen Gruppe von Künstler in einem Randbezirk Beijings das „East Village“, benannt nach dem New Yorker Stadtteil, gegründet um vorwiegend performativ zu arbeiten. Unter ihnen befand sich auch Zhang Huan, geboren 1965 in Anyang, zu dessen bekanntesten Arbeiten Solo-Performances gehören, und Rong Rong, geboren 1968 in Zhangzhou, der vorwiegend die Performances im „East Village“ dokumentiert.

⁷³ Erickson, B. [Hrsg.]: China Onward, The Estella Collection, Chinese Contemporary Art, 1996 – 2006, Humlebæk 2007, S. 130.

Das zentrale Thema Zhang Huans Arbeiten ist der menschliche Körper, wobei dieser als Material gesehen wird, vergleiche Body-Art, und selbst unter größten Anstrengungen zum Einsatz kommt. So bedeckte er bei „12 Square Meters“, 1994, seine Körper vollständig mit Honig um diverse Insekten anzulocken und saß danach stundenlang auf einer öffentlichen Toilette. Zhang Huans Arbeiten spielen aber nicht nur mit dem Bezug des menschlichen Körpers zu seiner Umwelt und Geschichte, sondern beinhalten auch sozialkritische Statements. Die Arbeit „12 Square Meters“ kann aus diesem Grund auch als eine Erinnerung an das Schicksal des berühmten chinesischen Poeten Ai Qing interpretiert werden, welcher während der kulturellen Revolution vom Regime zum Putzen öffentlicher Toiletten gezwungen wurde.

An dieser Stelle soll der Vollständigkeit halber die Arbeit Liu Weis „It looks like a Landscape“, 2004, (Abb. 7), Erwähnung finden. Hier ersetzt der menschliche Körper zur Gänze die Landschaft und tritt anstelle ihrer auf. Die Serie von S/W Fotografien hat, soweit mir bekannt ist, mehrere Variationen. Einige Abzüge erwecken zunächst tatsächlich den Eindruck, der Betrachter habe in der Tat eine natürliche Berglandschaft vor sich. Erst beim zweiten Blick, entdeckt man mit welcher ästhetischer Provokation sich konfrontiert sieht.

„Ursprünglich sehr persönliche, erogene Körperteile verwandeln sich vor dem Kunstbetrachter in elegante Berge. Auf diese Weise nimmt der Künstler eine spöttisch-ironische Haltung gegenüber der traditionellen chinesischen Malerei ein.“⁷⁵

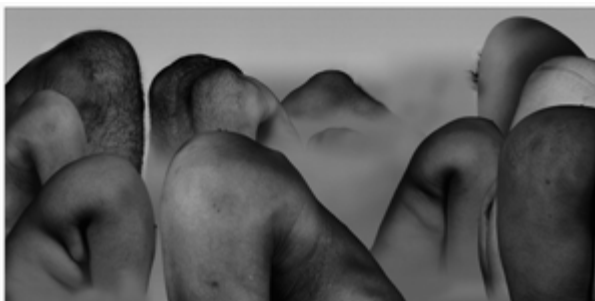


Abbildung 7, Liu Wei, It looks like a Landscape, 2004

⁷⁴ Grosnick, U. / Schübbe, C.H. [Hrsg.]: China Art Book, Köln, 2007, S. 147.

⁷⁵ Sammlung Essl [Hrsg.]: China Now, Klosterneuburg / Wien, 2007, S. 264.

6 Zusammenfassung

Der chinesische Naturbegriff unterscheidet sich in seinem Wesen grundlegend von jenem des Abendlandes. Natur wird als immerwährend schöpferische und verändernde Kraft gesehen, dessen Grundcharakter gerade dieses Hervorbringen, Schöpfen ist. Natur besteht somit aus den drei erschaffenden Kräften: Himmel, Erde und Mensch.

Der Mensch wird demnach nicht mehr nur als Geschöpf gesehen, sondern als Prinzip, der durch seine Taten und Handeln, Auslöser für diverse Erscheinungen ist. Diese Erscheinungen, welche auch Kunstfertigkeiten sein können, sind ein Teil der Natur und können somit Einfluss auf das zarte Gleichgewicht des kosmischen Geschehens ausüben.

Die chinesische Landschaftsmalerei unterlief im Lauf des 20. und 21. Jahrhunderts maßgeblichen Veränderungen. Diese resultieren aus den kultur- und politisch-historischen Ereignissen des vorherigen Jahrhunderts, wie der kulturellen Revolution und der Konfrontation, als auch der Auseinandersetzung der chinesischen Künstler und Intellektuellen mit den künstlerischen sowie philosophischen Themen und Theorien des Westens. Die neu eingeführte, westliche Technik der Ölmalerei, eröffnete einen langanhaltenden Diskurs über eine Reformierung, „Modernisierung“, der traditionellen Landschaftsmalerei, des guohua, welches die Meinung der Künstler in zwei Gruppen, Befürworter und Gegner der Reformierung, spalten ließ. Durch die sozialen Umstrukturierungen wurde Landschaftsmalerei zu einem Thema des allgemeinen Volkes degradiert und war daher nicht mehr der Schicht der Literaten vorenthalten. Es darf aber auch nicht außer acht gelassen werden, dass die Darstellung der Landschaft, da sie durch den Mensch geschaffen ein Teil der Natur ist, zum Erhalt eines stabilen Gleichgewichtes der universalen Kräfte dienen kann. Gerade in der Zeit des Sozialistischen Realismus ist Landschaftsmalerei auf einer politisch-sozialen Ebene zu betrachten, nämlich zur Stärkung des politischen Anführers. Landschaftsmalerei verlor an ihrer bisherigen, hohen Stellung innerhalb der Kunst, dennoch blieb ihre Funktion dieselbe.

Die neue Technik der Ölmalerei, genau wie später die Neuen Medien, verlangte einen gänzlich neuen Umgang und öffnete bzw. forderte neue Darstellungsmodi innerhalb des Themas der Landschaftsmalerei. Diese Veränderungen stehen auch im Kontext der urbanen und suburbanen landschaftlichen Erneuerungen.

Landschaft steht, wie es anhand der Künstler Meng Huang und Huang Yan ersichtlich ist, nicht mehr für die Abbildung einer natürlichen Umgebung, sondern wird zur sozialen und gesellschaftlichen Kritik, die in ihrer Geisteshaltung immer noch durch die traditionelle Philosophie beeinflusst ist.

7 Abstract

The Chinese understanding of the term nature conceptually differs from the western, occidental perception. Their imagination of nature roots in a continually changing and creative energy where the emphasis on the creation and on the generation lies. Consequently it consist form three creative forces: sky, earth and human. The human is considered not only as creature, but as a concept. This concept triggers through action and doing various phenomena. These phenomena could appear in a form of artistic craftsmanship, which are then a part of nature so might influence the versatile balance of cosmic happenings.

Chinese landscape painting and the way it is conceived and implemented underwent significant changes during the 20th and 21st centuries. Cultural and political-historical processes of the 20th century in China generated and accelerated this process of change. Chinese artists confronted and examined the artistic and philosophic themes and theories of the western world. The Cultural Revolution imposed new rules and bans on traditional practices, including painting. Landscape painting has gradually become a topic in the paintings of common people and was no longer the sole domain of literati painters. One should not lose the focus on the fact that picturing the landscape is a result of human act, whereas the human forms a part of the nature. This way they serve the stable balance of the universal energy. During the period of the social realism the landscape painting is to consider on a specific social and political level, and serves here the purpose of the political leader. With this the landscape painting loses its previous preferential high position. Functionally however stays intact. The newly introduced technique western style of oil painting, and later the New Media, have opened new display grounds and required a complete new view on landscape painting. Urban and Suburban changes further promoted the process of change in the implementation and perception of landscape painting.

Landscape, as shown on the basis of the works by Meng Huang and Huang Yan, stands no longer for the portrait of a natural environment, but rather contains social commentary and criticism. These artists with their mind set continue to reflect the influence of traditional Chinese philosophy.

8 Black/Spot/Light —A Dialogue Between Visual Paradoxes.

By Nataline Colonnello

Questions:

1. What is the meaning of black in your eyes? And what about white?

Qiu Shihua: Add light and you obtain white, add colour and you obtain black: what is overt is white, what is concealed is black. Big and small, being and non-being, birth and death, they all lie between black and white; not determined, they are ceaselessly in motion. Same nature, different names, that's all. In my opinion black takes on white, white takes on black; they are all the same, they cannot part, no differentiation between them. The one changes into the other, no black and white question, only floating qi [vital energy], light, darkness and peace of the heart.

Meng Huang: Black is despair, white is nihility.

2. What do you think is the most important thing in the artistic creation?

Qiu: To forget everything. When there is nothing anymore, you can taste the pleasure of emptiness, and you can indulge in it at will.

Meng: I think that the most important thing in the artistic creation is Art.

3. What do you deem is the significance of your paintings?

Qiu: The meaning of my works resides in the observer's and mine unconscious joint journey back to the original appearance of things.

Meng: In my paintings I express a conflict of my heart, or a secret.

4. Qiu Shihua's canvas seems to breathe lightly as if the painting were made of a snow-white gauze on which tiny molecules of rarefied mist coagulated in wet halos - like small insects on the net of a spider - carrying a sensation of placidity and purification on the one hand, of melancholy, inevitability and loneliness on the other. Meng Huang's canvas however, seems to suffocate under a colloidal and air-tight coat of painting, conveying an impression of anguish, distress and dejection. What is the relationship between feelings and your artistic creation?

Qiu: I think that feelings and art cannot be parted. In my opinion, feelings and imperturbability are exactly the same: when there is no feeling, you get a true sentiment.

Meng: Feelings and artistic creation have a relation in some ways similar to a courtship: sometimes harmonious, sometimes wretched.

5. To what extent there is unintentionality in your paintings?

Qiu: In my works unintentionality is present from the beginning to the end. You do not need to look for it, since it comes by itself.

Meng: In my works unintentionality is a spot of light that makes me feel excited.

6. Your landscapes are more inward than real. From your paintings one can grasp that you regard landscape not as a mere pictorial reproduction of the surrounding environment, but as the expression of your own sensibility. Thus is landscape in itself only a pretext, or does it take on a particular value? Why do you choose landscape as the subject of your works?

Qiu: The sceneries you can see in my paintings are the bridge and the way home to my spirit, so you can call them 'emotional landscapes'.

Meng: My landscapes are nothing but records of past times and guesses about an unknown future.

7. In your paintings the "spot", the "stain", is an element of great importance. It is exactly the chromatic variation that locates, in the general structural uniformity of the picture, the place in which a visual event and a peculiar emotion are created. Both of you, even if in a different way, seem to dissolve the image in the light (Qiu Shihua) and in the darkness (Meng Huang). Why do you subject your paintings to this process of deep disclosure/concealment?

Qiu: In the surface of my paintings there is a natural transformation by means of evidence-concealment. Outside there is a decrease, inside there is an increase: when the form is lurking, the spirit manifests itself.

Meng: Every time the reason is different, so I think I could reply to this question only facing each work at a time.

8. *Your paintings look like optical games, examinations, or again apparently incomprehensible tonal cryptograms that require time and visual training to be properly detected and understood by the observer. What do you think is the spectator's role? What is the meaning of time in your works?*

Qiu: The observer and I are all the same; both are spectators as well as creators. Both are looking at the same thing and walking on the same path; space has no bounds, therefore let every element play freely in this game: if you are happy, you will feel joyful, if you are sad, you will feel gloomy; achieve what is to be achieved, lose what is to be lost. Wise and lofty people are aware of this. Time in my works has the function of a digestion, thus there is no longer time and space, as they dissolve naturally.

Meng: The question of the spectators is something I have never considered seriously before, but I deem there is surely somebody who is able to grasp the meaning of my works. As regards time, I really want to make it look like the earth or the rocks a huge mountain is made of - motionless and immovable.

9. *Your paintings in a certain way remind me of Romantic Painting, especially that of J.M.Turner. During the last years of his life Turner progressively dissolved nature by means of colour: two of his emblematic works 'Light and Colour' and 'Shadow and Darkness' could be said to be the unifying metaphor of your respective styles. What do you think about this?*

Qiu: I looked at Turner's later works and I think that he saw, or better, it seems he cast a fleeting glance at his own purest spirit; yet, consciously or regretfully, he left, bequeathing solved or unsolved secrets. I cannot, nor do I need to make comparisons; my purpose is just to look, together with the observer, for the way back to the original self that dwells in the heart. What is left is only a blank space.

Meng: I am sorry I am not acquainted with these two works of Turner; however I can say that 'Shadow and Darkness' is the one I would probably like better because I have chosen black to give voice to my spirit too.

Interview held in January 20, 2003.

Article published in English on www.chinese-art.com in 2003.

© Nataline Colonnello, Meng Huang and Qiu Shihua

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, 08.10.2006-20.10.2006 - Hamburger Kunsthalle, 2006	44
www.galerieursmeile.ch, © Galerie Urs Meile, Luzern / Beijing	
Abbildung 2, Dam, 2007.....	45
www.galerieursmeile.ch, © Galerie Urs Meile, Luzern / Beijing	
Abbildung 3, Secret Pond no. 2, 2006	46
www.galerieursmeile.ch, © Galerie Urs Meile, Luzern / Beijing	
Abbildung 4, Sky, 2007	47
www.galerieursmeile.ch, © Galerie Urs Meile, Luzern / Beijing	
Abbildung 5, Huang Yan, aus der Serie Chinese Landscapes, 1999.....	60
http://denverarts.org/exhibits/body_art_at_the_foothills_art_center.html	
Abbildung 6, Huang Yan, Chinese Landscape – Tattoo No. 3, 1999.....	61
www.operagallery.com/oeuvres.aspx?id=721&o=0&g=0	
Abbildung 7, Liu Wei, It looks like a Landscape, 2004	63
www.alumni.berkeley.edu/California/200805/lam.asp	

Es wurde versucht, alle Inhaber der Copyrights ausfindig zu machen und zu kontaktieren. In jenen Fällen, in denen ich nicht erfolgreich war, mögen sich die Betroffenen bitte beim Herausgeber dieser Arbeit melden.

Literaturverzeichnis

- Brinkmann, Donald:** Natur und Kunst, Zürich, 1938.
- Diez, Ernst:** Shan Shui, Die chinesische Landschaftsmalerei, Wien, 1943.
- Fischer, Otto:** Chinesische Landschaftsmalerei, Berlin, Wien, 1943.
- Sirén, Osvald:** Chinese Painting: Leading Masters and Principles, London, 1956.
- Debon, Günther / Speiser, Werner:** Chinesische Geisteswelt, Baden-Baden, 1957.
- Rowley, Georg:** Principles of Chinese Painting, Princeton, 1959.
- Sullivan, Michael:** Chinese Art in the 20th century, London, 1959.
- Fong, Wen,C.:** Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting, in: The Art Journal, Vol. 28, Nr. 4, 1969, S. 388 – 397.
- Goepper, Roger:** Vom Wesen chinesischer Malerei, München, 1962.
- Scheck, Frank, Rainer:** Chinesische Malerei seit der Kulturrevolution, Köln, 1975.
- Gombrich, Ernst, Hans:** Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Oxford, 1977.
- Sullivan, Michael:** Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China, Oxford, 1979.
- Cohan, Joan, Lebold:** Art in New China Today, A new freedom-within limits, in: Art News, Vol. 79, 1980, S. 60 – 68.
- Roetz, Heiner:** Mensch und Natur im alten China, Frankfurt am Main, 1984.
- Clark, John:** Problems of Modernity in Chinese Painting, in: Oriental Art [new Series], Vol. 32, Nr. 3, 1986, S. 270 – 283.
- Cohen, Joan, Lebold:** The New Chinese Painting, 1949-1986, New York, 1987.
- Lin, Xiaoping:** Contemporary Chinese Painting: The Leading Masters and the Younger Generation, in: Leonardo, Vol. 20, Nr. 1, 1987, S. 47 – 55.
- Kao, Mayching:** Twentieth-Century Chinese Painting, New York, 1988.

- Sullivan, Michael:** The Meeting of Eastern and Western Art, Berkeley, 1989.
- Holm, David:** Art and Ideology in Prerevolutionary China, Oxford 1991.
- Takeuchi, Melinda:** Taiga's Ture Views, Stanford, 1992.
- Doran, Valerie:** New Art form China: Post – 1989, London, 1993
- Mitchell, Timothy:** Art and Sience in German Landscape Painting 1770 – 1840, Oxford, 1933.
- Andrews, Julia, F.:** Painters and Politics in the People's Republic of China, Berkeley / Los Angeles, 1994.
- Nerdinger, Walter:** Perspektiven der Kunst, München, 1994.
- Sullivan, Michael:** Art and Artist of Twenthy-Century China, Berkeley / Los Angeles, 1996.
- Ronte, Dieter / Smerling, Walter / Weiss, Evelyn:** China. Zeitgenössische Malerei, Ostfildern, 1996.
- Hou, Hanru:** Beyond the Cynical: China Avant-Garde in the 1990s, in: Art Asia Pacific, Vol. 3, Nr. 1, 1996, S. 42 – 51.
- Hou, Hanru:** Towards an “Un-Unofficial Art”: De-ideologicalisation of China's Contemporary Art in the 1990s, in: Third Text, Nr. 34, 1996, S. 37 – 52.
- Chang Tsong-Zung:** Reckoning with the past: contemporary Chinese painting, Edinburgh, 1996.
- Millichap, John:** Seeing Through The Landscape, in: Asian Art News, Vol.6, Nr. 1, 1996, S. 40-41.
- Gernet, Jacques:** Die chinesische Welt, Frankfurt am Main, 1997
- Clunas, Craig:** Art in China, New York, 1997.

- Hammer, Christiane:** Tradition und Moderne – Religion, Philosophie und Literatur in China, Referate der 7. Jahrestagung 1996 der Deutschen Vereinigung für Chinastudien, Dortmund, 1997.
- Clarke, David:** Twentieth-century Chinese painting, in: Art Asia Pacific, Nr. 15, 1997, S. 42 – 43.
- Andrews, Julia, F. / Shen Kuiyi:** Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China, New York 1998.
- Gao, Minglu** [Hrsg.]: Inside out, new Chinese Art, San Francisco, 1998.
- Pakesch, Peter:** Qiu Shi-hua, Basel, 1999.
- Andrews, Malcom:** Landscape and Western Art, Hong Kong, 1999.
- Sullivan, Michael:** Art in China since 1949, in: The China Quarterly, Nr. 159, September 1999, Special Issue: The peoples republic of China afer 50 years, S. 712 – 722.
- Clark, John** [Hrsg.]: Chinese Art at the End of the Millenium, Hong Kong, 2000.
- Reust, Hans Rudolf:** Qiu Shi Hua, in: Artforum International, Vol.38, Issue 5, Jänner, 2000.
- Ai, Weiwei** [Hrsg.]: Fuck Off, Shanghai, 2000.
- Galerie Rudolfinum** [Hrsg.]: Qiu Shi-hua, Praha, 2000.
- Goepper, Roger:** Aspekte des traditionellen chinesischen Kunstbegriffs, Wiesbaden, 2000.
- Sonoda, Muneto** [Hrsg.]: Horin, Vergleichende Studien zur japanischen Kultur, Bd. 8, Düsseldorf, 2001.
- Mitchell, W.J.T.,** Landscape and Power, Chicago & London, 2002.
- Breier, Albert:** Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens: Ein Versuch über chinesische Malerei und europäische Musik, Stuttgart, Weimar 2002.

- Colonnello, Nataline:** Pictorial DNA made in China, Luzern, 2003.
- Colonnello, Nataline:** Black/Spot/Light – A dialogue between visual Paradoxes, Interview mit Meng Huang und Qiu Shihua, 20. Jänner, 2003.
- Shen, Kuiyi:** Landscape as Cultural Consciousness in Contemporary Chinese Art, in: Yishu, Vol. 2, Nr. 4., 2003.
- Birnie Danzker, Jo-Anne / Lum, Ken / Zheng, Shengtian** [Hrsg.]: Shanghai Modern, 1919 – 1945, Ostfildern-Ruit, 2004.
- Cheng, Françoise:** Fülle und Leere, Die Sprache der chinesischen Malerei, Berlin 2004.
- Wang, Ban:** Illuminations from the past, trauma, memory and history in modern China, Stanford, 2005.
- Fibicher, Bernd / Frehner, Matthias** [Hrsg.]: Majong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg, Bern, 2005.
- Jullien, François:** Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei, München, 2005.
- Colonnello, Nataline:** Interview mit Meng Huang, Beijing, 30. April, 2006.
- Smith, Karen:** Nine Lives. The Birth of Avant-Garde Art in New China, Zürich 2006.
- Galerie Urs Meile** [Hrsg.], Meng Huang, Luzern, 2006.
- Büttner, Nils:** Geschichte der Landschaftsmalerei, München, 2006.
- Pang, Mae Anna:** Mountains and Streams, Melbourne, 2006.
- Matt, Gerald** [Hrsg.]: Chen Zhen. Der Körper als Landschaft, Wien, 2007.

Erickson, Britta [Hrsg.]: China Onward, The Estella Collection, Chinese Contemporary Art, 1996 – 2006, Humlebæk, 2007.

Mowry, Robert, D. [Hrsg.]: Modern and Contemporary Chinese Inkpaintings from the Chu-tsing Li Collection, Massachusetts, 2007.

Sammlung Essl [Hrsg.]: China Now, Faszination einer Weltveränderung, Klosterneuburg / Wien, 2007.

Grohmann, Doris: Landschaft als Thema in der Kunst der Avantgarde Ostasiens, Seminararbeit an der Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Juli, 2008.

Lebenslauf

Name: Anna Szöke

geboren 1983 in Budapest, Ungarn

E-Mail: a.szoeki@gmx.at

Ausbildung	2001 – 2008	Studium an der Universität Wien, Österreich Kunstgeschichte
	2004 – 2006	Studium auf der Universität Wien, Österreich Romanistik
	1997 – 2001	Bundesoberstufenrealgymnasium Hegelgasse 12, Wien, Österreich
	1993 – 1997	Bundesrealgymnasium, Kloostergasse, Wien, Österreich
Sprachkenntnisse	Ungarisch	Fließend (Wort und Schrift)
	Deutsch	Fließend (Wort und Schrift)
	Englisch	Sehr Gut (Wort und Schrift)
	Spanisch	Intermediate (Wort und Schrift)
	Französisch	Grundkenntnisse (4 Jahre Schulwissen)
	Kroatisch, Serbisch	Survival level

Berufserfahrung

Berufliche Entwicklung	Seit 02.01.2006	Sammlung Essl, Klosterneuburg/Wien, A Archiv und seit 2008 kuratorische Assistenz
	01.10.2005 – 01.01.2006	Kunsthistorisches Museum, Wien, A Freie Dienstnehmerin
	15.09.2004 – 15.03.2005	Aba Art Contemporani, Palma de Mallorca, E Assistenz der Galeristinnen
	01.02.2004 – 01.04.2004	Möwe, Institution für sexuell missbrauchte Kinder, Wien, A Freie Dienstnehmerin
	01.03.2003 – 01.09.2003	Drei, Hutchinson Whampoa LTD, Wien, A Freie Dienstnehmerin
	01.09.2001 – 01.05.2002	Blaumax, Komaretho GmbH & Co.KG, Wien, A

Praktika	15.07.2004 – 15.08.2004	GKC, heute Skulpturengalerie Krafft und Partner, Gebenstorf, CH
	15.07.2003 – 30.08.2003	Museum für Angewandte Kunst, MAK, Wien, A
Weiterbildung	29.02.2008 – 01.03.2008	Berufsfeld Kultur Seminar, Institut für Kulturkonzepte, Wien, A
	18.02.2008 – 22.02.2008	Winterakademie für Kulturmanagement, Projektorganisation und Finanzierung, Institut für Kulturkonzepte in Kooperation mit der Universität Wien, A
	16.05.2007	Adobe Photoshop Kurs, Universität Wien, A
	2006	Französisch Kurs, Sprachenzentrum der Universität Wien, A