

Fritz W. Kramer

Unwirkliche Stadt

Der Maler Kailiang Yang in Hamburg und Jinan

Unreal City,

Under the brown fog of a winter

dawn...

T. S. Eliot

„Index“-Ausstellung, Kunsthaus Hamburg, 2005. In einem unattraktiven Durchgang hängt eine Stadtlandschaft im Großformat, gekonnt gemalt, atmosphärisch dicht; man sieht eine schlecht beleuchtete Straße, regennassen Asphalt, Autos, Scheinwerfer. Nichts wie weg hier, würde man denken, wenn man wirklich dort wäre. Doch als Bild hielt die Szenerie meine Augen fest; und auch ein älterer, distinguiertes Herr blieb sehr lange davor stehen, schüttelte den Kopf, trat vor- und zurück – und nicht nur wegen der Ästhetik: Er konnte nicht glauben, daß ein Künstler heute ohne erkennbaren Widerwillen, ohne Pop, ohne Ironie Autos malt, wie selbstverständlich in die Stadtlandschaft gefügt, beinahe so, als wolle er uns für sie begeistern. Ein Blick auf das Namensschild schien ihm das Motiv – und zugleich wohl die unerwartete die Qualität der Malerei – zu erklären: *Ach so, ein Chinese!*

Was das bedeutet, weiß ich nicht. Nur scheint mir sicher, daß man keinen privilegierten Zugang zur Kunst hatte, wenn man wie *dieser* Chinese, Kailiang Yang, 1974 in Jinan, Shandong, geboren wurde und in den ersten Jahrzehnten nach der Kulturrevolution dort heranwuchs. Zwar öffnete China sich gerade dem Westen, in der Provinz aber noch lange nicht für die Kunstwelt mit ihren Konzepten, Vermarktungs- und Präsentationspraktiken. Die moderne und ältere Kunst Europas konnte man in Jinan allenfalls aus wenigen, schlechten Abbildungen kennen, einmal abgesehen von den noch allgegenwärtigen Produkten des Sozialistischen Realismus. Westliche Kunst – das war weder die chinesische Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch die westliche oder globalisierte Gegenwartskunst, es hieß nichts anderes als Ölmalerei; und deren *Technik* eignete sich der junge Yang an der Kunstakademie von Shandong an (ohne dort regulär studieren zu dürfen). Die klassische Kunst Chinas konnte man in Jinan im Original aber ebenso wenig studieren wie die moderne oder die ältere europäische. Viele Meisterwerke waren längst nach Amerika, Europa oder Taiwan gebracht, die Reste zum großen Teil von den Roten Garden zerstört. Präsent war die Tradition allerdings als trivialer Nachhall auf Gebrauchsgegenständen. Um so erstaunlicher, daß Yang 2005, nach einem vierjährigen Studium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, *in Europa* Bilder zu malen begann, die unverkennbar chinesisch anmuten und zumindest den europäischen Betrachter spontan an ostasiatische Traditionen erinnern.

Daß jemand malen kann, werden die Jünger globalisierter Gegenwartskunst als etwas bloß Gefälliges abtun. Und die ausgedachten Konzepte im Sinn der Kunstwelt wird man in diesen Bildern nicht entdecken. Denn Yangs Malerei wurde und wird von *gelebten* Konzepten bestimmt. Das Ziel, das er sich am Anfang setzte, war das einfachste, das, was schon in der Felsmalerei erkennbar ist und seit dem Altertum in den Künstlerlegenden Ostasiens wie Europas mythisch verklärt wurde: die Augen täuschen, Sichtbares so darstellen, daß man meint, es mit Händen greifen zu können. Zwar war die Ausbildung in Trompe l'oeil-Techniken im Fach Ölmalerei an chinesischen Akademien obligatorisch, aber Yang übte sie nicht nur als Pflicht ein, sondern beharrlich und noch viele Jahre nach dem Studium zu Hause, mit wachsender Souveränität. Noch als Student bei Norbert Schwontkowski und Werner Büttner malte er augenscheinlich „realistisch“. So eine Reihe von Stuhlbildern in einem Stil, der manchen Betrachter an den Fotorealismus erinnert hat. Tatsächlich handelt es sich aber nicht um Abbildungen von Abbildungen, die Bilder entstanden vielmehr vor realen Objekten, die er Nacht für Nacht bei gleichbleibendem Neonlicht immer im selben Abstand und Winkel zur Leinwand platzierte. Und anstatt sie nur korrekt wiederzugeben, versuchte er, sie zu beleben, das Charakteristische jedes einzelnen sichtbar zu machen. Er gibt ihnen einen doppelten Sinn, und falls man das den Werken selbst nicht anmerken sollte, machen die Titel nachdrücklich darauf aufmerksam, indem sie jedem Stuhl mit ironischer Geste eine bestimmte Person zugeordnet. Wie Menschen sind die gemalten Objekte nach Status und Alter differenziert, vom opulenten Chefsessel in *Olaf* (2003) bis zur schlichten Sitzgelegenheit in *Nan* (2003), vom fabrikneuen Ikea-Serienprodukt (*Nan*) bis zum ramponierten Veteranen in *Fritz* (2002). Sich selbst portraitiert er in *Kailiang* (2002), treffend, und zwar sicher ohne Kenntnis der Designgeschichte, als Frankfurter Stuhl.

Seit 2005 hat Yang in der Landschaftsmalerei eine Variante seines ursprünglichen Konzepts entwickelt. Anstatt das Auge durch scheinbar wirklichkeitsähnliche Nachahmungen zu täuschen, macht er nun den trügerischen Schein selbst zum Thema. Er malt ungewisse Wirklichkeitswahrnehmungen, denen er den Betrachter des Bilds so aussetzt, wie er es zuvor auf Spaziergängen in Hamburg oder Jinan selbst gewesen war. Seine Stadtlandschaften entstehen im Atelier, dank eines guten visuellen Gedächtnisses, schnell, spontan, expressiv gemalt, wie in der Tuschmalerei. Im Gegensatz zur Tusche erlaubt es die Ölfarbe jedoch, jeden Strich, jede Fläche zu korrigieren, wieder und wieder zu übermalen oder harte Bleistiftzüge in die Farbe zu kratzen. Ältere Farbflächen und Vorzeichnungen scheinen oft noch durch, so daß der Prozeß des Malens selbst sichtbar ist. Einige Partien, vielleicht nur ein einziges Detail, etwa das winzige, im Baum verborgene Insekt in *Sich kalt fühlt Zikade* (2012) sind sorgfältig, sogar minutiös gemalt, aber vieles ist nur angedeutet oder weggelassen, in einem Reduktionsprozeß, der den Dingen ihre stoffliche Realität, ihre Greifbarkeit nimmt; sie sind in Flächen und Linien aufgelöst, oft bis zur Abstraktion. Häufig ist nicht entscheidbar, ob Farbflecken Gegenstände oder bloß unebene Stellen auf einer Wand darstellen oder ob es sich um nichts als Flecke und Striche auf der Leinwand handelt; und auf den abstrakteren ist allenfalls hier und da überhaupt etwas Gegenständliches zu ahnen. Die Bilder zeigen das Sichtbare nurmehr so, wie es scheint, wie man es sieht, nicht das, was es mutmaßlich ist oder was man von ihm weiß.

Zwar gibt Yang den Stadt- und den wenigen Naturlandschaften Titel, die bestimmte Orte bezeichnen, Namen von Straßen, Grünanlagen oder ländlichen Gegenden in oder bei Hamburg oder Jinan, manchmal Hangzhou, Städten, die er von Hamburg aus besucht. Aber er malt keine Wahrzeichen, keine Sehenswürdigkeiten, sondern alltägliche, unspektakuläre Ansichten, die man ohne den Titel schwer identifizieren könnte, und diese kaum je bei klarer Sicht, sondern beinahe immer im Dunst oder im Zwielflicht: den Hua Shan, einen markanten, kegelförmigen Hügel bei Nebel, den Tai Shan, einen der fünf heiligen Berge der Taoisten, von Wolken eingehüllt; und Stadtlandschaften, sein bevorzugtes Sujet, interessieren ihn vorzugsweise bei schlechtem Wetter: Jinan im Smog, Hamburg bei Regen oder Nebel, häufig durch beschlagene Fensterscheiben gesehen, auf denen das herablaufende Regenwasser irreguläre Sichtstreifen freigibt, bei Dunkelheit, nur von einem schwachen Sonnenstrahl oder einer Laterne durchbrochen, in der Morgen- oder Abenddämmerung. Mieses Wetter ist in Hamburg so notorisch wie Smog in Jinan, aber ich glaube nicht, daß klimatische Phänomene das Faible des Malers für unsichere Sichtverhältnisse erklären. In der Landschaftsmalerei Chinas wurden die Berge von jeher vorzugsweise als in Nebel und Wolken gehüllt gezeigt. Doch das entspricht der Realität, und wenn Yang den Hua Shan und den Tai Shan, Anziehungspunkte für Touristen und Pilger, so malt, daß man sich an chinesische Klassiker erinnert fühlt, muß er keineswegs auf die traditionelle Kunst anspielen. Denn beide Berge liegen in der Nähe seiner Heimatstadt, er kennt sie zweifellos aus eigener Anschauung. Es scheint eher sein Konzept der Landschaft zu sein, das so ungewisse Sichtverhältnisse erfordert. Den Stuhlbildern war nur bei genauem Hinsehen anzumerken, wie unwichtig die präzise Abbildung des Sichtbaren für Yang ist, an den Landschaften ist es unübersehbar. Für ihn zählen Stimmungen, Gefühle, Assoziationen, die solche Orte im Wechsel von Licht und Witterung evozieren. Anstatt Veduten einer Stadt zu malen, faßt er die Atmosphäre oder die Anmutung eines Orts in ein Bild.

Das Erstaunlichste ist für mich dabei die Bildkomposition, die Ordnung des Raums. Wider jede westliche oder östliche Tradition der Neuzeit platziert Yang nämlich ein Objekt, das man für den Hauptgegenstand, den Helden des Bilds halten kann, schon weil es oft als einziges klar erkennbar gemalt oder gezeichnet ist, beinahe exakt in der Bildmitte. Meist ist es ein einzeln stehender Baum, dessen natürliche Form dann häufig einen Kontrast zur strengen Geometrie der gebauten Umwelt bildet, manchmal aber ein Haus, eine Laterne oder ein Auto. Falls es überhaupt einen Vordergrund gibt, ist er leer. Der Rest des Raums liegt gewöhnlich im Ungewissen, allenfalls zeichnen sich im Hintergrund vage Fassaden im Smog oder im Nebel ab, vielleicht mit spärlich erleuchteten Fenstern, in den Naturlandschaften Berge, die hinter Bergen im Dunst verblassen. Dabei entsteht eine Spannung, eine Art Dialog zwischen dem Objekt in der Mitte und den verschwimmenden Konturen im Umfeld. So zeigt *Der Nagel* (2012) in zentraler Position ein kleines Haus, auf einem Erdhaufen isoliert, wie auf einer winzigen Insel, inmitten einer flachen Grube; dahinter ist durch den Smog gerade noch ein Kranz von Hochhäusern zu erkennen. Aufmerksame Zeitungsleser werden wissen, was man in China heute einen „Nagel“ nennt: Wenn ein Altstadtviertel für lukrative Neubauten geplant werden soll, täuscht man die Bewohner mit Versprechen oder vertreibt sie mit Drohungen; auch in China gibt es jedoch ein Recht auf Privateigentum, und wer bei allen Zumutungen und Querelen ausharrt,

muß nicht weichen. Sein oder ihr Haus ist dann eben ein „Nagel“, eingezwängt, in einer unwirtlich gewordenen Welt, lichtlos für die Bewohner, nur noch mit Mühe zu erreichen, unbequem aber auch für Investoren und Modernisierer, für die einen ein Sinnbild des Eigensinns, für die anderen ein Ärgernis, ein Ausbund an Starrköpfigkeit und Rückständigkeit. Doch die Beziehung von Zentrum und Peripherie kann auch spielerisch gehandhabt werden. So zeigt *Echo* (2013) ein winziges Bäumchen inmitten einer gewaltigen, in Dunst gehüllten Berglandschaft, so scharf und markant gezeichnet, daß es sich mühelos gegen die übermächtige Umgebung behauptet; und rechts unten im Bild wiederholt sich seine Form wie ein Echo, sehr viel größer, aber nurmehr als blasse Bleistiftzeichnung.

Trotz der seltsamen Zentrierung wirken die Bilder nicht statisch. Es scheint mir nicht einmal sicher, ob das Motiv in der Mitte in jedem Fall das Interesse des Betrachters auf sich ziehen soll. Manchmal ist es eher die Lichtquelle, etwa der zarte Schein vor Sonnenaufgang, der eine Szenerie vom Bildrand her erleuchtet und wie ein gutes Omen wirkt. Manchmal erzeugt diese Spannung zwischen Peripherie und Zentrum Bilder von einer Intensität und Abgründigkeit, wie ich sie in der globalisierten Kunst selten finde. Zum Beispiel in *Er geht* (2013): Auf den ersten Blick ist eine Gruppe von Holzgewächsen dominant, mit starken, schwarzen und dunkelgrünen Strichen in die Bildmitte gesetzt; davor, als sei es ein transparenter Vorhang, ein zweites Bild, ein bloßes Schemen, hastig hingeworfen, gerade noch als Darstellung eines Autokinos erkennbar. Doch der Blick wird von einer leeren Stelle rechts im Bild angezogen. Es ist, als übe die Leere dort einen Sog aus, ins Nichts oder ins Unbekannte, und wer immer es ist, der da „geht“, dies ist ein Epitaph, eine Gestalt des Sterbens, des Verlöschens.

Yangs Stadtlandschaften sind menschenleer. Wie aber schon die Stuhlbilder eigentlich Portraits waren, so interessieren ihn auch in dieser Gattung Charaktere. Denn die Rolle der Staffagefiguren, die sonst die Tiefe des Raums, die Größenverhältnisse verdeutlichen und oft zugleich auf die Landschaft teils einstimmen, teils ihr kontrapunktisch entgegengesetzt sind, fällt auf diesen Bildern dem zentralen Motiv zu, meist den einzeln stehenden Bäumen. Oft, besonders in den Stadtlandschaften, haben sie wenig Eigengewicht, und auch sonst sind es nicht etwa mächtige, unbesiegbare Baumhelden wie oft in der Landschaftsmalerei Chinas oder Europas. Auf wenigen Bildern, etwa *Tai Shan 2* (2013), erinnern sie an die knorrigen, vom Wind getrimmten Bäume auf sturmtumtosten Gipfeln, durch die chinesische Maler gern die Tugend standhafter Einsiedler versinnbildlichten, und sonst erinnern sie zumindest an trotzige, eigensinnige Wesen, ähnlich dem *Nagel*, so schwach und unpräzise sie wirken mögen. Und dann verleiht Yang ihnen so viel Charakter und Eigenleben wie in *Planten un Blomen* (2005), dem ersten Bild, das er schnell, mit kalligraphisch-expressiven Strichen gemalt hat, oder in *Berge hinter Bergen 1* (2013). Solche Bilder changieren zwischen planer und metaphorischer Bedeutung. Sie lassen im Betrachter Assoziationen aufsteigen, wie die Set ups eines Films, und ich glaube, in ihnen *minimale* Geschichten zu entdecken, die Yang nicht erzählt und nicht erzählen muß, weil sie bereits vollständig in der Szenerie aufgegangen sind. Ein isolierter Baum, der Schein einer Laterne, das Licht vor Sonnenaufgang: das sind Erscheinungen, wie sie die Augen eines ungeschäftigen Passanten unversehens festhalten, in Yangs Malerei zu Bildern geworden und für den Betrachter sichtbar gemacht.