



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Yang Shaobin – Liu Wei – Zhao Yongbo

Drei Farben von Rot: Auf den Spuren des Unheimlichen
in der chinesischen Avantgarde mit Hilfe der Farbe“

Verfasserin

Marianne Jaklitsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Doz. Dr. Jorinde Ebert

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung:.....	5
2. Der Ursprung des Unheimlichen:.....	7
3. Freuds „Unheimliches“:	11
4. Ausgewählte Künstler:.....	17
4.1. Yang Shaobin – Rot: Die unheimliche Farbe der Gewalt.....	17
4. 2. Liu Wei – Rot: Die unheimliche Farbe der Sexualität.....	31
4. 3. Zhao Yongbo – Rot: Die unheimliche Farbe der Zersetzung und des Verfalls.....	43
5. Die Farbenlehre von Johannes Itten	57
5.1. Die Farbsymbolik mit Hilfe von Feng Shui.....	69
5. 2. Maltechniken – Ölmalerei:	77
6. Zusammenfassung:	87
7. Abstract:.....	89
8. Fragenkatalog:.....	91
9. Literaturverzeichnis:.....	99
10. Abbildungsverzeichnis:	105
11. Abbildungen:.....	113
12. Lebenslauf:.....	167

*„Wenn man versteht und fühlt, dass man schon in
diesem Leben an das Grenzenlose angeschlossen ist,
ändern sich Wünsche und Einstellung.
Letzten Endes gilt man nur wegen des Wesentlichen,
und wenn man das nicht hat,
ist das Leben vertan.“*

C. G. Jung

Ich möchte mich an dieser Stelle recht herzlich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin, Frau Dr. Jorinde Ebert für ihre Unterstützung und die ausgezeichnete Betreuung bedanken.

Weiters gilt mein Dank den Künstlern Yang Shaobin und Zhao Yongbo. Sie haben sich die Mühe gemacht, all meinen Fragen via E-Mail Rede und Antwort zu stehen.

Zu guter Letzt danke ich meinem Freund Sigurd Ebenberger. Ohne seine Liebe und Unterstützung wäre diese Diplomarbeit nicht in dieser kurzen Zeit zustande gekommen.

1. Einleitung:

*„Das Unheimliche ist jene Art des Schreckhaften,
welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“¹*

Lässt sich die Faszination an einem Bild in Worte fassen? Ist es so einfach festzulegen, wieso der Betrachter von einem bestimmten Gemälde wie angewurzelt stehen bleibt? Ein Gefühl, dass schwer zu beschreiben ist und doch lässt es den Betrachter nicht in Ruhe und taucht immer wieder auf.

Neue Welten, andere Wirklichkeiten, die sich auftun, wenn ich in die Bilder von Yang Shaobin, Liu Wei oder Zhao Yongbo blicke. Jeder für sich drückt seine Sicht der Dinge auf eine sehr persönliche, eindringliche Art aus, und doch treffen sie sich, trotz ihrer Individualität, auf verwandten Ebenen. Eine dieser Ebenen in der Kunst der Avantgarde Chinas umfasst das Unwirkliche, Irreale, Unheimliche, vor allem vermittelt durch Farben. Dieses will ich anhand der drei ausgewählten Künstler genauer betrachten und versuchen, ein bisschen mehr vom Unheimlichen in der chinesischen Avantgarde mit Hilfe der Farbe zu interpretieren.

Die dunkle Seite der Seele, der kalte Blick eines Menschen, das ungeheuerliche Verzerren eines Gesichts. Etwas heimeliges erscheint uns unheimlich, sobald es ungewohnt wird, so schrieb schon Sigmund Freud in seinem Aufsatz 1919.² Erklärungsbedarf gibt es seit Menscheng bis heute gerade in der Sparte der dunklen Mächte und der unheimlichen Momente.

Ich bin mir sehr bewusst, dass für jeden Menschen und für jede Kultur das Gefühl der Unheimlichkeit durch andere Ereignisse ausgelöst wird. Ob das von mir offengelegte unheimliche Moment in den Werken der von mir ausgewählten chinesischen Künstler für jeden Betrachter gleichermaßen unheimlich ist, bleibt immer auch der individuellen Erfahrung anheim gegeben. Dennoch lassen sich quer durch die

¹ Freud 1919, S. 138.

² Sigmund Freud, „Das Unheimliche“ 1919.

Kulturen einige objektive Kriterien festhalten, die durch Interviews mit den Künstlern gewonnen wurden.

Unheimlich ist Unbekanntes, Unerforschtes vor allem aber Nichtaufgearbeitetes, wie zum Beispiel eine schmerzliche Vergangenheit – Von der die Chinesen ein besonderes Lied singen können.

Sexualität und Macht sind unheimlich. Dinge, die ohne Erklärung passieren, hinter denen es keine Logik gibt, Dinge, welche zwar normativ festgelegt erscheinen, die sich jedoch nicht sinnstiftend aufbrechen lassen.

Altes, Krankes, Zersetztes, Verwesendes ist unheimlich. Kranke waren unheimlich. Sie wurden weggesperrt, weil man nicht wusste, wie die Gesellschaft mit ihnen umgehen sollte.³ Zugleich verehrt die Kunstszene die Kunst kranker Menschen – zum Beispiel in Gugging, empfindet darin eine unheimliche Kraft. So schreibt bereits Michel Foucault von dem Status der Geisteskrankheit als einen Besessenen. *„Und alle Geschichten der Psychiatrie bis auf den heutigen Tag haben im ‚Narren‘ des Mittelalters und der Renaissance den im engen Netz religiöser und magischer Bedeutungen gefangenen verkannten Kranken darstellen wollen.“*⁴

Auf der ewigen Suche nach dem Andersartigen, Fremden ist es am Ende nicht eine Erklärung der Welt, die sich darin findet? Künstler verarbeiten Ereignisse aus ihrer Vergangenheit, um sie zu bewältigen. Kunst ist damit immer persönlich, vermittelt persönliche Erfahrungen.

³ Foucault 1968, S. 99.

⁴ Ebenda, S. 99.

2. Der Ursprung des Unheimlichen:

Ich möchte über die Begriffserklärung des Unheimlichen nach Freud zur Sprachherkunft so wie zu den Wurzeln des Wortes „unheimlich“ kommen. Ein direkter Auszug aus dem Grimmschen Wörterbuch - den ich unverändert übernommen habe - zeigt, wie vielseitig der Ausdruck sein kann, bzw. wie sich dessen Herkunft erklärt.

„**unheimlich** [Lfg. 24,7], adj. adv., i. a. gth. v. heimlich. mhd. unheimlich, mnd. unhêmelik, mnl. onheimelijc, nl. onheimelijk (an. úheimill, aschwed. ohemol, schwed. ohemul, dän. uhjemlet, in selbständiger bedeutungsentwicklung 'ungesetzlich, unrechtmäßig, unberechtigt'). bis heute etymologisch durchsichtig, wird unheimlich fortsetzung des verdunkelten ungeheuer (s. d.; auch für ungetüm [das schon im 15. jh. vorhanden war: unget .

1) gth. v. heimlich 1; unheimisch 1, ungeheuer 1 entsprechend: unhaymleich no domestigo (1424) Bayerns mundarten 2, 397 Brenner; durch unheimliches rechts- und verfassungswesen KÖRTE sprichw. 8. unüblich. vgl. ausheimisch, uneinheimisch.

2) heimlich, insbesondere ungeheuer, unheimisch entsprechend (s. auch ungeheim): ein rauher unheimlicher weeg

3) ungeheuer 3, heimlich 3 c, unheimisch 2/3 entsprechend (vgl. ungeheim).

a) nicht vertraut, fremd, entfremdet, unfreundlich, ungnädig; feindlich, schädigend, beunruhigend, unzuträglich, unbequem; unfriedlich, böseartig, unerfreulich, gefährlich, bedenklich u. ä.“⁵

Im Gegensatz dazu, die Herkunft des Wortes „heimlich“ aus dem Grimmschen Wörterbuch:

„**heimlich** [Lfg. 10,4], adj. und adv. vernaculus, occultus; mhd. heimelîch, heimlîch, heinfîch. dem sinne nach sich mit dem adj. [10,874] heimisch berührend, ist heimlich im allgemeinen von jeher mehr in anwendung gewesen und daher auch begrifflich reicher ausgebildet worden. [...]

⁵ Auszug aus „Der digitale Grimm – Deutsches Wörterbuch, Jacob und Wilhelm Grimm“, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2004.

3) aus der bedeutung des heimatlichen und häuslichen fließt die vorstellung des traulichen und vertrauten.

a) von einem orte, einer zeit, einem dinge, und den daran sich bildenden gefühlen, in welchem sinne das adjectiv vorzüglich im bair.

b) heimlich ist auch der von gespensterhaftem freie ort: es ist im hause heimlich, domus a spectris non infestatur, [...] vergl. unheimlich.

4) aus dem heimatlichen, häuslichen entwickelt sich weiter der begriff des fremden augen entzogenen, verborgenen, geheimen, eben auch in mehrfacher beziehung ausgebildet.

5) heimlich für die erkenntnis, mystisch, allegorisch: heimliche bedeitung, mysticus, divinus, occultus, figuratus, quod in se habet secretam occultationem intelligentiae.

6) die bedeutung des versteckten, gefährlichen, die in der vorigen no. hervortritt, entwickelt sich noch weiter, so dasz heimlich den sinn empfängt, den sonst unheimlich (gebildet nach heimlich 3, b sp. 874) hat: mir ist zu zeiten wie dem menschen, der in nacht wandelt, und an gespenster glaubt, jeder winkel ist ihm heimlich und schauerhaft. KLINGER theater 3, 298.

Heimlichkeit [Lfg. 10,4], f., mhd. heimelicheit, heimlicheit, nach dem adj. heimlich in mehrfacher bedeutung.

1) vertraulichkeit, vertrautes verhältnis (nach heimlich 3, c, b sp. 874): zû disem bobeste hette sant Jeronimus vil heimelicheit. deutsche städtechron. 9, 520, 20; sant Arbogast und sant Florencie ... die hettent vil heimelicheit und wonunge bi den brüdern zû sant Thoman iren landslüten. 728, 27.

2) verborgenheit, verborgener ort: sinnigem, harmlosem volke in der stillen, umfriedeten heimlichkeit seiner niedern berg- und waldhütten. [...]

3) daher (vergl. heimlich 4, a am schlusse sp. 876) von den geheimen orten am menschlichen körper: die wurzel zum zäpfle gemacht und in der weiber heimlichkeiten gethan, zeucht ihre gemeine flüsz heraus.

4) auch vom heimlichen gericht: er erzählte, der fremde habe die heimlichkeit droben am freistuhle in unordnung gebracht. IMMERMANN Münchh. 4, 70.

5) heimlichkeit, geheimnis. der sing. steht oft in collectivem sinne. [10,880]

a) in allgemeiner bedeutung: damit sie (die procuratores) die heimlichkeit der canzlei, den partheien zu nachtheil, nicht sehen oder erfahren

b) in erhabenem sinne, von den geheimnissen gottes, des gewissens, der natur: seine gericht und heimlicheit hatt er (gott) inen nit geöffnet.

c) aber auch umgekehrt, heimlichkeit ist weniger als geheimnis; LESSING definiert den unterschied: Falk. man hat lange genug [10,881] aus heimlichkeiten das geheimnis gemacht.

6) heimlichkeit, leises, geräuschloses: als schon die dämmerung hereinbrach, und die bunten waldlieder allmählig verstummt und die bäume immer ernsthafter rauschten. eine erhabene heimlichkeit und innige feier zog, wie der odem gottes, durch die verklärte stille. H. HEINE 2, 328.⁶

Im Lateinischen wird ein unheimlicher Ort mit „*locus suspectus*“ (der verdächtige Ort) übersetzt. Ein Verdacht wird gehegt, dass dort etwas nicht stimmt. Im Englischen findet sich: *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, suspect*. Auf Französisch übersetzt man den Begriff mit *inquiétant, sinistre, lugubre*, auf Spanisch klingt es: *sospechoso, lugubre, siniestro*.⁷

"Unheimlich" auf chinesisich:

阴 森 森 yinsensen = düster, dunkel, schauerlich, unheimlich

Bestehend aus yin und sen:

阴 yin = das Yin von Yin und Yang mit der Bedeutung:

Weibliches, negatives Prinzip, Mond, bewölkt, von Wolken überzogen, Schatten, nördlich, Rückseite, vertieft, eingeschnitten (bei Siegeln, Schriftzeichen, Lackarbeiten etc.), versteckt, geheim, hinter dem Rücken anderer, heimtückisch,

⁶ Auszug aus „Der digitale Grimm – Deutsches Wörterbuch, Jacob und Wilhelm Grimm“, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2004.

⁷ Freud 1919, S. 139.

unehrlich, zur Unterwelt gehörig, höllisch, Negativ, (negativer Pol, negatives Ion),
Geschlechtsteile (besonders weibliche Genitalien), Yin: Familienname.

森 sen= eine Fülle von Bäumen (Zeichen besteht aus 3mal dem Zeichen für
Holz/Baum: 木), zahlreich, vielfältig, mannigfaltig, finster, düster

阴森可怕 yinsen kepa unheimlich und grauenhaft (Wörtlich kepa: können Angst :
also ängstigen, Angst machen)

叫人害怕的 jiao ren haipade : macht Menschen Angst ⁸

Generell schließen wir daraus zunächst für unseren abendländischen Kulturkreis,
dass das Wort „unheimlich“ zwei Bedeutungsfelder hat, die ohne gegensätzlich zu
sein, doch sehr verschieden sind. So findet sich in heimelig, heimlich das eben
außerhalb dem uns Vertrauten liegt, einerseits das Vertraute, Behagliche,
andererseits in der Vorsilbe „Un“- sofort das Versteckte, Verborgene.⁹

Das deutsche Wort „unheimlich“ ist offenbar der Gegensatz von heimisch und
vertraut, womit für Sigmund Freud der Schluss nahe liegt, dass etwas Schreckhaftes
an ihm haftet, wenn es eben nicht bekannt oder vertraut ist.¹⁰ Natürlich heißt das
dann nicht, dass alles was für uns neu ist, gleich schreckhaft ist, sondern es lässt
sich nur sagen, dass etwas Neues, weil unbekannt, leichter als unheimlich gelten
kann.

Das Italienische wie das Portugiesische begnügt sich mit Worten, die unseren Begriff
umschreiben. Im Arabischen und Hebräischen fällt unheimlich mit dämonisch
zusammen.

⁸ Hier gilt mein besonderer Dank Frau Patrice Gruber für ihre fachkundige Auskunft.

⁹ Freud 1919, S. 143.

¹⁰ Ebenda, siehe auch Punkt 2 zur Herkunft des Wortes.

3. Freuds „Unheimliches“:

Freud verspürte als Psychoanalytiker nur selten den Antrieb sich über Ästhetik Gedanken zu machen. Auch dann nicht, wenn es sich nicht nur um die Lehre des Schönen, sondern um die Qualitäten des Fühlens handelte.¹¹ Ab und zu trifft sich jedoch die Arbeit des Analytikers mit der Ästhetik. Dies geschieht bei der Definition des „Unheimlichen“.

Der Begriff des Unheimlichen ist nicht leicht zu fassen, wird er doch sehr oft ungenau verwendet. Weiters gehört es in einen Bereich des Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden, so dass er, nach Freud, mit dem Angsterregenden zusammenfällt. Dieses Thema wird in der Ästhetik kaum behandelt, soweit sie sich mit den schönen, großartigen und anziehenden Gefühlsarten beschäftigt. Eine einzige medizinische Abhandlung führt Freud an, und zwar die von Jentsch.¹² In der Auseinandersetzung mit Jentsch berichtet Freud von Schwierigkeiten, die sich beim Studium des Begriffs ergebe: von der Empfindlichkeit der Gefühlsqualität, die gar so sehr verschieden sei und die sehr unterschiedlich bei den Menschen angetroffen werde.¹³

So kann man sich dem Begriff auf zweierlei Weisen nähern, entweder in dem Versuch, der Sprachentwicklung¹⁴ zu folgen, oder indem man erzählend beschreibend den empirischen Versuch unternimmt, anhand von Begriffen, Personen, Dingen, Erlebnissen und Sinneseindrücken dieses Gefühl des Unheimlichen fest zu machen, welches jene eigenartige, schwer fassbare Gefühl in uns hervor ruft.¹⁵

Jentsch bleibt nach Freud bei dem Begriff des „Neuartigen“ stehen. Freud selbst fügt hinzu, dass zum Neuen etwas Weiteres dazu kommen muss, dass die ganze Sache unheimlich macht.

¹¹ Freud 1919, S. 137.

¹² „Zur Psychologie des Unheimlichen“, *Psychiatr.-neurolog. Wochenschrift* 1906, Nr. 22 und 23, zitiert nach Freud 1919, S. 137.

¹³ Freud 1919, S. 138.

¹⁴ Siehe dazu Punkt 2.

¹⁵ Freud 1919, S. 138.

Das Unheimliche sei, nach Freud, etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt.¹⁶ Freud weist auf eine Bemerkung von Schelling hin, worin dieser meint: „*Unheimlich ist alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.*“¹⁷ Schelling spricht hier einen wichtigen Punkt an, den man auf die Verarbeitung der Künstler und deren Umgang mit der Vergangenheit umlegen kann. Wenn man an die Geschichte Chinas und die Ereignisse, die die Künstler in ihrer Kindheit und Jugend erlebt haben denkt, enthüllt sich ihr „Unheimliches“ als verdrängte Vergangenheit, die aus dem Verborgenen nun in den Bildern der Künstler zum Vorschein kommt und aus den Tiefen des Unbewussten hervor tritt.

Freud führt die Bemerkungen von Jentsch weiter aus, indem er den von ihm erwähnten Kunstbegriff angreift, der leicht etwas Unheimliches erzeuge. Er führt dies aus am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns „Olympia“, wo der Leser darüber im Unklaren gelassen werde, ob die Figur eine Person oder ein Automat sei.¹⁸

Nicht diese ins Satirische verdrehte Liebesgeschichte sei es, die dem Leser einen kalten Schauer über den Rücken treibe, sondern das Motiv des Sandmannes, der den Kindern immer wieder Sand in die Augen streue.¹⁹ Der Student Nathaniel, mit dessen Kindheitserinnerungen die Geschichte beginnt, kann Erinnerungen, die sich unauflöslich mit dem Tod des Vaters verknüpft haben, nicht hinter sich lassen. Droht die Mutter mit dem Sandmann, der als böser Mann beschrieben, den Kindern Sand wirft in die Augen, welche darauf blutig aus dem Kopf heraus springen, so hält die Mutter damit ein Werkzeug in der Hand, das Kinder unter Kontrolle halten und zur Ruhe bringen soll.²⁰

Auch wenn der Protagonist dieses Schauermärchens alt erscheint, bleibt die kindliche Angst weiterhin an ihm haften. Hier fängt der Erzähler an, ins Ungewisse, Unheimliche abzdrehen und lässt Nathaniel auf der Suche nach dem Sandmann von der Hauptfigur zu dessen Beobachter werden. Der Leser weiß nicht, ob er es mit dem ersten Delirium von Nathaniel zu tun hat, oder mit einem realen

¹⁶ Freud 1919, S. 139.

¹⁷ Zitiert nach Freud 1919, S. 143.

¹⁸ Freud 1919, S. 146.

¹⁹ Ebenda, S. 146.

²⁰ Ebenda, S. 147.

Ereignisbericht.²¹ Jahre später begegnet dem Studenten die Schreckensgestalt in einem italienischen Optiker wieder. Der Optiker verkauft ihm ein Taschenperspektiv, womit er zur gegenüberliegenden Wohnung hinüber späht, dessen schöne und wortkarge Tochter Olympia er dabei entdeckt. Was Nathaniel nicht weiß, ist, dass diese nur ein Automat ist, welcher von einem Optiker Augen eingesetzt wurden. In diese verliebt sich Nathaniel. Wenig später wird er einem Streit in der Wohnung des Optikers beiwohnen. In einem neuerlichen Wahnsinnsanfall will Nathaniel den Optiker erwürgen.

Nach langer Krankheit erwacht, scheint Nathaniel genesen und gedenkt seiner wiedergefundenen Braut, die er zuvor wegen der Puppe Olympia sitzen gelassen hatte. Seine Braut und er gehen auf einen Turm, wo er erneut eine Erscheinung sieht, die seinen Wahnsinn wiedererweckt, so als ob ein Schalter umgelegt würde. Er versucht, seine Braut über das Geländer zu schleudern. Die Erscheinung, war der Mechaniker, welcher den Wahn in Nathaniels Kopf wieder hervorruft. Wenig später stürzt sich Nathaniel selbst vom Turm. Im gleichen Moment ist der Mechaniker der Puppe, Nathaniels „Sandmann“, verschwunden.²²

Hätte sich diese Geschichte gleich von Anfang als eine fiktive kenntlich gemacht, so hätten wir kein Problem damit gehabt, den Sandmann als Dämon zu identifizieren und könnten uns für die Dauer der Geschichte der Phantasie des Dichters folgen. Durch den Kunstgriff, die Geschichte real wirken zu lassen jedoch, und indem immer wieder kurze Sprünge in die Wahnwelt des Protagonisten unternommen werden, bekommt die scheinbar lebendige Puppe etwas Unheimliches. Nach Freud ist für Wahnvorstellungen eine besonders günstige Bedingung gegeben, wenn unheimliche Gefühle durch intellektuelle Unsicherheit geweckt werden.²³ Kinder unterscheiden in frühen Jahren nicht zwischen Belebtem und Leblosem. Ein Kind kann daher durchaus wünschen und sich vorstellen, dass seine Puppe lebendig würde. Dies wirkt auf einen Erwachsenen unheimlich. „*Die Quelle des unheimlichen Gefühls wäre*

²¹ Freud 1919, S. 147.

²² Ebenda, S. 149.

²³ Ebenda, S. 152.

*also hier nicht eine Kinderangst, sondern ein Kinderwunsch oder auch nur ein Kinderglaube.*²⁴ Ein Widerspruch, wie Freud hier bemerkt.

Anders ist es jedoch mit Wiederholungen eines Erlebten, die nach Freud, aus etwas Harmlosem etwas Unheimliches machen, indem das Gefühl geweckt wird, zwanghaft etwas immer wieder durchlaufen zu müssen ohne diesem „Hamsterrad“ entfliehen zu können.²⁵ Erinnern wir uns hier zum Beispiel an den Film „Und täglich grüßt das Murmeltier“²⁶, wo der Protagonist jeden Tag zur gleichen Zeit geweckt wird und sich immer in derselben Zeitschleife findet. Er ist dazu verdammt den gleichen Tag immer und immer wieder zu erleben. Eine Vorstellung, die unheimlich ist.

Eine verbreitete Form des Aberglaubens ist die Angst vor dem bösen Blick. Hier sieht Freud die Menschen in einen Animismus²⁷ zurückgeführt, der angefüllt ist mit Menscheng Geistern, Magiern und Zauberkraften. Freud ist der Meinung, dass jeder Mensch eine Phase des Animismus durchmache und in seinem Unbewussten Reste oder Spuren davon verwahre, die ihm später Dinge als „unheimlich“ erscheinen lassen.²⁸

Freud fügt noch zwei Bemerkungen an: einmal die Theorie, dass jeder Affekt einer Gefühlsregung entspringt, die durch Verdrängung in Angst umgewandelt wird. In China entspricht dies der politischen Realität. Eine eigene Meinung zu haben und diese öffentlich zu vertreten, eine Meinung zudem, die nicht der vorherrschenden Politik entspricht, wird nicht geduldet. Sie muss verdrängt werden. Das erzeugt Ängstliche. Unter den Ängstlichen muss es eine Gruppe geben, für die sich zeigen lassen dürfte, dass diese Ängstlichkeit nichts anderes, als das immer wiederkehrende Verdrängte ist.²⁹ Wenn dies die wirkliche Natur des Unheimlichen ist, so verstehen wir mit Freud, dass der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz - das Unheimliche - übergehen lässt. Denn dieses Unheimliche ist weder

²⁴ Freud 1919, S. 153.

²⁵ Ebenda, S. 157.

²⁶ „Und täglich grüßt das Murmeltier“, Originaltitel: „Groundhog Day“, Erscheinungsjahr: 1993, Regie: Harold Ramis, Drehbuch: Danny Rubin, Hauptrolle: Bill Murray.

²⁷ „Animismus“ ist der Glaube an anthropomorph gedachte seelische Mächte und Geister, in: Duden, das Fremdwörterbuch, Band 5, 9. Auflage, Mannheim 2007,

²⁸ Freud 1919, S. 160.

²⁹ Ebenda, S. 160.

etwas Fremdes, noch etwas Neues, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung abhanden gekommen ist.³⁰

Freud versucht anhand weiterer Beispiele diese Erklärung zu verifizieren. So erscheint vielen Menschen das Thema Tod, Leichnam und Wiederkehr der Toten in Form von Geistern und Gespenstern als unheimlich. Ein Thema, das über alle Kulturen in allen Jahrzehnten weitgehend unverändert geblieben ist. Freud sieht den Grund in der Stärke der Gefühlsregung und in der Unsicherheit wissenschaftlicher Erklärungen. Er ist der Meinung, dass dieses Denken einer primitiven Angst vor dem Tod entspringt.³¹ Offiziell glauben, nach Freud, Intellektuelle nicht an das Wiedererscheinen von Verstorbenen. Freud sieht mit dem Animismus, der Magie und Zauberei, der Allmacht der Gedanken, der Beziehung zum Tode und der zwanghaften Wiederholung den Umfang der Ereignisse, die das Ängstliche zum Unheimlichen machen, als erschöpft an.³²

Es gebe lebende Menschen mit geheimen Kräften, denen böse Absichten unterstellt würden.³³ Das Äußerste an Unheimlichkeit sei für manche Menschen die Vorstellung, lebendig begraben zu werden, so Freud. Die Erklärung Freuds, dass dies eine Erinnerung an das Leben im Mutterleib sei, ist schwer Glauben zu schenken. Gegen Ende seiner Ausführungen fügt Freud noch einen sehr wichtigen Punkt für meine weiteren Betrachtungen hinzu: Es werde unheimlich, wenn sich die Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischen, d. h. wenn etwas real vor uns hintritt, das wir für Phantasie gehalten haben.³⁴ Freud beendet seine Überlegungen mit Gedanken zur Einsamkeit, Stille und Dunkelheit, die uns deshalb unheimlich sei, weil an die nie ganz erlöschende Kinderangst geknüpft.

³⁰ Freud 1919, S. 161.

³¹ Ebenda, S. 161.

³² Ebenda, S. 162.

³³ Hier denke ich an Hexen und Voodoo, wobei sich nicht beweisen lässt, dass auch Sigmund Freud an diese Personen dachte.

³⁴ Freud 1919, S. 164.

4. Ausgewählte Künstler:

Ich möchte nun das Unheimliche im Werk drei von mir ausgewählter chinesischer avantgardistischer Künstler vorstellen, indem ich zuerst über deren Leben und Werk spreche und dann zu einer Analyse einzelner Bilder komme. Danach werden die Künstler untereinander verglichen.

4.1. Yang Shaobin – Rot: Die unheimliche Farbe der Gewalt

„I admire the vigour and persistency of miners and I admire the vigour of their children!

This vigour means that the human being is only the surface of animals.

I just want to question and criticise history and reality“³⁵

Huang Liaoyuan postuliert in einem Beitrag über Yang Shaobin, dass die Analyse eines Künstlers immer von dessen Leben ausgehen sollte. Was auch immer der Künstler für Werke erschaffen mag, so sind sie immer auf das Engste mit seinem Leben verbunden.³⁶ Niemand kann sich vom Schatten und Schein seiner Ära lösen und aus dem eigenen Bannkreis entfliehen. Jeder Mensch ist beschränkt auf seinen Horizont, seine Bildung, seine Intelligenz.³⁷ Hierzu meint Kant: *„Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: „der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen [...] Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußern Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins Unabsehlich-Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen. [...] Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit, an, und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher ich mich, nicht wie dort, im bloß zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger*

³⁵ Yang Shaobin in: China Artbook, S. 529.

³⁶ Huang 2004, S. 96.

³⁷ Ebenda, S. 96.

*Verknüpfung erkenne. [...] Der zweite erhebt dagegen meinen Wert, als einer Intelligenz, unendlich, durch meine Persönlichkeit, in welcher das moralische Gesetz mir ein von der Tierheit und selbst von der ganzen Sinnenwelt unabhängiges Leben offenbart, wenigstens so viel sich aus der zweckmäßigen Bestimmung meines Daseins durch dieses Gesetz, welche nicht auf Bedingungen und Grenzen dieses Lebens eingeschränkt ist, sondern ins Unendliche geht, annehmen lässt.*³⁸ Herr Huang beschreibt Yang Shaobin als ehrlichen und offenen Menschen, eine Person, mit der Natürlichkeit eines traditionellen Bauern.

Yang Shaobin wird 1963 in Tangshan, der Provinz Hebei geboren. 1983 macht er seinen Abschluss in der Polytechnic University, Hebei. Er scheitert bei dem Versuch, einen Platz an der Zentralakademie der Schönen Künste in Peking zu ergattern.³⁹ 1991 zieht er in das Künstlerdorf Yuanmingyuan in Beijing.⁴⁰ Hier erwähnt Huang einen wichtigen Aspekt, wie es in diesen Künstlerdörfern damals zu ging: Er sieht ihn als Ort, wo sich Gutes und Schlechtes miteinander vermischen.⁴¹ Ein starkes kollektives Bewusstsein beherrschte die Bewohner. Die wenigen Persönlichkeiten in diesem Dorf und deren Versagen oder Erfolg wirkte sich auf die ganze Gruppe aus. Yang Shaobin sagte: *„Damals ging es im Dorf sehr chaotisch zu. Alle waren sehr arm. Sobald jemand kam, um Bilder zu kaufen, konnte keiner mehr still sitzen. Ich hatte nie Zeit, um in Ruhe ernsthaft über Probleme nachzudenken.“*⁴² Yang gibt zu, dass er unter dem Erfolg von Fang Lijun litt: *„Fang Lijuns Nimbus war zu groß, zu intensiv. Der ‚Zynische Realismus‘ gehörte Fang Lijun, mit mir hatte das im Grunde nichts zu tun.“*⁴³

Yang stammt aus der gleichen Stadt wie der Maler Fang Lijun und zwar aus Handan.⁴⁴ Von Fang Lijun überredet, seine Arbeit in der Porzellanfabrik als Entwerfer, wo er sieben Jahre lang tätig war, zu beenden, zieht er 1995 nach

³⁸ Kant 1961, S. 232.

³⁹ Smith 2005, S. 116.

⁴⁰ Feng 2006, S. 147.

⁴¹ Huang 2004, S. 97.

⁴² Ebenda, S. 97.

⁴³ Ebenda, S. 97.

⁴⁴ Smith 2005, S. 116.

Tongxian, wobei er immer noch sehr an dem Künstlerdorf hängt.⁴⁵ Seit dieser Zeit lebt und arbeitet er in Peking.

Yang wuchs in einem Bergwerksgebiet auf. Die Umgebung in der sich der Künstler befand war sehr schlecht. Schlägereien und Demütigungen waren an der Tagesordnung. *„Man sagte ein paar falsche Worte und hatte schon ein Messer zwischen den Rippen.“*⁴⁶ Die Kinder dort bastelten Schrotflinten und spielten Krieg. Wir spielten den Leuten Streiche. *„Unsere Generation spielte sehr brutal.“*⁴⁷

Die Entscheidung, seinen eigenen Weg zu gehen, stellt den Künstler vor die Schwierigkeit, zu erkennen, wo er beginnen soll. *„Ich war nie an einer Kunstakademie und hatte keine Erfahrung mit Ausdruck“*, so Yang in einem Interview.⁴⁸ Yang findet seine Inspiration in seinen eigenen Gefühlen und in seinem ‚Art Diary‘, wo er zu einer Ausstellung in Hongkong im Jahr 1994 notiert: *„Ich bin Künstler und kein Gelehrter. Alles was ich benötige, ist mein künstlerischer ‚Instinkt‘ und ein Glücksgefühl bei der Arbeit.“*⁴⁹ Für Huang ist Yang von den Ömalern des gegenwärtigen Chinas der einzige Künstler, der sich von der „nationalen Lage Chinas“ losgelöst hat. Auch wenn er westliche Kunstfertigkeit und vergleichbare Inhalte anwendet, anerkennt dieser kaum einen essentiellen Zusammenhang zwischen Yangs Werken und der Kunst des Westens. Vielmehr nennt er ihn einen untypischen „chinesischen Künstler“.⁵⁰ Diesen Gedanken teile ich nicht mit Herrn Huang.

In den 90er Jahren galt Yang Shaobin als einer der wichtigsten Vertreter der modernen Kunst in China. Er gehörte der Bewegung des Zynischen Realismus an, einer Gruppe von Künstlern wie Yue Minjun, Fang Lijun und Zhang Xiaogang, die durch Satire, beißenden Spott und Sarkasmus in ihrer Kunst auf die Studentenproteste von 1989 reagierten, wo durch das gewaltsame Eingreifen des Staates die anfängliche Hoffnung auf Wandel im Land nach dem Tod Maos 1976 zu

⁴⁵ Smith 2005, S. 116.

⁴⁶ Li 2004, S. 51.

⁴⁷ Ebenda, S. 51.

⁴⁸ Ebenda, S. 46.

⁴⁹ Smith 2005, S. 116.

⁵⁰ Huang 2004, S. 97.

Nichte gemacht worden war.⁵¹ Es war die Farbe Grau, die am Anfang der 1990er Jahre die Grundstimmung der chinesischen kommunistischen Kultur widerspiegelt, eine Zeit, die durchdrungen ist von Monochromie, Ironie und Gleichgültigkeit.⁵² Ironie und Zynismus halfen den Menschen dabei, sich mit der staatlich verordneten Entpersönlichung und dem Uniformismus des chinesischen Kommunismus, samt der sich daraus ergebenden Veränderung der Gesellschaft, abzufinden.

Aus dieser Haltung resultierte auch der „Political Pop“ chinesischer Prägung, eine Kombination aus sozialistischem Realismus und amerikanischer Pop-Art, weil einige seiner Hauptmotive chinesische Soldaten, Polizisten und Helden der Kulturrevolution waren, die als Symbole der Macht und Politik galten.⁵³

Yang war einer der avantgardistischen Künstler, die nie eine akademische Ausbildung genossen hatten. Ihre Kunstsprache basiert nicht nur auf dem ‚Schockeffekt‘ früherer Kollegen, sondern beabsichtigt die Auslotung der Möglichkeiten und eine Fokussierung auf das ganz persönliche und tägliche Leben des Individuums.⁵⁴

„Ich dachte andauernd darüber nach, wie ich mich verändern könnte. Außerdem kam noch dazu, dass ich den ‚Zynischen Realismus‘ nie gelernt hatte. Es waren auch zu viele Künstler, die sich unter diesem Begriff tummelten. Es gab nicht genug für eine Entwicklung. (...) Im Bildinhalt sollte sich keine Gemütsstimmung erkennen lassen. Ich fand es sehr anstrengend „Zynischen Realismus“ zu malen. Man versucht, mit jedem erdenklichen Mittel zum Lachen zu bewegen. Und dazu kommt noch, dass ich ursprünglich gar nicht über solche Eigenschaften verfüge. Meine Gemütslage lässt das nicht zu, es war als ob ich Theater spielte, es machte mich wahnsinnig.“⁵⁵

Die frühen Arbeiten beschäftigen sich mit schreienden, in grellen Farben gemalten uniformierten Männern (Abb. 1).⁵⁶

⁵¹ Fan 2007, S. 13.

⁵² Mayrhofer 2008, S. 24.

⁵³ Feng 2007, S. 531.

⁵⁴ Mayrhofer 2008, S. 26.

⁵⁵ Li 2004, S. 47.

⁵⁶ Smith 2005, S. 116.

Von 1996 an wird Gewalt das zentrale Thema in Yangs Arbeiten (Abb. 2). Dies ist ein Beispiel, wo die Farben nicht so schreiend sind. Auch die Uniformierung ist sehr subtil. Im Zusammenhang damit entwickelte er seinen dunkelroten Stil (Abb. 3) zur Darstellung von Brutalität. Huang erwähnt die Wandlung von Yang in diesem Jahr, als er eines Nachmittags mit ihm im Atelier sitzt und sie Musik hören.⁵⁷ Er hört Heavymetal, Marilyn Manson und seltsame „zufällige Musik“.⁵⁸ Es hat wohl etwas mit dem Charakter Yang Shaobins zu tun und seinem kreativen Schaffen, in dessen Zentrum sich etwas Exzentrisches und Verborgenes befindet. Sein Spiel der Gewalt grenzt laut Huang schon an Wahnsinn und Anomalie.⁵⁹

Diese Anomalien spiegeln sich in der Jugendkultur ab. Die Jungen wenden sich von traditionellen Werten ab, die tausende von Jahren galten, hin zu einer Konsumgesellschaft. Jedoch war die Kombination von niedrigem Gehalt und zügellosem Konsumverhalten nicht konfliktfrei. Die Jugend will sich vergnügen und scheut Unterdrückung. Das neue Lebensgefühl dieser Generation wird unter dem Begriff „Liumang“⁶⁰ geführt.⁶¹ Dieser Ausdruck steht für unkonventionelles Verhalten einer nonkonformistischen Einstellung gegenüber der amtierenden Partei, wie auch eine anarchistische Haltung zur allgemein akzeptierten Meinung der Gesellschaft.

Die vorherrschende Grundstimmung brachte ein chinesischer Rockmusiker, Cui Jian (geboren 1961) sehr gut mit seinem Lied „Yi wu suo you“ (Ich habe gar nichts) auf den Punkt. In dessen Lied geht es um fehlende Ideale und die Verneinung des von der Obrigkeit delegierten Lebensstils.⁶²

Unzivilisiertes und „wahnsinniges“ Verhalten bedeutet somit das Aufbrechen von gesellschaftlichen Zwängen und steht für Freiheit. „Selbst erklärter Wahnsinn“ stand bereits im traditionellen China für eine Weigerung, sich in die Gesellschaft einzugliedern und dieser zu dienen.⁶³ *„Jugendliche, die sich wie ‚Wahnsinnige‘*

⁵⁷ Huang 2004, S. 97.

⁵⁸ Ebenda, S. 97.

⁵⁹ Ebenda, S. 97.

⁶⁰ „Liumang“ hat viele Bedeutungen und heißt übersetzt so viel wie: Strolch, Antikonformist und Landstreicher.

⁶¹ Barné 1999, S. 62, zitiert aus: Mayrhofer 2008, S. 22.

⁶² Mayrhofer 2008, S. 23.

⁶³ Ebenda, S. 23.

*verhalten, setzen sich dadurch über die Normen der Gesellschaft hinweg. Ihr Verhalten bedeutet für sie Freiheit, Zwanglosigkeit und Echtheit.*⁶⁴

Es ist in diesem Zusammenhang auch noch zu erwähnen, dass, laut Huang, Yangs DVD-Sammlung zu 80 Prozent aus Filmen über Terror, Krieg und Mafia besteht.⁶⁵

Durch persönliches Erleben und Erinnerungen an bestimmte gewalttätige Neigungen in der Gesellschaft, denen er selbst ausgesetzt war, gibt er diesen Qualen ein Ventil und verhilft dem Betrachter zu einer Aufarbeitung, indem er diese Zeit des Grauens durch die Farbe rot zum Leben erweckt.⁶⁶ Li spricht in den Arbeiten ab 1997 von einer Verwässerung der Gewalt in Yangs Werken mit Hilfe des ‚Zynischen Realismus‘ und dessen Scherzfaktors.⁶⁷

Huang bestätigt nicht nur die Zuordnung des Künstlers zu dieser Kunstrichtung, er sieht sie als eine Art ‚Nachahmungs-Show‘, die aber bereits sein Talent, wenn auch verborgen unter einer damals noch plumpen Technik, kurz aufblitzen lässt.⁶⁸ Zur Frage der Technik meint Yang: *„1996 verwendete ich teilweise dieses Rinnen, aber es war noch nicht sehr offensichtlich. (...) Ich bedachte damals die Ausgeglichenheit des Bildinhaltes. Künstler finden manchmal, dass irgendetwas fehlt. Sie quälen sich andauernd damit.*⁶⁹ Durch diese Gewalt, findet Yang Shaobin seinen eigenen Malstil. Er entwickelt ein eigenes Set an Methoden, wie zum Beispiel das *„tiefende Zeugs, „das einem ein Gefühl von Blut vermittelt, das Gefühl des Verletztwerdens drücktest du sehr zutreffend aus.“*⁷⁰ Auf die Frage, ob Yang Shaobin bewusst von dem rosa zur roten Farbe gewechselt hat um es wie Blut aussehen zu lassen, antwortet er: *„That was originally thought, the background very closed, a piece of pure color, like plasma indeed, I personally think that it would be difficult to described if leave the violence.“*⁷¹

⁶⁴ Mayrhofer 2008, S. 23.

⁶⁵ Huang 2004, S. 97.

⁶⁶ Feng 2006, S. 147.

⁶⁷ Li 2004, S. 48.

⁶⁸ Huang 2004, S. 96.

⁶⁹ Li 2004, S. 50.

⁷⁰ Ebenda, S. 48.

⁷¹ Der Künstler Yang Shaobin in einem E-Mail vom 06. Jänner 2009 auf eine der gestellten Fragen aus dem Fragenkatalog.

Yang lässt es beim malen klatschen, er verwendet einen großen Anstrichpinsel.⁷² Es wirkt so, als ob der Künstler während des Schaffensprozesses jemanden verprügle. „*Es hat Tempo*“, so Yang.⁷³ Yang hatte das Thema der Gewalt in den Anfängen seines künstlerischen Werdegangs zurück gehalten, so Li.⁷⁴

In seine Arbeiten fließen Lebenserfahrungen von Wut, Verbitterung und Unterdrückung ein, Figuren die sich gegenseitig verschlingen und den Eindruck erwecken, als würden sie durch Schmerz zerfetzt werden. Li bemerkt in einem Interview mit dem Künstler, dass dieser ab 1997 seine passende Sprache gefunden habe, eine Sprache, die die Verletzungen ausdrücken konnte, die der Künstler empfand, welche jedoch nicht zu der Ausdrucksweise des ‚Zynischen Realismus‘ passte.⁷⁵ Durch starke Intensität in seinen Werken, steigt die Spannung in Yangs Arbeiten, fast lässt sich sagen ins Unheimliche. Er möchte „*die Aura des Geheimnisvollen und die Macht (der Uniformen) beseitigen*“.⁷⁶ Ein Beweis dafür, dass jeder einzelne Mensch jenseits seiner Uniform genauso unsicher ist, wie jeder andere.⁷⁷

Smith vermutet, dass er diesen Stil wohl weiterverfolgt hätte, wäre nicht eine Beziehung in die Brüche gegangen, welche die Verletzlichkeit und den Schmerz, den ein Mensch einem anderen zufügen kann, erweiterte.⁷⁸ „*Da ich 1993 einen Vorfall erlebte, der mein Gefühlsleben betraf, hatte ich von diesem Zeitpunkt an eine ganz neue Erkenntnis, was Menschen betrifft. Ich fand, dass die Beziehungen zwischen Menschen besonders zerbrechlich sind. Es gab keine sichere Umgebung, an die man glauben konnte. Ich fand das sehr grausam.*“⁷⁹

Yang begann, die heftigen Gefühle, die ihn innerlich überwältigten, auf die Leinwand zu bannen. Plötzlich gab es keine Liebenden mehr, wie sie sich von 1991 bis 1994

⁷² Siehe dazu Punkt 5.3.

⁷³ Li 2004, S. 50.

⁷⁴ Ebenda, S. 50.

⁷⁵ Ebenda, S. 48.

⁷⁶ Zitat von Yang Shaobin, in: Yang Shaobin von Karen Smith, S. 116.

⁷⁷ Smith 2005, S. 116.

⁷⁸ Ebenda, S. 116.

⁷⁹ Li 2004, S. 50.

finden, keine lachenden Menschen, die sich an Sonnenblumen und Schmetterlingen erfreuen.

Zu Beginn der Karriere von Yang Shaobin gab es Probleme mit den Galerien, die nicht wollten, dass Yang so hässlich male, weil sie diese Bilder nicht verkaufen könnten.⁸⁰ Yang malte über hundert Porträts mit dem Namen „Beijing ist rot“ und versuchte das bittere, herbe Gefühl in sich auszumerzen. Durch dieses Experiment veränderte sich der Stil des Künstlers, er begann die Farbe weniger dick aufzutragen, nicht so, wie er es bis dato gemacht hatte, sondern flacher. *„Die kleinen Bilder waren eine Basis.“*⁸¹ Nachträglich betrachtet findet Yang diese Bilder etwas gekünstelt und meint: *„Mein Niveau schwankte. Manchmal war ich besser, manchmal schlechter.“*⁸²

Er beginnt eine umfangreiche Serie von Kompositionen anhand von Fotografien angefertigt, die ihn und seinen Bruder im Ringkampf zeigen (Abb. 4),⁸³ In diesen Bildern (Abb. 5) findet sich keine Andeutung von Höflichkeit oder Kultiviertheit, so Smith.⁸⁴ Der Blick von Yang fokussiert sich immer mehr. Die anfangs vorhandenen realen Landschaften werden allmählich völlig abstrakt und metaphorisch. Die Farben werden zwar kräftiger, tun den Augen aber nicht mehr so weh, wie Karen Smith es ausdrückt.⁸⁵ Mit der Lockerung des Pinselstrichs geht eine neue Stärke in der Farbe einher, die stark mit Öl verdünnt wird.⁸⁶ Durchscheinende Farbe umströmt wie eine Glasur das Hauptmotiv und hebt die intensiven Rot- und Rosatönen der kämpfenden Körper hervor (Abb. 6). Smith weist auf die Schönheit der blassen Klarheit einer durchscheinenden Fleischlichkeit hin, auch wenn es die Schönheit des Abstoßenden sei.⁸⁷ Ein Gedanke den ich durchaus mit Smith teile, und den ich in weiteren Bildanalysen vertiefen möchte.

Yang Shaobin verdeutlicht die Auffassung seiner Fleischlichkeit eindrücklich. In „Deadly fight“ (Abb. 7) von 2006 zeigt sich dem Betrachter der sich windende Torso

⁸⁰ Li 2004, S. 49.

⁸¹ Zitat von Yang Shaobin, in: Yang Shaobin im Interview mit Li Xianting, S. 49.

⁸² Li 2004, S. 49.

⁸³ Smith 2005, S. 116.

⁸⁴ Ebenda, S. 116.

⁸⁵ Ebenda, S. 116.

⁸⁶ Siehe dazu Punkt 5.3

⁸⁷ Smith 2005, S. 116.

eines Mannes. Auf einem karminroten Hintergrund, ohne jegliche Struktur, wirkt die Gestalt aufgeklebt, fast schwebend.

Darauf ein korpulenter, nackter Männerkörper mit erhobenen Armen, die Hände zu Fäusten geballt.

Yangs Fleischlichkeit drückt sich in Form von Unschärfe und Masse aus. Ein Klumpen Fleisch findet sich, vor dem ungewissen Hintergrund. Die Augen sind fest zusammen gekniffen, der Mund geschlossen, der Kopf leicht geneigt und zur rechten Seite gebeugt. Der Kopf ist der hellste Punkt im Bild. Zwei dunkle Flecken deuten Haare an. Der Mund und das Kinn versinken in tiefem Rot.

Die rechte Hand hebt mahrend den Zeigefinger, jedoch nicht ganz durchgestreckt. Die Person quälen offensichtlich Schmerzen. Ausgedrückt dadurch, dass die linke Schulter stark nach oben gezogen wird, die rechte nach unten gedrückt. Der Torso gewinnt durch Farbabstufungen an Plastizität.

Eine leichte Linie vom Kinn abwärts lässt die Wirbelsäule durchscheinen. Unter dem Kinn der Ansatz einer Knopfreihe für ein Hemd. Ist es Nacktheit oder innere Blöße?

Der unheimliche Aspekt in diesem Bild ist die geisterhafte Hand, welche von links auf den Unterleib fasst und die Person packt. Sie scheint zu keiner zweiten Person zu gehören, jedoch auch keinesfalls zu der gezeigten Hauptfigur.

Drei starke, blutrote Spuren laufen von Ellbogen und Leiste herab und unterstreichen die Dramatik im Bild.

Zur dunkelroten Farbe in seinen Bildern befragt, meint Yang: *„Ich dachte damals, dass diese Farbe ähnlich wie Blut ist. (...) Das Rot, das ich für kleinere Bilder verwendete, war einfach nur sehr rot. Die Wirkung war nicht so stark, es war keine düstere, finstere Rottönung. Ich habe diese Farbe bewusst gewählt.“*⁸⁸ In dieser sehr männlichen Welt seien Boxer die ‚Überlebenden‘, die von Kampfgeist getrieben immer wieder nach einem Rückschlag zum Aufstehen gezwungen würden.⁸⁹

⁸⁸ Li 2004, S. 55.

⁸⁹ Smith 2005, S. 116.

Im Jahre 2003 vollzieht sich erneut ein Wandel bei Yang Shaobin. Als Huang zu dieser Zeit den Künstler in seinem Atelier besucht und die allerneuesten Bilder (Abb. 7) zu Gesicht bekommt, ist er verdattert, erschüttert und steht unter Schock.⁹⁰

„Ein Zug, ein Flugzeug, riesige Bildformate, nebulös, wie das driftende Grün obskurer Erinnerungen... das Atelier ähnelte einem Schlachtfeld: eine Flugzeugentführung, ein entgleister Zug, intrigante Politiker auf der internationalen Bühne, die den Mund voll Gerechtigkeit und Tugend haben, tatsächlich aber nur Gift und Galle spucken.“⁹¹

Huang ruft sogleich erschüttert seine Freunde an und meint: *„Yang Shaobin sei jetzt vollkommen verrückt geworden, oder zu einem wahren Genie geworden“⁹²*

In Yangs Arbeiten finden sich Metaphern für Intrige, Manipulation und Gefahr. Die dargestellten Sachverhalte und ihre Färbungen wurzeln letztlich ganz im Innersten Yang Shaobins. Huang sieht in Yangs Malerei drei Haupttriebfedern: den eisernen Willen, den sündigen Menschencharakter und den schwachen Leib.⁹³

Die enge Freundschaft von Huang und Yang führen zu einer SMS, die von Yang stammt und die seine Werke wie folgt erläutert: *„Kunst ist das geistige Produkt der Ansammlung von Lebenserfahrungen. Was ich ausdrücken möchte, sind Ereignisse und Geschichten, die einst im Leben passiert sind. Dann möchte ich die Erinnerungen in Werke, die eine spezialisierte Ästhetik haben, verwandeln. Die Basis des Schönheitssinns ist das Leben und die Kunst. Der Inhalt der Werke sind Abbildungen in Bezug auf Gewalt. Vergleicht man die Werke mit realen Szenen, stellt sich ein Gefühl großer Distanz ein. (...) Die Bearbeitung der äußeren Erscheinung der Gestalt scheint seltsam unreal zu sein. Diese Art von Unwirklichkeit erzeugt eine Bestürztheit direkt in der Psyche, mit anderen Worten in der psychischen Wirklichkeit. Kunst ist langweilig, das Leben wiederum ist banal, trotzdem muss man Tag für Tag rumkriegen. Diese Worte sollen mich selber trösten. Vielleicht spiegeln sie auch eine Ratlosigkeit wieder. Gleichzeitig verteidigt sich auch die Distanz, die Welt genau zu studieren. Ich liebe dieses Gefühl der Distanziertheit, die mir Raum*

⁹⁰ Huang 2004, S. 103.

⁹¹ Ebenda, S. 103.

⁹² Ebenda, S. 103.

⁹³ Ebenda, S. 99.

*gibt, meine innersten Eindrücke auszudrücken. Das Destruktive, wenn Emotionen sich in Taten verwandeln, ist die Basis und Methode meiner Arbeit.*⁹⁴

Diese Welt der Distanz wirkt für Huang nicht gekünstelt. Es ist auch nicht das Ergebnis von kritischer Selbstprüfung, sondern seine Art der ästhetischen Anschauung, die er von Natur aus in sich trägt.⁹⁵

Li empfindet das knallende Klatsch-Gefühl in Yangs Werken, welches durch die Pinselführung hervorgerufen wird, als ob die auf dem Bild dargestellten Personen tatsächlich mit schallenden Schlägen verprügelt werden würden.⁹⁶ Li erhält hier den Eindruck, als würde der Künstler sein von Schmerz erfülltes Herz, basierend auf persönlichen Erlebnissen, ausschütten.⁹⁷

Später wandelt sich sein Hauptthema der Grausamkeit und entwickelt neue Facetten. *„Ich mag besonders Dinge, welche die Psyche des Menschen stimulieren.“*⁹⁸ Huang bemerkt den Sprengstoff, der in den so freundlich wirkenden Menschen tief verborgen liegt. Yang spricht Themen an, die im Betrachter eine Vorahnung von etwas Schrecklichem entstehen lassen und diesen in Verwirrung zurück lassen.⁹⁹ Als Gegenpol dazu sieht Feng das Verlangen des Künstlers nach einem Umfeld, in dem man sich niederlassen kann und in dem man durch sein eigenes Streben weiterkommt. Diese Hoffnung ragt immer auch aus dem grausamen Hintergrund hervor, der gefährliche Situationen breit hält.¹⁰⁰

Yang sieht darin einen Widerspruch zwischen Mensch und Natur, die untrennbar miteinander verbunden sind.¹⁰¹ Die permanente Verletzung von missbrauchten Körpern eröffnet dem Künstler wichtige Perspektiven in seinem Werk. Für Huang nimmt Yang Shaobin an der Welt teil durch die Gewalt in seinen.¹⁰²

⁹⁴ Huang 2004, S. 99.

⁹⁵ Ebenda, S. 100.

⁹⁶ Li 2004, S. 49.

⁹⁷ Ebenda, S. 49.

⁹⁸ Huang 2004, S. 100.

⁹⁹ Siehe dazu Punkt 3.

¹⁰⁰ Feng 2007, S. 531.

¹⁰¹ Ebenda, S. 531.

¹⁰² Huang 2004, S. 102.

Yangs aktuellste Werke (Abb. 8) beschäftigen sich mit den Qualen, die er als Kind im Kohlerevier erdulden musste.¹⁰³ Der Künstler entdeckt in der Malerei einen ihn geradezu herausfordernden Ansatz, weil er neue psychologische Tiefen offenbart.¹⁰⁴ In den letzten Jahren beschäftigt sich der Künstler mit staatlicher Gewalt. Ereignisse wie der 11. September 2001 werden zum Thema (Abb. 9). Während des Irakkrieges fotografierte Yang, während er fern sah. Als sein Thema der Gewalt ausgereizt schien, begann er sich über die Hintergründe von Gewalt und deren Zusammenhänge Gedanken zu machen.¹⁰⁵ Daraufhin befragt, ob es jemals wieder pink-rote Bilder geben wird, antwortet Yang: *„No, the current work is the red. I have didnt painting a red works for a long time, I think in the global financial crisis right now, everyone is under pressure, the red of violence is to release the pressure, give the way to Ease the pressure.“*¹⁰⁶

Ein weiteres Kapitel im Werk des Künstlers sind Skulpturen (Abb. 10). Ein Vorhaben, das dem Künstler anfangs nicht so recht klappen wollte. Yang hatte im Bezug auf seine Skulpturen zwei Überlegungen: Einmal wollte er die Gebilde aus Teig formen, nach dem Modellabdruck wirklicher Menschen.¹⁰⁷ Ein andermal wollte er diesen in einem Topf dämpfen, oder mit dem Teig den Rumpf und die Gliedmaßen nachzubilden und dann einzelne Teile in Nudeln zu schneiden.¹⁰⁸

Dazu meint der Künstler selbst: *„Sie wichen sehr von meiner Vorstellung ab.“*¹⁰⁹ Yang gab die Umsetzung seiner Skulpturen weiter, und gab so die Kontrolle über das Werk ab, denn er sei *„kein Bildhauer“*.¹¹⁰ Für ihn muss bei jedem Bild eine bestimmte Fragestellung voraus gehen, gibt es keine Frage, so malt er nicht.¹¹¹

¹⁰³ Feng 2007, S. 531.

¹⁰⁴ Smith 2005, S. 116.

¹⁰⁵ Li 2004, S. 51.

¹⁰⁶ Der Künstler Yang Shaobin in einem E-Mail vom 06. Jänner 2009 auf eine der gestellten Fragen aus dem Fragenkatalog.

¹⁰⁷ Li 2004, S. 53.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 53.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 52.

¹¹⁰ Ebenda, S. 52.

¹¹¹ Ebenda, S. 52.

Yang hat, wie er selbst sagt, in seinen letzten Bildern mehr Inhalt zugefügt, sie seien reichhaltiger als früher.¹¹² *„Die Haut der Abgebildeten klafft. In diese aufklaffende Haut füge ich meinen Inhalt ein.“*¹¹³ Der Künstler führt in dem Interview mit Li fort: *„Es sind drei Bilder. Das kleinste davon wurde in Genf bei einer Ausstellung gezeigt. Die anderen sind sehr groß. Das rote Werk hat den Titel „Trinity“ (Abb. 11) und das grüne heißt „Wer kreischt hier so“. Das rote Bild verwendet Delacroix’ „Die Dante-Barke“ (Abb. 12) und die Gestalt eines Politikers. Der Hauptteil ist immer noch die bildhafte Gestaltung, die ich oft verwendet habe. Dort, wo am Unterleib die Haut geöffnet ist, sieht man die Ruinen und Flugzeuge des Krieges und die Wunden. Dieses Werk, finde ich, stellt die politische Natur von Religionskonflikten dar. (...) Das grüne Bild hingegen behandelt unerwartet hervorbrechende Katastrophen, Genusssucht und Verletzung bestimmen die dargestellte Szene.“*¹¹⁴

Li Xianting führte 2004 ein Interview mit dem Künstler. Auf die Feststellung von Li, Yang sei ein Spaßvogel meinte Yang: *„Ich wurde streng erzogen, traute mich nie, über die Stränge zu schlagen. Brave Kinder können so ein Gefühl nicht in die Malerei umsetzen.“*¹¹⁵

Ein aktuelles Werk von Yang Shaobin zeigt den an einen Rollstuhl gefesselten Präsidenten von Kuba, Fidel Castro (Abb. 13). Er sitzt im grünen Anzug und mit violetter Krawatte neben dem Lenkrad eines alten Autos. Sein linkes Bein ist ausgestreckt, das rechte angewinkelt.

Rechts neben ihm hängt eine Fahne in den Farben rot, blau und gelb. Die Gebilde im Hintergrund sind schwer zu erkennen, Palmen oder ähnliche Pflanzen.

Das Bild unterteilt ist in zwei Hälften unterteilt. Der graubraune Boden, auf dem Fidel Castro mit seinem Rollstuhl steht, grenzt sich zum schwarzen Hintergrund ab. Eine weitere Grenze verläuft vertikal, neben Castro ist die Armatur eines alten Bentleys zu sehen: Scharf im Bild, das Lenkrad, die Anzeigenmesser und die Gangschaltung. Verschwommen hingegen die Seite des Beifahrers und ein Ansatz der Fahrertür.

¹¹² Li 2004, S. 52.

¹¹³ Ebenda, S. 52.

¹¹⁴ Ebenda, S. 53.

¹¹⁵ Ebenda, S. 46.

Die Bildhälften stehen in Verbindung zueinander: Castro blickt zur rechten Bildhälfte hinüber. Der Betrachter kombiniert die nebeneinander gezeigten Gegenstände miteinander und kommt zu dem Schluss, dass der alte Präsident im Rollstuhl wie ein alter Wagen ist.

Als Verknüpfung kann ohne weiteres die Haltung von Castros Bein gelten. Der linke ausgestreckte Fuß lässt sich gut mit dem Kick Down einer Automatik verbinden. Der „ausgediente“ Mann steigt altersbedingt auf die Bremse.

Generell ist das Bild in verschiedensten Grüntönen gehalten. Bemerkenswert jedoch das auffallend grelle Rot in der Fahne, so wie das rot lackierte Gestänge am Rollstuhl. Die Fahne ist in drei Farben unterteilt. Im oberen Drittel ist die Farbe Gelb zu sehen. In der Mitte die Fahne der europäischen Union und am Ende ist sie rot gefärbt. Steht rot unweigerlich für China und gelb für Kuba, so wäre die Fahne der europäischen Union das Bindeglied zwischen diesen Staaten. Oder aber, das kommunistische China wird immer wie ein nasser Sack an der westlichen Welt dranhängen, wenn es sich nicht öffnet und Neues zulässt.

Das rote Gestänge spricht für das erstarrte, konservative China. Ein China, das sich Neuerungen verschließt und dadurch immer alt aussehen wird.

„Yang Shaobin – nur alle hundert Jahre tritt ein derartig ungeheuerlicher Meister auf die Bühne.“¹¹⁶

¹¹⁶ Huang 2004, S. 103.

4. 2. Liu Wei – Rot: Die unheimliche Farbe der Sexualität

„I never like to theorise about my art.

I just like to work, at home, at my own pace, doing my own thing.“¹¹⁷

Liu Wei wurde 1965 in Peking geboren. Er ist für Karen Smith eindeutig einer der innovativsten Künstler, die heute in China tätig sind.¹¹⁸ Da der Künstler Wert auf Deutlichkeit und Komplexität legt, benötigt dieser oft monatelange intensive Arbeit, um ein Werk fertig zu stellen. Im Gegensatz zu den anderen beiden bereits besprochenen Künstlern, unterscheidet sich Liu Wei dadurch, dass er besonders gern auf Papier arbeitet.

1989 absolvierte Liu Wei die Central Academy of Fine Arts von Peking im Fachbereich Wandmalerei. Seine Arbeiten auf Leinwand wurden schon früh als wichtige Werke im Bereich des Zynischen Realismus gefeiert. Der Zynische Realismus setzt sich mit Symbolen in der Gesellschaft und dem gesellschaftlichen Geschehen auseinander.

Zu einem von Liu's frühesten Werken zählt „Born 1989 in Beijing“ von 1989 (Abb. 14). Der Maler zeigt eine rechteckige Fläche in der Schrift dominiert. Links oben sind vier rosafarbene Gestalten zu erkennen, die wie grimassierende Babys aussehen. Betrachtet man das Bild länger, verschwindet dieser erste Eindruck und man glaubt glatzköpfige, nackte Erwachsene vor sich zu haben.

Die Fläche ist mit den Worten „beijing“ und „born“ überzogen. In verschiedenen Farben, von rosa über lila, bis hin zu schwarz findet sich die Zahl „1989“ zwischen den Worten. Weiß scheint die oberste Schicht zu sein.

Unter diesen Wesen stehen dann die Worte „born 1989 in beijing“. Das Schwarz, den Gesetzen der Schwerkraft folgend, fließt nach unten und unterstreicht die Vertikalität im Gegensatz zum restlichen Bildformat.

¹¹⁷ Smith 2007, S. 219.

¹¹⁸ Ebenda, S. 219.

Die vier pinkfarbenen Wesen ziehen die Backen nach innen und strecken die Lippen weit nach vorne, formen einen Spitzmund. Der Blick wirkt ernst fast Böse. Anstatt der Ohren wachsen röhrenförmige Würmer aus den Seiten des Kopfes hervor. Die Hände sind unter der Schriftschicht versteckt. Von ganz oben rinnt schwarze Farbe über die Gesichter der Gestalten, die so in den Hintergrund gedrängt werden. Zentral in der Bildmitte versteckt sich eine kleine Person in einem rosafarbenen Gewand mit hell rosa Gesicht. Die kleine Gestalt, die hinter den Buchstaben steht wirkt, als wäre sie in ihnen gefangen.

Mitte der 1990er Jahre wandelte sich Lius Werk vom dünnen Pinselstrich zu einer in mehreren Lagen, dick aufgetragenen Schicht, wieder und wieder bearbeitet, ehe sie vollkommen ist. So entsteht eine, nach Smith, abstoßende Fleischlichkeit in seinen Bildern.¹¹⁹ „*Lius Kunst rechtfertigt sich nicht für die Gefühle, die sie weckt.*“¹²⁰

Smith zählt Werke wie „Two Drunken Painters“ (Abb. 15) von 1990 zu Lius Frühwerk.¹²¹ Darauf sind zwei Männer zu sehen. Beide sitzen auf einer Couch. Der rechte sitzt vornübergebeugt auf der orange gestreiften Couch. Er hält in der linken Hand eine Zigarette und in seiner rechten ein Glas, vermutlich mit Bier gefüllt. Er trägt schwarze Haare. Sein Blick ist ernst und seine kleinen, rotunterlaufenen, betrunkenen Augen fixieren den Betrachter. Er trägt einen weißen Pullover, eine graue Hose, schwarze Schuhe und grüne Socken.

Der zweite Mann zu seiner rechten, der auf der Armablage Platz genommen hat, trägt eine Lederjacke, darunter ein schwarzes T-Shirt, graue Hosen, weiße Socken und braune Schuhe. Sein Mund ist geöffnet und leicht verzerrt. Seine Augen sind weit aufgerissen. Er trägt einen Oberlippenbart und einen Spitzbart am Kinn. Seine schwarzen Haare sind kurz geschnitten, ein paar Stirnfransen hängen über den Haaransatz.

Die linke Hand des Mannes wird von der neben ihm sitzenden Person im weißen Pullover verdeckt. Die rechte Hand stützt er auf dem Knie ab. Hinter dessen Kopf kommt ein Rohr zum Vorschein, dass oberhalb seines Kopfes ein Knie macht.

¹¹⁹ Smith 2007, S. 222.

¹²⁰ Ebenda, S. 222.

¹²¹ Ebenda, S. 219.

Bettzeug in weißer, amorph wirkender Masse dringt von links ins Bild. Was an sexuellen Handlungen vor sich gegangen ist, bleibt im Ungewissen und generiert im Betrachter eine gewissen Unbehagen. Es ist eindeutig ein Bettüberwurf und damit erotisch verankert. Dazu gibt es Vorbilder in der erotisch, chinesischen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts.

Ein Vergleichsbeispiel findet sich bei Fang Xun, einem Künstler des 18. Jahrhunderts (Abb. 16). Hier wird ein chinesisches Paar kurz vor oder nach dem Geschlechtsakt gezeigt. Die Liebenden befinden sich in einer typisch chinesischen Landschaft. Die junge Frau sitzt mit gespreizten Beinen auf einem gemusterten Tuch, welches auf einer weißen Bank liegt. Im Hintergrund ein Gartenhaus, links von ihnen Gebüsch.

Ihre behaarte Scham ist entblößt. Sie trägt ein rot-blaues Oberteil, das mit einer Kette um den Hals befestigt ist. Ihre Haare sind nach oben gesteckt und hinter den Ohren mit blauen Steinen geschmückt. Mit ihrer linken Hand hält sie sich an der Schulter des Mannes fest, die rechte Hand zeigt auf den erigierten Penis. Der Jüngling ist bis auf seine Schuhe entkleidet. Seine Haare sind am Ansatz rasiert und das Haupthaar ist in einem langen Zopf geflochten. Der Mann hält den rechten Fuß der Geliebten hoch und betrachtet ihn zärtlich.

Hinter dem rechten Bein der Frau erscheinen mehrere geknüllte Textilien, darunter ein weißes Tuch. In seiner Form, der Art des Faltenwurfs, und dem Ort der Darstellung, ähnelt es stark dem Bettzeug in Weis Bild.¹²²

Im rechten hinteren Teil des Bildes finden sich zwei Mao-Porträts, die mit Reißzwecken an die Wand geheftet wurden. Interessant ist das Spiel des Künstlers mit dem sich wiederholenden Mao-Porträt im Vergleich zur Realität der beiden betrunkenen Künstler. So bestimmt Mao nach vorne blickt, ungewiss, ja schuldbewusst, wirkt der Blick der beiden alkoholisierenden Protagonisten im Vordergrund.

Das diffuse Licht kommt von rechts oben. Liu schafft durch den gezielten Einsatz von helleren und dunkleren Partien eine wirkungsvolle Plastizität, besonders in der Darstellung der Lederjacke mit ihren aufgesetzten Lichtern.

¹²² Siehe dazu: Liu Wei, *Two Drunken Painters* von 1990.

Wei ist einer der prominentesten Figuren des Zynischen Realismus nach 1989. Der Künstler zeichnet sich durch seinen semi-abstrakten Stil aus, der Einflüsse aus dem Expressionismus, der chinesischen Kalligrafie und der Tuschezeichnung beinhaltet. In seiner Kunst verschmelzen Tiere und Pflanzen, Menschen und Landschaften in schwer lesbare Bilder. Gemälde, die die feste Überzeugung des Künstlers belegen, dass alle Seelen einen gemeinsamen Ursprung haben.

„Schweine, Menschen, Gurken, hingekritzelte Phrasen und seltsame Früchte begegnen einander im fantastischen Chaos von Liu Weis Kosmos“, so Smith.¹²³ Ab 2003 beschäftigt Liu sich mit Holzschnitten, die er in einer besonderen Mischtechnik gestaltet.

Ihn faszinierte die verborgene, dunkle Seite der Menschen. In dieser Zeit schuf er „Swimmers“ (Abb. 17) und „Bathing Beauty“. In Lius „Swimmers“ ist die erotische Komponente nicht zu übersehen. Darauf zu sehen sind zwei Badende. Die linke ist eine nackte Frau. Sie liegt mit gespreizten Schenkeln, welche die Vagina entblößen, aus der ein Sekret, das wie Froschlaich anmutet hervortritt, im Wasser blickt sie mit geöffneten Augen, lachendem Mund und offenen Haaren dem Betrachter entgegen. Ihr Körper erstreckt sich von rechts unten diagonal über das komplette Bild, bis links oben. Er wird teilweise von Wasserwirbeln verdeckt, teils sieht man ihre großen entblößten Brüste.

Sie winkelt ihre beiden Beine an und gewährt dem Betrachter einen direkten Blick auf ihr Geschlecht. Schwarze Schamhaare schmücken eine weit geöffnete, tiefrote Vagina. Ist es Zufall, dass die herausgestreckte Zunge des Mannes, der neben der Frau im Wasser liegt, genau die gleiche Farbe trägt, wie die des weiblichen Geschlechts? Ein kleiner brauner Gegenstand, wie eine Teekanne, ganz am Rand links unten hat eine sehr phallusähnliche Gestalt.

Interessantes Detail am Rande ist der kleine Finger von der rechten Hand der Frau, der durch die Wasserbrechung verbogen wirkt. Eine Verbiegung, die dem Künstler nicht misslungen ist, sondern wiederum zum phallischen Symbol gehört.

¹²³ Smith 2007, S. 219.

Zwischen den Badenden blühen zwei Blüten: eine weiße sternförmige Magnolie und eine lila farbene Päonienblüte. In China ist die Pfingstrose und die weiße Magnolie (Sternblüte) ein altes Sinnbild für die Sexualität der Frau bzw. des Mannes. Der Mann wird mit der länglichen aufgerichteten Magnolie symbolisiert, die Frau mit der weit geöffneten Päonie. Ein Symbol, das in der alten erotischen chinesischen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts wurzelt. Die Themenkonnotation lässt sich z. B. gut anhand von Yannqing's Bild aus dem 18. Jahrhundert zeigen (Abb. 18).

Ein Liebespaar steht in einem Raum mit grauem Boden. Der Blick des Beschauers wird in einen weiteren Raum links geführt mit einem Ausblick in den Garten rechts hinten. Zentral im Bild ist ein Fenster mit hineinragenden Pfingstrosenbusch zu sehen. Der Busch trägt vier Blüten, drei davon sind dunkelrosa und zeigen eine geschlossene, eine sich öffnende und eine geöffnete Blüte.

Eine hellrosa Blüte ist weit geöffnet. Die Frau vor dem Fenster ist in grau, lila und rosa gekleidet. Die Farbe der geöffneten hellrosa Pfingstrose entspricht genau der Farbe ihres Unterkleides. Der junge Mann rechts vor ihr, ganz in weiß gehüllt, ist im Begriff behutsam ihren Mantel zu öffnen, um sie zu entkleiden. Ein sehr erotischer Moment, der durch das Symbol der Päonie noch unterstrichen wird. Sie öffnet die Haare, die mit einer Haarnadel hochgesteckt sind. Lässt sich von dem Mann entkleiden und unterstreicht diese Einwilligung damit, indem sie ihm durch das Öffnen ihrer Haarpracht dabei hilft.

Ein anderes Bild (Abb. 19) zeigt erneut ein Liebespaar kurz vor oder nach dem Geschlechtsakt. Die Frau lässt sich gerade auf den Mann nieder. Beide sind noch halb bekleidet. Die Haare des Mannes bleiben unter einem Tuch verborgen, die Frau trägt ihr Haar hochgesteckt. Eine Haarsträhne lockert die streng nach hinten gebundenen Haare und deutet auf einen aufgelösten seelischen Zustand hin.

An einen Magnolienbaum mit weißen Blüten geschmiegt, der für den männlichen Part steht, erstreckt sich im Hintergrund des Paares links und rechts ein rosafarbener Päonienbusch. Das Symbol der Weiblichkeit. Die Vagina der Frau ist sehr zart in hellem Rosa wiedergegeben.

Das Bild ist in Brauntönen gehalten, umgeben von grünen Büschen und Sträuchern. Das Paar befindet sich in einem Garten, links hinten ist ein kleiner roter Lacktisch zu erkennen. Das Gemälde wird durch eine dunkelbraune Säule im Hintergrund in zwei Zonen unterteilt. Die Krone des weißen Magnolienbaumes zieht ein schützendes Dach über die Liebenden. Generell scheint die Magnolie das Paar vor fremden Blicken zu schützen. Rot findet sich nur in den Schuhen des Mannes so wie in einer kleinen Schleife auf Schoßhöhe der Frau.

Diese Blüte fungiert als Verbindung zwischen dem lüstern schauenden Mann und der schwimmenden Frau. Sie ist zweifelsfrei die erblühte Blume, die der Mann besitzen will. Die Frau ist somit ein Symbol für China. Sie gilt als Zeichen der Reproduktion und steht möglicherweise für die bedrängende Sexualität und Zeugungsfähigkeit des Riesenlandes.

Wer ist dieser Mann? Er trägt Züge Mao Zedongs. Dadurch wird sofort an ein Foto erinnert, das Mao schwimmend (Abb. 20) zeigt. In einem Fluss zu schwimmen gilt in China als besonders mutig, da die Chinesen der Meinung sind, dass sich Geister und Nymphen im Wasser tummeln. Einem „normalen“ Chinesen liegt es fern, sich in einen Fluss zu begeben. Dies ist auch der Grund, weshalb gerade dieses Foto des schwimmenden Mao Zedong als Symbol seines unerschrockenen Mutes gilt. Der große Mao zeigt keine Furcht, nicht einmal vor den unheimlichen Wesen im Wasser. Er ist zugleich Herr über alle Geister und Dämonen wie auch über China.

Ein weiteres erotisches Werk von Liu Wei aus dem Jahr 2000 ist das Bild „Flower“ (Abb. 21). Es zeigt zentral vor schwarzem Hintergrund eine Päonie. Darunter steht das Wort „Flower“ in Versalien. Die Blume ist in einem hellen violett gemalt, der Stängel mit zwei Blättern fast auf gleicher Höhe daran in einem hellen grün. Unschwer zu erkennen, dass hat die Blüte erneut die Form des weiblichen Geschlechts trägt. Oberhalb der Blume sind leichte Striche angeordnet, die als Schambehaarung gedeutet werden können.

Ein sehr scharfer schwarzer Schatten steht neben der Blume. Dieser ist in einer Diagonalen vom Stängelanfang nach rechts oben so gestellt, dass auch er auf einen geöffneten Schoß hindeuten kann.

In der linken Hälfte des Blattes befinden sich verschiedene Gegenstände über die Seite verteilt. Zu erkennen sind gemalte Papierfetzen, auf denen der Betrachter ganz oben ein Schwein in Pink, oder dunkelblaue Drüsen erkennt. Auch lässt sich Gemüse, eine rote Tomate, ein grüner Paprika, ein Pfefferoni, ein grüner länglicher Gegenstand, welcher eine Gurke sein könnte, so wie unverkennbar eine Frau, gemalt in blau, mit weit auseinander gespreizten Beinen.

Zwei Schriftzüge sind zu entziffern, einmal das Wort „hole“ (engl. Loch) und wieder das Wort „flower“. Zwischen den Papierfetzen findet sich noch ein blaues Gesicht vor dem schwarzen Hintergrund in der linken Hälfte des Bildes. Der längliche, haarige Gegenstand auf der Höhe des Stängels auf einem weiteren Papierstück lässt sich nicht genau identifizieren. Er sieht aus wie ein Tausendfüßler.

Die Dynamik des Bildes wird von einem Pfeil, der unten in die Mitte eingezeichnet ist noch weiter unterstrichen. Zieht der Betrachter die Linien links und rechts vom Stängel mit dem des Pfeiles zusammen, ergibt sich ein Po. Gespreizte Beine, die Vagina als Blume, das Wort „HOLE“ und der Pfeil als Hintern. Alles in allem ein erotisches Bild mit einer sehr verschlüsselten Botschaft.

In diese Serie der verschlüsselten Botschaften lässt sich auch „Untitled“ (Abb. 22) von 2004 einordnen. Eine wenig subtile Anspielung auf einen Phallus in Karottenform. Auf einem hellgrauen Hintergrund liegt eine „Möhre“ nicht in dem gewohnten Orange sondern in einem fleischlichen Rosa. Eingebettet in ein Beet von schwarzen Strichen die der Betrachter sofort als Schamhaare deuten wird. Aus der Karotte selbst rinnt nach unten eine Flüssigkeit. In ihrer Mitte findet sich ein schwarzer Schriftzug, der leider nicht zu entziffern ist.

Gekrönt wird sie mit ein bisschen grün, dem Stumpf der übrig bleibt, wenn man das Grünzeug von der Karotte abreißt. Im unteren Drittel der linken Hälfte sieht man Gekritzel, dem eines Kleinkindes gleich. Um den linken oberen Rand scheint der Künstler seinen Namen: LIU WIE hinein geschrieben zu haben. Jedenfalls steht Rot auch hier für die Sexualität des Mannes.

In seinem „Untitled“ von 1998 (Abb. 23) sieht der Betrachter zuerst eine Landschaft in verschiedenen Pinktönen gehalten. Im Bildmittelpunkt befindet sich ein Baum, rechts davon, in die Ferne gerückt, zwei Häuser. Anfänglich hält man das Bild für eine gewöhnliche Landschaft, die der Künstler in einer eigenartigen Farbpalette malte, bei längerer Betrachtung, entdeckt das Auge kleine Geschwülste, die wie das Innere eines Menschen aussehen und unheimlich wirken.

Der Baum in der Mitte erhebt sich auf einem kleinen fleischigen Hügel in den Himmel empor. Sein Stamm ist nicht geradlinig sondern beginnt mit einem Schwung nach rechts. Die Blätter des Baumes sind schwarz und schwer zu erkennen. Der Himmel wird durch die blauen Flecken von Farbe zu einem Himmel.

Im Vordergrund der fleischige Berg, der sich von der Bildmitte aus nach rechts bis zum Bildrand aufbäumt. Links davon erscheint ein tiefschwarzer Fleck, der zum Abgrund wird.

In der Mittelebene schmiegen sich zwei Häuser, von Pflanzen umringt aneinander, ganz im Hintergrund umfängt sie der Horizont mit seinem dunklen Violett.

Über das ganze Bild sind schwer lesbare Worte verteilt. Hinter dem Berg im Vordergrund erstreckt sich eine Ebene in weiter Ferne.

Der fleischige Berg dominiert, zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Starkes Hell und Dunkel in rosa Tönen strukturiert den Berg. Drüsenartige Ausbuchtungen hängen schlaff herunter. Der Zug in die Tiefe ist spürbar, sei es durch die nach unten rinnenden Farbe, die Geschwülste oder durch den Abgrund.

Lius „Child“ von 2000 (Abb. 24) lässt die bereits bekannte lila-rosa Blume aus früheren Werken zur Hauptchiffre dieser Arbeit werden. Sie trägt jetzt nur noch ein Blatt, das fast mit dem Grün des Hintergrundes verschmilzt. Über der Blume stehen zwei Wörter: „big“ und „flower“, wie gewohnt in Versalien. Neu sind die Dornen am Stängel der Blume, wodurch sie für den Betrachter zur Rose wird. Eine moderne Uminterpretation der alten chinesischen Päonie. Die Unschärfe der dominanten Blume drängt sich in den Vordergrund. Somit führt sie ins Bild und der Blick endet bei der Gestalt im Mittelgrund. Im Hintergrund erahnt der Betrachter eine Wiese, einen blauen Himmel mit ein paar Wolken und ganz links hinten ein paar Berge.

Ein kleines Kind in einem weißen Kleid steht links von der Blume, wie aus dem blauen Himmel gefallen. Es kratzt sich verlegen am Handrücken und wirkt gehemmt. Die Augen scheinen geschlossen zu sein, das männliche Gesicht, das wiederum Züge von Mao Zedong zeigt, wirkt ernst und bei längerem Betrachten viel weniger kindlich als Eingangs gedacht und durch den Bildtitel suggeriert. Die Gestalt im geblähten Kleidchen steht auf wackeligen Beinen, Unsicherheit ist zu spüren. Weiß ist in China die Farbe des Todes. Sexualität und Tod sind hier zu einem Paar, das schwer zu deuten ist, vereint. Evoziert wird darin die Gestalt des mumifizierten Mao in einem Schneewittchen-Sarg vor dem Panorama einer chinesischen Landschaft.

Die Haare werden durch Wind durcheinander gewirbelt. Ein Sujet, welches sich ein Jahr später in dem blauen Mann mit dem Blitz im Ohr „No Title“ von 2001 wieder finden wird. Dort ist der Blitz so dargestellt, dass er in das rechte Ohr der Person eindringt (Abb. 25).

Im Laufe der Zeit verschlüsselt Liu Wei seine Botschaften immer mehr. Was Anfangs leicht zu lesen schien und relativ direkt dargestellt wurde, wird nun in Blumenformen verpackt. In dem Werk „Landscape“ von 2004 (Abb. 26) scheint der erotische Aspekt schwer zurückgenommen zu sein. Ein Eindruck, der nur am Anfang gilt. Denn bei genauerer Betrachtung der Pflanze mit der orangen Fülle, realisiert man sehr schnell den deutlich erotischen Bereich.

Zwar zeigt er sich in diesem Gemälde als grüne Landschaft die gekonnt mit verschiedenen Grüntönen gemalt wurden. Im Vordergrund eine grüne Zone in deren Mitte das Wort „Landscape“ eingeschrieben steht. Auch hier vielleicht wieder als Metapher für China. Auf der Mittelebene eine Art hoher Wiese, die weiße Blüten zu tragen scheint und im Hintergrund Bäume und hohe Büsche.

Wei erzeugt hier Tiefenzug mit Hilfe der Perspektive. Das Wiesenstück zieht sich von links hinten nach rechts vorne. Es sieht fast so wie der Ausschnitt einer Allee, begrenzt von Bäumen am Rand.

Typisch für den Künstler sind erneut die eingeschriebenen Worte. Auch im Himmel findet sich ein für den Betrachter unlesbares Wort. Eigenartig ist die weiße Farbe dieses Himmels, die wie Sperma über die Bäume rinnt, der orangeroten Vagina im unteren Teil des Blattes entgegen. Ganz zart, im Zentrum des Bildes, und über der

Vagina, findet sich vor dem dunklen Grün des Busches ein geisterhafter weißer Totenkopf, wie ein „memento mori“.

2005 kehrt der Künstler wieder zu seinen einfachen Blumenmotiven zurück und malt „Flower“ (Abb. 27). Vor einem schwarzen Hintergrund, auf dem Päonien in verschiedenen Tönen von rosa und rot gemalt sind, erscheint im oberen, weiß gelassenen Viertel des Bildes, in Lius bekannter Manier das Wort „Flower“. Alle sechs dargestellten Pfingstrosen stehen in voller Blüte und recken sich dem Licht entgegen. Teils verschwommene, teils präzise gemalte Details führen den Blick über das Bild. Eine rote Päonie rechts vorne ist dick mit Weiß umrandet, was den anderen hingegen fehlt. Obwohl ruhig und unscheinbar, übt es eine unheimliche Wirkung auf den Betrachter aus. Es bleibt das Gefühl eine Botschaft nicht erfasst und gelesen zu haben.

Ein möglicher Erklärungsversuch wäre wieder die unermessliche und damit unheimliche Zeugungsfähigkeit Chinas. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden die Päonien zu einem ‚Zug der Fruchtbarkeit‘.

Die Blüten im Vordergrund sind ganz geöffnet. Im Hintergrund folgen frische Pfingstrosen, die kurz vor ihrer vollkommenen Öffnung stehen.

Die rote Päonie im Vordergrund, dick umrandet, hat ihre Funktion schon erfüllt, sie tritt fast aus dem Bild und macht den nachfolgenden Blumen Platz. Die Blüte ganz im Hintergrund ragt gerade noch in den weißen Teil des Bildes hinein und erzeugt so den Eindruck von unheimlicher Unendlichkeit. Als würde der Fluss an neuen Rosen wird nie abreißen. Eine horizontale Linie verbindet erste und letzte Blume des ‚Reproduktionsstroms‘. Es schließt sich der Kreis.

Liu Weis aktuelles Werk ist von 2006 und nennt sich „Human being“ (Abb. 28). Ein Mann blickt den Betrachter direkt aus dem Bild an: Ein tiefer eindringlicher Blick. Die Person ist blau gekleidet und nur bis zur Brust zu sehen.

Im Hintergrund ist die aus anderen Werken Weis bekannte grüne Landschaft zu sehen. Der weiße Himmel ist von grauen Wolken durchzogen. Direkt hinter den Schultern des Mannes beginnt er sich aufzulösen und er wird eins mit der grünenden

Natur. Ein deutlicher Hinweis auf die Geisteshaltung des Künstlers, alles stamme aus einer Seele und werde wieder eins.

Das Licht kommt von rechts oben und beleuchtet frontal die linke Gesichtshälfte. Der Mund ist geschlossen, der Blick ernst. Der Betrachter fühlt sich durch den frontalen Blickkontakt irgendwie unheimlich berührt. Es ist ein auffordernder Blick. Wie meist im Werk von Wei schielt der Mann. Sein linkes Auge dreht sich nach innen. Die Haare der Person umrahmen eine hohe Stirn, die in eine Glatze übergeht.

Einzigster „Schönheitsfehler“ in diesem Bild ist eine kleine, pinke Fleischwunde über dem rechten Auge, die wie die einer Schusswunde wirkt.

4. 3. Zhao Yongbo – Rot: Die unheimliche Farbe der Zersetzung und des Verfalls

„Ich wollte in die Ferne und musste beim Nahen beginnen.

*Ich wollte das Große verstehen
und musste deshalb das Kleine untersuchen.“¹²⁴*

Negrentino schreibt über das Leben von Zhao, er schreibt über dessen Großvater mit den vielen Frauen und von seinem Vater, der als Einziger lesen konnte.¹²⁵ Der Vater wird nach der ersten Revolution mit neunzehn Jahren Dorfschulleiter in Heilong in der Mandschurei. Zhaos Vater ist Lehrer, seine Mutter betätigte das Spinnrad.¹²⁶ Sie kann weder lesen noch schreiben. Zhao wurde als einziger Sohn geboren, hatte aber vier ältere Schwestern. Der Künstler selbst kennt sein genaues Geburtsdatum nicht, da er im Zeichen des Drachen - dieses bedeutet vierfachen Segen: Reichtum, Tugend, Harmonie und langes Leben - geboren werden sollte und seine Mutter seinen Geburtstag daher einfach in diese Zeit verlegte.

Schon in frühester Jugend hat Zhao große Lust auf Fleisch. *„Denn Fleisch war Sehnsucht und weckte Begehrlichkeiten.“¹²⁷* Jede Familie bekam damals eine Ration von 500 Gramm pro Familie und Woche, besonders der Sohn damit er groß und kräftig werde. Die vier Schwestern kümmerten sich um Zhao und trugen ihn Huckepack (Abb. 29). Als die beiden älteren Schwestern starben, kümmerten sich die beiden jüngeren um ihn.

Dann kam die zweite Revolution. Die Schulen wurden wegen Theoriebelastungen geschlossen, der Vater abgesetzt. Es war die Zeit der Kulturrevolution von 1966. Im November 1965 war Mao bereit, mit der Großen Säuberung anzufangen. Geplant war als erstes der Schlag gegen die Kultur, was auch namensgebend war.¹²⁸ Seine

¹²⁴ Negrentino 2004, S. 11.

¹²⁵ Ebenda, S. 5.

¹²⁶ Ebenda, S. 6.

¹²⁷ Ebenda, S. 6.

¹²⁸ Jung 2008, S. 655.

Mutter verbrannte alle Bücher, aus Angst vor Überfällen.¹²⁹ Die Garden trichterten den Menschen ein, dass sie *„ohne Furcht vor Opfern zehntausend Hindernisse auf dem Weg zum Sieg überwinden sollten. Je hässlicher man sei, desto besser. Je ärmer eine Familie würde, desto besser. Je wilder die Herkunft sei, desto besser.“*¹³⁰ Der Vater sollte zur Feldarbeit aufs Land ziehen, arbeitete aber in seiner Heimatstadt Heilong als Tischler.

Der kleine Yongbo half seinem Vater in der Werkstatt und war bestimmt in die Fußstapfen des Vaters zu treten, daher lernte er das Malen. In der neuen Schule wurde keine Theorie gelehrt sondern Praxis. Als Lehrer wurden Bauern oder Soldaten eingesetzt. Zhao gelangt dank seiner Malkünste bald zu einiger Bekanntheit. Nach der Grundschule schlossen sich vier Jahre Oberschule an. Ab dem 15. Lebensalter wurde nur noch gemalt.

An einem Frühlingstag besuchte ein alter Professor die Akademie in Heilong und sein Vater, inzwischen wieder in der Schulleitungsposition, stellte seinen Sohn dem Professor vor. Für den Professor waren jedoch Zhaos erste Bilder keine Malerei. Immerhin durfte er dem Professor die Staffelei tragen, wenn er in die Natur ging und ihm bei seiner Malerei zusehen.¹³¹ Im Bemühen dem Professor über die Schulter zu schauen und abends die gesehenen Dinge nachzumalen, vergingen einige Monate. Bei einer neuerlichen Begutachtung seiner Werke, befand der Professor ihn als gut und meinte, er sei nun ein Talent.¹³²

Zhao lernt vier Jahre bei ihm, verfeinert seine Malkünste, kommt vom zweidimensionalen Blick zum dreidimensionalen. Auch wenn Zhaos Malerei von

¹²⁹ Die Kulturrevolution war eine Kampagne von Mao Zedong, der westliche so wie traditionelle Vorstellungen in China komplett ausmerzen wollte. Es wurden die Roten Garden organisiert, eine Kampftruppe aus Schülern und Studenten, die durch die Städte zogen um Intellektuelle und Politiker bloß zu stellen, zu foltern und öffentlich zu töten. Siehe dazu: Teeple 2007, S. 435.

¹³⁰ Negrentino 2004, S. 7.

¹³¹ Ebenda, S. 9.

¹³² Ebenda, S. 9.

Anfang westlich geprägt ist, beschäftigt er sich viel mit Blumen. Blumen gehörten zum Malrepertoire der Guohua.¹³³

Er lernt viel in der Bibliothek, fühlt sich aber weder zu Grafik noch zum Holzschnitt hingezogen. So bleibt er bei seinen Fingerübungen und seinen Blumen, die ihm anfangs nur mittelmäßige Noten einbringen, später wird er jedoch besser und besser. *„Nach dem ersten Jahr gewann ich die Erkenntnis, dass der erste Blick für die Malerei immer die Wahrheit mitteilt. Deshalb habe ich mir von Anfang an angewöhnt, diesen ersten Blick sofort auf die Leinwand zu übertragen.“*¹³⁴

Nach dem Studium bildet sich Zhao weiter: er wollte Diplom-Maler werden. Er hatte rasch Erfolg und war beliebt bei seinen Schülern. Die damaligen Leitlinien der Schule, wie gelehrt werden sollte, zwar gab es Kernsätze wie: weniger abmalen, mehr Gefühl, aber sie halfen nicht wirklich weiter, waren ziemlich ungenau und wurden oftmals diskutiert. Damals wurde ihm klar, dass es „laute und leise Maler“ gab. Er entschied sie für eine stille Oase, eine ruhige Kunstkolonie.¹³⁵

Da Zhao von den westlichen Meistern lernen wollte, um diese später auch lehren zu können, konnte er sich nicht länger mit schlechten Reproduktionen abfinden. Er selbst hatte noch nie Originale der Meister gesehen, wie konnte er dessen Kunst also lehren? Er beschloss im Westen weiter zu studieren. Bewerbungen folgen, er bekommt vier Einladungen von deutschen Instituten. Nach einigen Schwierigkeiten wird er in einer Malklasse von Professor Robin Page an der Kunstakademie in München aufgenommen, ohne Aufnahmeprüfung, mit der Begründung, dass er bereits eine abgeschlossene Ausbildung habe und bereits Lehrtätigkeit vorweisen könne.

Durch die Begegnung mit der westlichen Welt und deren Kunst, wurde es für Zhao zunächst unmöglich, weiter zu malen. Es kommt zu einem Bruch mit der vom Sozialistischen Realismus geprägten Bilderwelt seiner Heimat.¹³⁶

¹³³ Guohua bedeutet „nationale Malerei“ und bezeichnet traditionelle chinesische Malerei mit Tusche auf Seide oder Papier.

¹³⁴ Negrentino 2004, S. 11.

¹³⁵ Ebenda, S. 13.

¹³⁶ Knapp 2008, S. 158.

Die letzte Revolution von Yongbo Zhao betraf seine Kunst. Kommunistisch erzogen fehlte ihm der Respekt vor Gott und der westlichen Welt, aber nun begann auch seine Ehrfurcht vor Autoritäten zu bröckeln. Chinesen sind sowieso immer wenig religiös gewesen. Dies wurde durch den Kommunismus noch verstärkt. Sie sind eher Lebenspragmatiker. „Eat, drink, man, woman“. Reduziert man die Werke der alten europäischen Meister auf diese Minimalformel, dann kommt das heraus, was Zhao macht. Die Kunst der alten Meister Europas wird zum Selbstbedienungsladen. Ihres ideellen und geistigen Horizonts beraubt, reduziert sich diese Kunst auf eine schwüle, morbide Sexualität, die uns Zhao mit schonungsloser, frecher Offenheit vor Augen führt.

Nach zwei Jahren kehrte er vorübergehend zurück in seine Heimat, bleibt jedoch nur kurz. Zurück in Europa verfällt er zunächst in eine insgesamt vierjährige Schaffenspause.¹³⁷ Danach beginnt Zhao wieder zu malen. Er selbst meint dazu: *„Ich setzte mich vor die leere Leinwand und ging in den Farben auf. Diesmal war es endgültig.“*¹³⁸

Durch die langjährige Pause hatte er nun seine Art zu malen geändert, er grenzte genau ab, suchte die Mitte, wies Ornamentik ihren genauen Platz zu. Gleichzeitig vereinte er Europas alte und Chinas neue Welt in seinen Werken. Es gab den Versuch, aus zwei Kulturbildern eines entstehen zu lassen.

Für Udo Kultermann ist es nicht einfach zu erklären, wie das Werk des chinesischen Künstlers Zhao Yongbo in so kurzer Zeit zu einer solchen Reife gelangen konnte, eine Kombination aus der malerischen Überlieferung seines Herkunftslandes und der malerischen Tradition des Westens.¹³⁹ Eine Kunst, die trotzdem eine künstlerische Identität erreicht und die Werke Zhaos *„unverwechselbar und einzigartig“* macht.¹⁴⁰ Für Kultermann haben die Bilder von Zhao Yongbo ab 1994 eine unverwechselbare Verschränkung formaler Präzision und schockierender Thematik.¹⁴¹ Eine Synthese

¹³⁷ Negrentino 2004, S. 19.

¹³⁸ Ebenda, S. 19.

¹³⁹ Kultermann 2004, S. 44.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 44.

¹⁴¹ Ebenda, S. 44.

aus kultureller und sozialer Wirklichkeit der neueren Geschichte Chinas gepaart mit der Tradition europäischer Bildformen.¹⁴²

„Die Hässlichkeit verdeutlichen, um der Schönheit Bedeutung zu verleihen, das Laster praktizieren, um die Tugend erklären zu können.“¹⁴³ Vom quadratischen Bildformat, kommt Zhao zum runden oder ovalen Bild. Er malt als erstes ovales Bild, „Die drei Grazien I“ (Abb. 30) und stößt auf Ablehnung. „Der Ursprung der Welt zu detailliert dargestellt, zu wenig Distanz, zu persönlich, lautet das Urteil.“ Auch Zhao bedient sich darin der chinesischen Blumensymbolik für drei Zeiten weiblicher Sexualität: Diese für uns ungewohnte Reduktion wirkt unheimlich und bedrängend. Zhao veranschaulicht Jungfräulichkeit, Progenität und Menopause. Eine Grazie trägt weiße Blüten am Kopf, die Frau in der Mitte steht in voller Blüte. Bei der dritten Grazie ganz rechts sind die Blüten bereits vertrocknet.

Das Bild „Frühling“ (Abb. 31) zählt ebenfalls zu Zhaos Frühwerk. Es kombiniert Botticellis Primavera mit einer maoistischen Uniform. Zhao selbst schreibt in seinem E-Mail zu der Bedeutung seines Bildes befragt: „In meiner Kindheit mussten alle täglich das kommunistische Propagandalied ‚Frühling des Landes‘ singen. Aus meiner Sicht wurde die Metapher des Frühlings missbraucht¹⁴⁴. Die allegorische Figur der Primavera ist hier in meinem Bild mit ambivalenten Dingen ausgestattet: die Rosen, die aus den Brüsten quellen sind Rot als Farbe der Liebe und des Blutes.“¹⁴⁵

Was wäre denn die erwachende Sexualität Chinas? Könnte sie Europa seines geistigen Horizonts entkleiden? Es auf seine Sexualität reduzieren? Diese schwebende Frage generiert das Unheimliche in Zhaos Bildern. Zugleich aber auch reine Worte, die oft den ganzen Tiefgang seiner Werke gar nicht ausloten, sondern eher plakativ, klischeehaft und oberflächlich erscheinen, auch – Zhao vorsichtig, um ihn nicht zu kränken, aber doch eindeutig – relativieren.

¹⁴² Kultermann 2004, S. 44.

¹⁴³ Negrentino 2004, S. 21.

¹⁴⁴ Auch die Metapher des Frühlings gilt als Symbol für die erwachende Sexualität.

¹⁴⁵ Yongbo Zhao in einen seiner Antworten auf meine Fragen zu seinem Werk via E-Mail, am 03. Jänner 2009.

Knapp sieht in Zhaos Primavera von 1994 eine Bestätigung der erotischen Fantasien Zhaos.¹⁴⁶ Auf die Tränen in dem Bild angesprochen meint Zhao: *„Im maoistischen China konnte man nicht seine Meinung und seine Gedanken äußern. So blieben nur Tränen als einzige Äußerung zu dem, was im Land passiert.“*¹⁴⁷

Die Chiffre für Sexualität im Symbol der Rosen hatten wir bereits bei Liu Wei kennengelernt. Bei Zhao Yongbo drängen Büschel von Rosen drängen nicht nur auf der Höhe der Brüste aus den Öffnungen des Gewandes, die Figur wird auch von dornigen Ranken eingeengt, ja eingeschnürt. Für Zhao, so Knapp, sei blütenweiße Schönheit nur noch in beschädigter Form denkbar.¹⁴⁸

Das Gemälde „Mona Lisa“ (Abb. 32) von 1995 zeigt die weltbekannte „Gioconda“ Leonardo da Vincis verändert als aufgeschnittenen Schinken mit Fliegen, die sich auf ihm begatten. Bei der Gioconda tritt dem chinesischen Beschauer ein solcher Hochmut, gepaart mit einer so reduzierten Sexualität entgegen, dass Zhao dabei unweigerlich an Pökelfleisch bzw. Schinken denken muss: Nur noch geeignet zur Eierablage von Schmeißfliegen. Zhao vernichtet sie als guter Kommunist auf seine Weise.

Kultermann spricht von westlichen und östlichen Mythen, die in dem Bild „Ophelia und Mao“ (Abb. 33) in einer absurden Konfrontation gezeigt werden, geschmückt mit Rosenblüten, die beide bedecken.¹⁴⁹ Knapp bemerkt hierzu, dass dies Zhaos erstes gemaltes Bild in München war und gleich von der Staffelei weg verkauft wurde.¹⁵⁰

Das Original an dem sich Zhaos Phantasie entzündete, befindet sich heute in der Tate Gallery in London und ist von John Everett Millais. (Abb. 34). Zhao selbst meint dazu: *„Schon in meiner Studienzeit besuchte ich eine Vorlesung über Hamlet bzw.*

¹⁴⁶ Knapp 2008, S. 9.

¹⁴⁷ Yongbo Zhao in einen seiner Antworten auf meine Fragen zu seinem Werk via E-Mail, am 03. Jänner 2009.

¹⁴⁸ Knapp 2008, S. 9.

¹⁴⁹ Kultermann 2004, S. 44.

¹⁵⁰ Knapp 2008, S. 9.

Ophelia. John Everett Millais *Ophelia* liebe ich sehr und habe das Bild zur Übung mehrfach kopiert.“¹⁵¹

Die Umgebung ähnelt dem Original, wird jedoch um pikante Details erweitert. Ein teils entblößter Körper ragt aus dem Wasser. Die freien Hautstellen sind von Fleischfliegen besetzt. Besonders dicht wird die Anzahl der Tiere im Schambereich, aus dem eine rosafarbene Rose herauswächst. Knapp schlägt in Verbindung mit dem Kontext eine politische Deutung vor.¹⁵² Anstatt des geistig umnachteten Hamlets wird Ophelia mit einem blassen Mao, ebenfalls im Wasser liegend, gepaart. Bedeckt wird er mit einem Meer aus Rosen, die ihn wie eine Decke umhüllen.

Über dem Bild findet sich ein in chinesischen Schriftzeichen verfasstes Kampflied, welches aus den Zeiten der Kulturrevolution stammt. Es ist ein Lied, das jeden Morgen während der Kulturrevolution aus den öffentlichen Lautsprechern schallte.¹⁵³ Über dem Kopf von Ophelia sind die Schriftzeichen durcheinander gewirbelt, ergeben keinen Sinn mehr. Knapp sieht in Ophelia die westliche Seite und stellt daher die Behauptung auf, dass „*die von Ophelia verkörperte Kultur Europas und die kommunistische Ideologie also nicht kompatibel sind.*“¹⁵⁴ Der Autor postuliert, dass der Sozialismus seinem Ende entgegen zu treiben scheint, sich die Menschen in der westlichen Welt aber auch um den Geisteszustand Europas zu Sorgen haben.¹⁵⁵ Knapp sieht in diesem ersten Werk, das Zhao in Europa gemalt hat, eine Auseinandersetzung mit der „offensichtlich keineswegs bewältigten chinesischen Vergangenheit“ des Künstlers.¹⁵⁶ Das sieht er richtig. Ausgehend von den „Schwimm-Bildern“ von Liu Wei ist darüber hinaus aber auch auf die dynamische Erotik Chinas Bezug genommen worden, die einem sich zersetzenden Westen gegenüber steht.

Nach sechs Jahren malt Zhao dasselbe Bildsujet (Abb. 35) erneut, diesmal treiben die Protagonisten nebeneinander, einem Liebespaar gleich, welches Suizid

¹⁵¹ Yongbo Zhao in einen seiner Antworten auf meine Fragen zu seinem Werk via E-Mail, am 03. Jänner 2009.

¹⁵² Knapp 2008. S. 9.

¹⁵³ Ebenda, S. 10.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 10.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 10.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 10.

begangen hat. Ophelia wirkt hier lebendiger, sexueller als Mao. Waren die Gesichter in der ersten Version plakativ gemalt, so erhalten sie nun mehr einen lebendigen Ausdruck. Der Verwesungszustand von Ophelias Körper ist zwar weiter fortgeschritten als der Maos, es tummeln sich Ratten in ihrem Schoß. Aber sie wirkt, im Gegensatz zu Mao, der nur noch aus einer Büste besteht, trotz des desintegrierten Körpers, gesund und rosig. Sie weist einen Heiligenschein auf.

In der Serie „Revolutionäre Familie“ (Abb. 36) von 1996/97 stellt sich Zhao selbst als Mitglied einer ideologisch kommunistischen Doktrin dar, die in einer beunruhigenden Neuinterpretation westlichen Ikonen gegenüber gestellt wird. In diesem Bild dominiert neben dem braunen Rahmen die Farbe Rot. Das weit aufgerissene Maul eröffnet dem Betrachter einen tiefen Blick in den Schlund und auf die übergroße Zunge. Der klaffende Mund beherrscht das ganze Gesicht. Augen und Nase treten in den Hintergrund. Auch wenn es furchterregende Augen sind, die den Betrachter anblicken, wirkt die Gestalt bedrohlich unheimlich.

Auffällig ist, dass der rote Hintergrund im gleichen Farbton gemalt ist wie das Zahnfleisch und die Zunge. Es ist ein ungesundes, entzündetes orangefarbenes Rot. Sieht sich der Künstler als Mensch oder Wesen in einem entzündeten System?

Nach Knapp rechne Zhao in diesen Einzelgemälden radikal mit seiner Vergangenheit ab, indem er die Familienmitglieder, zu Raubtieren verzerrt, darstelle.¹⁵⁷

Träume führen Zhao zu seiner „revolutionären Familie“ und zum Endstadium seiner Verpuppung. *„Der Hammel, der vor euch steht, vermittelt Nähe und führt zu den Wasserquellen des Lebens, und er wartet darauf, jede Träne von seinen Augen gewischt zu bekommen.“*¹⁵⁸ Das Symbol des Hammels wird in den 90-er Jahren zum Zeichen der Abrechnung mit der Vergangenheit. Dem Herdentier gleich wurden Generationen von jungen Chinesen für das Regime geopfert, doch langsam erkennt der Hammel seine Situation und erhebt sich dagegen.¹⁵⁹

„Die demonstrative Sexualität der in analoge Tierformen umgewandelten Figuren steht dennoch für die grundlegende menschliche Situation, in der das soziale und

¹⁵⁷ Knapp 2008, S. 11.

¹⁵⁸ Negrentino 2004, S. 22.

¹⁵⁹ Knapp 2008, S. 158.

politische Verhalten und die individuelle Handlungsform zusammen gesehen werden.“¹⁶⁰

Ähnlich kommt die Idee des Schafes als Herdentier, übersetzt in dem Leithammel zum Beispiel beim Porträt von Jörg Haider von 2000 zustande.

„Die Bilder ‚Revolutionäre Familie – Ich‘ und ‚Bruder‘ zeigen uns jeweils als Hammel, die einerseits Opfertiere sind, andererseits Zähne zeigen, wie ein Hundemaul, sich also wehren können, aber auch wehren müssen. Jörg Haider ist der Leithammel, aber auch ein Opfer der Gesellschaft, die ihn als Frontfigur nach vorne schiebt. Andererseits spielt er selbst das Spiel mit Angst und Macht, denn man ist immer Opfer und Täter gleichzeitig,“ so Zhao.¹⁶¹

In Schafböcken fand Zhao wenig später jene tierische Spezies, welche die Schwächen des Menschen besonders drastisch darstellen konnte.¹⁶² Wieder sieht Knapp darin einen direkten Bezug zu Zhaos Heimat China. So habe Zhao nach eigenem Bekunden die politische Gesellschaft Chinas immer als Herde von Schafen empfunden, die nach den Launen der Leithammel agierten.¹⁶³

Nachdem der Künstler seine formalen und inhaltlichen Experimente mit den Schafen und Hammeln angestellt hatte, ist Zhao sich seiner Animalismen sicher.¹⁶⁴ Nun beginnt der Künstler sich von den Anlehnungen an die alten Meister zu lösen und verwendet Tiersujets nur noch dazu um ganz bestimmte Bildformulierungen zu finden. So behandelt Zhao das Thema der Ratten, wie zum Beispiel „Das Kaffekränzchen I“ (Abb. 37) von 1998, als Symbol einer petrifizierten Gesellschafts-Attitüde. Die sich bereits desintegrierenden rot gekleideten Damen sitzen in einer Landschaft von Tierkadavern.

Auch hier wurden wieder drei verschiedene Rottöne gemalt. Im Vergleich zu den bereits beschriebenen Grazien könnte erneut Jungfräulichkeit, Hochblüte und Verfall gedacht werden. Doch es fällt schwer, dies auf drei alte Damen umzulegen. Die

¹⁶⁰ Kultermann 2004, S. 44.

¹⁶¹ Der Künstler Yongbo Zhao in einem E-Mail vom 03. Jänner 2009 auf eine der gestellten Fragen aus dem Fragenkatalog.

¹⁶² Knapp 2008, S. 10.

¹⁶³ Ebenda, S. 11.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 12.

Frauen sind offensichtlich bekannte Gesichter für den Künstler. Sie geben sich jugendlich, ordentlich gekleidet, schön geschminkt. Es wird nicht gespart an knallrotem Lippenstift und Rouge.

Die Kuchenstücke sind angestochen, die Zeit verrinnt. Der Verfall kann nicht mehr aufgehalten werden. So wie die Kuchenstücke werden auch sie selbst von Ratten angeknabbert. Die Frau in Braun zeigt mit dem kleinen Finger ihrer rechten Hand auf das Kuchenstück, als wüsste sie, was nun kommt.

Im Endbahnhof angelangt. Auf einer roten Couch ganz nach vorne geschoben, sitzen die Damen bei ihrem Kaffekränzchen und warten. Sie geben vor Zeit zu haben, doch genau das haben sie nicht. Die zentrale Dame im rosa Kleid lächelt noch, die anderen beiden wirken bereits verhaltener.

Der unheimliche Moment wird dadurch erzeugt, dass ein gemütliches Thema wie der Kaffeklatsch in eine sehr unappetitliche Umgebung gesetzt wird. Erst bei genauem Betrachten erkennt der Beschauer die Grausamkeit, mit der der Künstler auf den Verfall der Personen hinweist. Auch wenn sich der Kreis des Lebens schließt, verschließen die Betroffenen ihre Augen zu gern davor.

In „Kaffekränzchen II“ aus dem Jahr 2001 (Abb. 38) sitzen die Damen auf einem roten Sofa vor einer Brunnenöffnung. Sie werden umringt von Aasgeiern, die auf ihren Tod warten.

Die Farbabstufung der Rottöne bleibt ähnlich, wie bei dem Bild drei Jahre zuvor. Nur sitzen die Frauen nun nicht mehr zwischen Tierkadavern. Sie schweben über einem dunklen, schwarzen Brunnen. Die Beine sind weniger stark zerfressen. Die zentrale Dame hat starke Ähnlichkeit mit der im vorhergehenden Bild. Die Personen links und rechts von ihr sind neue Gesichter. Während die Handhabung der Kaffeetassen ähnlich ist, hält die Frau in der Mitte nun fast den ganzen Kuchen. Die anderen beiden gehen leer aus mit leeren Tellern in den Händen.

Die Aasgeier blicken fordernd zu den Frauen hin. Die in braun gekleidete Frau wird bereits am rechten Oberarm von einem Geier gepackt. So als wäre es die Zeit, die entschieden hätte, dass sie nun sterben muss.

Der Haltung nach zu schließen, will die Frau nicht gehen, dreht ihren Kopf zur Seite, versucht den Aasgeier zu ignorieren.

Beobachtet wird das Geschehen von der Frau ganz links. Noch lächelt die Dame in der Mitte. Hat sie etwa nicht bemerkt, dass sie mit ihrer Couch, wie in einem Krug sitzt, der in die Tiefen eines Brunnens hinabgelassen wird?

Drei ausgespuckte Kerne liegen neben dem großen Kuchenstück. Sie haben ausgedient, keine Funktion mehr, weil sie nicht mehr austreiben können, werden sie bald entsorgt.

Religiöser Fanatismus wird in Bildern wie „Mönch“ (Abb. 39) oder „Kardinal“ (Abb. 40) von 2001/2002 thematisiert. Der Künstler zeigt hier erneut vor einem roten Hintergrund einen Truthahn im Seitenprofil.

Das Tier zeigt sich in fleischigen Farben. Runzelige, wulstige Hautanhäufungen hängen schlaff herunter. Der hellste rosafarbene Ton findet sich direkt im Gesicht des Kardinals: auf der Stirn wie um die Augenpartie und auf den Wangen. Der Kopf wirkt blutleer, konzentriert auf die Kehle, auf die Sprache. Alles was den Hals abwärts zu sehen ist, enthält ein tiefes, sattes, blutunterlaufenes Rot.

Anstatt der Nase hängt dem vermenschlichten Truthahn ein dunkler rosafarbener, lascher Zapfen herunter. Unweigerlich wird der Betrachter an einen erschlafte Penis erinnert. Der unterhalb des Schnabels leicht nach rechts ausschwingt, was die Schwere noch unterstreicht. Der Schnabel geht neben der dominanten „Nase“ fast unter und wird nur durch ein dunkles Braun im Schatten dieser Nase gezeigt. Eine Kopfbedeckung aus schlaffer Haut formt sich am Hinterkopf zu einem Schleier.

Der kalte Gesichtsausdruck aus tiefroten Augen starren den Betrachter an. Aus der Mitte des Auges dringt ein dicker Strahl Tränenflüssigkeit, der über die rechte Wange, in den tiefen Fugen des Gesichtes, die Wange herabrinnt. Ein Zeichen von Hilflosigkeit. Zhao selbst antwortet auf das Symbol seiner Tränen hin befragt: *„Im Kommunistischen China konnte man nicht seine Meinung und seine Gedanken*

äußern. So blieben nur Tränen als einzige Äußerung zu dem, was im Land passiert.“¹⁶⁵

Die schwarzen Skorpione am Hinterkopf zeigen böse Gedanken, die der Mönch hegt. Die sich zersetzende Stelle auf der Nase erinnert an Bildnisse mit krankhaft entstellten syphilitischen Nasen europäischer alter Meister. (Abb. 41)

Es ist eine habtische Fleischlichkeit, die dem Betrachter entgegenspringt. Unheimlich wird das Bild nicht nur durch die Gestalt selbst, sondern auch durch den eindringlichen Blick. Ein Blick, der zugleich ohnmächtig ist und zornige, zersetzende, giftige Gedanken hegt.

Kultermann ist der Meinung, dass der Stil von Zhaos Kunst keiner Richtung zugeordnet werden kann.¹⁶⁶ Da der Künstler verschiedenste Eindrücke von Ost und West vereinigt. Zhao ist in der Lage „*universale Realitäten*“ zu schaffen, die auf künstlerischer Ebene im Bezug zur Gegenwart stehen.¹⁶⁷

Knapp spricht hier von „*sadistischer Energie, die einem das Gruseln lehrt*“.¹⁶⁸

2007 finden sich im Werk Zhaos Blutsauger (Abb. 42) mit übergroßen Ansaugstutzen über wehrlos entblößten Brüsten. Als Vorbild diente Goyas berühmte Radierung „Die Resultate“ aus der Serie „Die Desaster des Krieges“ (Abb. 43).¹⁶⁹ Da die Ungeheuer kleine Fahnen mit sich tragen, scheint die Interpretation des Bildinhaltes klar. In Bezug auf die Farbe Rot fällt dem Betrachter sofort die chinesische Flagge auf. Die USA und China saugen das letzte aus Europa heraus. Japan züngelt bereits am Ohr der zu Boden gegangenen Gestalt. Im linken Hintergrund warten noch zahlreiche andere Staaten, die zum Zug kommen wollen. Kleine Ungeheuer kriechen züngelnd

¹⁶⁵ Hier möchte Yongbo Zhao in einem späteren Mail vom 17. Jänner 2009, dass eine Korrektur von „kommunistisch“ in „maoistisch“ durchgeführt wird.

¹⁶⁶ Kultermann 2004, S. 45.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 45.

¹⁶⁸ Knapp 2008, S. 12.

¹⁶⁹ Herr Klaus Kiefer, der Galerist von Yongbo Zhao schreibt auf die Frage nach dem berühmten Goya-Bild am 19. März 2009 mit folgender Antwort: „Das Bild „Mutter Erde - Ausgesaugt“ ist kein Goya- Zitat, bezieht sich auf keines seiner Bilder. Es handelt hier um eine Bildschöpfung von Yongbo Zhao.“ Einer Antwort, der ich im Vergleich mit Goyas Bild von 1810 nicht zustimme.

den Stoff entlang. Im rechten Bildhintergrund nahen weitere Ungeheuer herbei. Die Personifikation Europas liegt kraftlos am Boden. Sie trägt ein weißes Kleid, ihre Brüste sind entblößt. Ihr hübsches Gesicht geschlossen. Würden nicht diese blutrünstigen Monster an ihren Brüsten saugen könnte die Frau mit den langen geöffneten Haaren auch gestorben sein. Vielleicht wird sie auch im Schlaf ihrer Ressourcen beraubt?

Eines von Zhaos aktuellsten Werken ist aus dem Jahr 2008 (Abb. 44). Es zeigt Papst Benedikt in einen roten Mantel gehüllt, darunter ein weißes Hemd. Auf seinem Kopf trägt er eine gelbe Bischofsmütze.

Er wird von seltsamen Wesen, die sehr oft das Gesicht Zhaos tragen, niedergerissen. An den Füßen trägt er weiße Strümpfe und die bekannten roten Schuhe von Armani. Die linke Hand ist ausgestreckt und hält einen Stab an dessen oberem Ende ein gekreuzigter Jesus angebracht ist. Dieser zeigt nach unten und wird von einer Fledermaus, in Gestalt eines Dämons zu Boden gedrückt. Die unheimliche Gestalt zeigt spitze Zähne in einem weit aufgerissenen Schlund. Am linken Oberarm zerrt ein anderes Wesen mit großen spitzen Ohren am Papst. Der Mund ist rund geformt und gleicht der Grimasse eines Affen. Diese Gestalt will den Papst nach links aus dem Bild zerren. Auf der anderen Seite reißt ein weiterer Dämon mit aufgerissenem Mund am Hemd des Papstes. Das Gesicht des Wesens ist nach rechts oben gewandt. Somit entsteht der Eindruck als würde der Papst von diesen Wesen in die entgegengesetzte Richtungen gezerrt.

Hinter dem Papst befindet sich eine große Ansammlung weiterer fledermausartiger Wesen, wobei einer über die linke Schulter des Papstes blickend den Betrachter direkt mit einem zugekniffenen und einem geöffneten Auge ansieht. Ein zweiter auf der anderen Seite mit weit herausgestreckter Zunge zeigt einmal auf das Wesen vor sich und mit der rechten Hand auf das Geschehen in der linken Bildhälfte.

Dort wird mit aller Gewalt ein Würdenträger der Kirche aus dem Fenster gestürzt. Mit ausgestreckten, hochgerissenen Armen ist die Person im Begriff zu fallen. Auch ein letzter Griff an den Fensterrahmen kann das Unglück nicht mehr aufhalten. Ebenso hilflos liegt eine kleine Fledermaus auf dem Rücken vor dem Papst, mit aufgerissenem Mund und eingezogenen Flügeln.

Das ganze Geschehen spielt sich in einer festsaalähnlichen Architektur ab. Rechts am Bildrand scheint ein schwerer Vorhang zur Seite geschoben. Vor dem Fenster befinden sich zwei Stufen. Das Fenster wird durch Streben verstärkt. An der Kante des Mauerstückes erkennt der Betrachter eine Volute und das Kapitell eines Pilasters.

Ein bemerkenswertes Detail in Bild ist die Münchner Stadtansicht samt Marienkirche am linken Rand des Gemäldes, dem aktuellen Aufenthaltsort Zhao Yongbos. Es macht den Anschein als würden die Gestalten den Papst in die Kirche zerren wollen. Eine Kritik an der Reisefreudigkeit des Papstes?

Darauf hin befragt, mit welchen Themen sich der Künstler gerade beschäftigt, antwortet er: *„Ich beschäftige mich zur Zeit mit 3 Themenbereichen. 1. die Zukunft der Erde, 2. Religion und ihren Einfluss auf die Kultur, 3. Kommunismus und seinen Einfluss auf die Kultur.“*¹⁷⁰

¹⁷⁰ Der Künstler Yongbo Zhao in einem E-Mail vom 03. Jänner 2009 auf eine der gestellten Fragen aus dem Fragenkatalog.

5. Die Farbenlehre von Johannes Itten

*„Nur dem, der die Farbe liebt,
eröffnet sich ihre Schönheit und ihr innewohnendes Wesen.
Die Farbe gibt sich jedem zum Gebrauch,
aber nur dem sie hingebungsvoll Liebenden
entschleiert sie ihr tieferes Geheimnis.“¹⁷¹*

Viele Denker haben sich bereits mit dem Thema Farbe beschäftigt, hier seien nur einige wie zum Beispiel, Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Isaac Newton und Johann Wolfgang von Goethe genannt.¹⁷² Newton zerlegte das Licht mit Hilfe eines Prismas in Spektralfarben, die den Regenbogenfarben entsprechen. Goethe dagegen glaubte, dass die Farben im menschlichen Auge entstehen.¹⁷³ Farben wirken auf uns in negativ wie positiv ein, ob wir dies nun bewusst wahrnehmen oder nicht.

Die Gefühlslage aus verschiedensten Zeitepochen lässt sich anhand ihrer farbigen Zeugnisse ablesen. Waren Ägypter wie Griechen an farbig-bunter Gestaltung interessiert, gab es in China in vorchristlicher Zeit große Maler.¹⁷⁴ Itten schreibt von einem Kaiser aus der Han-Zeit, 80 v. Chr. der Depoträume, gesammelte Malereien von beeindruckender farbiger Schönheit, wie einem Museum, dass sich im Besitz dieses Kaisers befunden haben soll. In der Tang-Zeit (618-907 n. Chr.) entstanden in China zahlreiche starkfarbige Wand- so wie Tafelmalereien.¹⁷⁵ Diese Zeit war es auch, wo zeitgleich neue Glasuren in gelb, rot, grün und blau für die Keramik entwickelt wurden.¹⁷⁶

In der Sung-Zeit (960-1279 n. Chr.) kam es zu einer Verfeinerung des Empfindens für Farbe. Die Farben wurden stärker variiert und es wurde naturalistischer gemalt. In

¹⁷¹ Itten 1970, S. 14.

¹⁷² Prignitz 2001, S. 76.

¹⁷³ Ebenda, S. 76.

¹⁷⁴ Itten 1970, S. 8.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 9.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 9.

der Keramik entstanden Glasurfarben, von denen früher nur geträumt werden konnte, wie zum Beispiel Seladon und Claire de lune.¹⁷⁷

Durch die Mode, die Farbfotografie und die Entwicklung der Farbchemie wurde ein allgemeines Interesse für Farben geweckt und das Farbempfinden eines jeden einzelnen stark verfeinert.¹⁷⁸ Dieses Farbempfinden sei heute fast vollständig optisch-materialer Art und beruhe nicht auf seelisch-geistigem Erleben, so Itten.¹⁷⁹ Itten führt verschiedene Umgangsarten mit dem Problem der Farbe vor: Der Physiker zum Beispiel erforsche die Energie der elektromagnetischen Schwingungen, darunter fällt auch die Entstehung der farbigen Phänomene, insbesondere die Zerlegung des weißen Lichtes in das prismatische Farbenband, so wie das Problem der Körperfarben.¹⁸⁰ Dem Chemiker geht es vielmehr um die molekulare Konstitution der Farbstoffe und Pigmente, die Farbbeständigkeit, die Lichtechtheit und die Bindemittel samt der Herstellung ihrer synthetischen Farben. Der Physiologe untersucht die Wirkung des Lichtes und der Farben im Bezug auf Auge und Gehirn des Menschen. Dabei gibt es Untersuchungen vom Hell-Dunkel-Sehen bis zum sehen von bunten Farben und deren Wahrnehmung.¹⁸¹ Der Psychologe interessiert sich für die Probleme der Wirkung von Farben auf die Psyche. Hier beschäftigt er sich mit der Farbsymbolik, der Farbbestimmung und der Farbbegrenzung, so wie der expressiven Farben, die Goethe als sinnlich-sittliche Wirkungen der Farben bezeichnete.¹⁸²

Ein Künstler, der mit Farben arbeitet, kann eine Kombination aus Physiologie und Psychologie für sich erarbeiten. Denn dieser beschäftigt sich hauptsächlich mit der ästhetischen Seite mit der Wirkung der Farbe. Eine Verbindung, die gleich zu einem ästhetischen Problem der Farben führt, hinsichtlich von sinnlich-optisch (impressiv), psychisch (expressiv) und intellektuell-symbolisch (konstruktiv), so Itten in seinen Ausführungen weiter.¹⁸³ So wurde Farbe in der Geschichte der Völker des Öfteren auch rein symbolisch verwendet, sei es um soziale Schichten oder Kasten zu

¹⁷⁷ Itten 1970, S. 9.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 12.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 12.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 12.

¹⁸¹ Ebenda, S. 13.

¹⁸² Zitiert nach Itten 1970, S. 13.

¹⁸³ Itten 1970, S. 13.

kennzeichnen, oder bestimmte Farben als Unterstützung für mythologische und religiöse Ideen.

In China ist Gelb, die lichtvollste Farbe, ausschließlich dem Kaiser, dem Sohn des Himmels vorbehalten.¹⁸⁴ Gelb als Symbol höchster Weisheit und Erleuchtung. Niemand, außer dem Kaiser, durfte ein gelbes Kleid tragen.¹⁸⁵ Kleideten sich die Chinesen bei Todesfällen weiß, bedeutete dies, dass sie den Verstorbenen ins Reich des Reinen und des Himmels begleiteten. Sie wollten damit nicht ihre Trauer zur Schau tragen, sondern versuchten, dem Toten durch das Tragen von Weiß zu helfen, das Reich der Vollkommenen zu erreichen.¹⁸⁶

Itten zeigt in seinen Ausführungen drei verschiedene Gesichtspunkte auf, spricht von konstruktiven, impressiven und expressiven Farben. Er erläutert weiter, dass *„Symbolik ohne optisch-sinnliche Richtigkeit und ohne psychisch-sittliche Kraft, blutleerer intellektueller Formalismus wäre.“*¹⁸⁷ Zur genaueren Festlegung von Farbe, werden noch zwei Begriffe eingeführt: der Begriff „Farbcharakter“ und „Farbton“. Es sei der Charakter einer Farbe, die Stellung oder der Ort innerhalb des Farbkreises, sowohl die reinen wie die daraus resultierenden Mischungen seien eindeutige Farbcharaktere. Wollten wir den Grad der Helligkeit oder Dunkelheit bestimmen, so spricht Itten von Tonwert oder Valeur.¹⁸⁸

Farbe kann erst in Beziehung zu einer Nichtfarbe, wie Schwarz, Grau oder Weiß oder im Vergleich zu anderen Farben ihren Wert erhalten.¹⁸⁹ Farbwirklichkeit und Farbwirkung können nur in harmonischen Klängen identisch sein.¹⁹⁰ In allen anderen Fällen wird die Wirklichkeit der Farbe simultan zu einer neuen Wirkung gebracht, so Ittens These, die er anhand einiger Beispiele aufzeigt. So sei bekannt, dass ein weißes Quadrat auf schwarzem Hintergrund größer wirke, als ein gleichgroßes schwarzes Quadrat auf weißem Grund. Weiß strahle aus und überstrahle die

¹⁸⁴ Siehe auch die Farbe Gelb im Kapitel Feng Shui.

¹⁸⁵ Itten 1970, S. 13.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 13.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 14.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 14.

¹⁸⁹ Siehe Farbsymbolik im Kapitel Feng Shui.

¹⁹⁰ Itten 1970, S. 17.

Begrenzung, während Schwarz zusammenziehe.¹⁹¹ Genauso verhalte sich ein hellgraues Quadrat auf weißem Grund dunkler, als das gleiche hellgraue Quadrat auf schwarzem Untergrund, welches hier hell wirke.¹⁹²

Da Farbwirklichkeit und Farbwirkung ungleich sind, kommt es zu einem disharmonischen, unwirklichen Ausdruck. Stoffliche Wirklichkeitsformen und Farben können in unwirkliche Vibrationen umgewandelt werden. Der Künstler erhält dadurch ein Werkzeug, welches ihn befähigt, Unsagbares auszudrücken. Wird die Farbe Träger des Hauptausdruckes, muss mit der Komposition durch Farbflecke begonnen werden und daraus entstehen dann die Linien. Wer aber zuerst Linien zeichnet und diese dann mit Farbe füllt, wird nie eine eindeutige, starke Farbwirkung erzielen. „Farben haben ihre eigenen Dimensionen und Strahlungskräfte und teilen den Flächen andere Werte zu als Linien.“¹⁹³

Was die Harmonie der Farbe betrifft, wird darin das Zusammenwirken von mehreren Farben angesprochen. Natürlich tritt sofort das Problem von Objektivität und Subjektivität ein. Ob ein Bild „harmonisch“ ist, hängt immer von der Absicht des Betrachters ab.

Meistens werden von Laien Farben kombiniert, die ähnliche Farbcharaktere oder gleiche Tonwerte verschiedener Farben zeigen. Farben, die ohne starke Kontraste nebeneinander stehen. Itten erwähnt Aussagen wie „harmonisch - disharmonisch“, die nur Gefühle, nicht jedoch objektiven Wert bezeichnen.¹⁹⁴ So der Versuch, den Begriff der Farbharmonie aus der subjektiven Gefühlslage heraus zu einer objektiven Gesetzmäßigkeit zu erheben.¹⁹⁵ Harmonie als Gleichgewicht und Symmetrie der Kräfte. Studiere man die physiologischen Vorgänge beim farbigen Sehen, rücke einem die Lösung des Problems, nach Itten, näher: Betrachten wir über einen längeren Zeitraum ein grünes Quadrat und schließen dann die Augen, erhält der Betrachter als Nachbild ein rotes Quadrat. Bei einem roten Quadrat erhalten wir als Nachbild ein Grünes. Dieser Versuch lasse sich mit allen Farben machen und immer

¹⁹¹ Itten 1970, S. 17.

¹⁹² Ebenda, S. 17.

¹⁹³ Ebenda, S. 18.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 19.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 19.

würden wir feststellen, dass es die Komplementärfarbe ist, die uns im Nachbild erscheint.¹⁹⁶ Das Auge versuche selbstständig das Gleichgewicht wieder herzustellen, eine Erscheinung, die Sukzessiv-Kontrast genannt wird.¹⁹⁷

Ein zweites Beispiel zeigt, dass wir in eine reine Farbe ein ihr gleich helles, graues Quadrat stellen. Das Grau erscheine auf Gelb hellviolett, auf Orange bläulich-grau, auf Rot grünlich-grau usw. (Abb. 45)¹⁹⁸ Zu jeder Farbe scheint das Grau von der Komplementärfarbe angetönt worden zu sein, genauso haben reine Farben die Tendenz, sich gegenseitig nach dem Komplement hin zu drängen. Diese Erscheinung bezeichnet Itten als Simultan-Kontrast. Beide Versuche zeigen, dass das Auge des Menschen erst dann im Gleichgewicht ist, wenn das Komplementärgesetz erfüllt ist.

Über die Harmonie der Farbe schreibt der Farbentheoretiker Wilhelm Ostwald: *„Die Erfahrung lehrt, dass gewisse Zusammenstellungen verschiedener Farben angenehm, andere unangenehm oder gleichgültig wirken. Es entsteht die Frage, wovon dies abhängt. Die Antwort lautet: angenehm wirken solche Farben, zwischen denen ein gesetzmäßiger Zusammenhang, d.h. eine Ordnung besteht. Fehlt ein solcher, so wirken sie unangenehm oder gleichgültig. Angenehm wirkende Farbgruppen nennen wir harmonisch. Wir können daher das Grundgesetz aufstellen: Harmonie = Ordnung.“*¹⁹⁹

Goethe legte bereits eine Quantitätsverhältnis der Farben aufgrund ihres Lichtwertes an: So verhalte sich Gelb : Rot : Blau, wie 3 : 6 : 8.²⁰⁰ Ganz allgemein lasse sich sagen, dass alle komplementären Farbenpaare, alle Dreiklänge, deren Farben im zwölfteiligen Farbkreis oder im gleichschenkligen Dreieck oder in quadratischen oder rechteckigen Beziehungsverhältnissen zueinander stehen, harmonisch sind.²⁰¹ (Abb. 46)

¹⁹⁶ Itten 1970, S. 19.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 19.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 19.

¹⁹⁹ Zitiert nach Itten 1970, S. 21.

²⁰⁰ Zitiert nach Itten 1970, S. 21.

²⁰¹ Itten 1970, S. 22.

Zuerst ein paar Bemerkungen zur konstruktiven Farbenlehre. Die konstruktive Farbenlehre umfasst die Grundgesetze der Wirkung von Farben. Alles konstruktiv Errechnete sei nicht das Entscheidende, die intuitive Empfindung steht über ihr, denn sie führt in das Reich des Irrationalen und Metaphysischen, etwas, was durch Zahlen nicht erfassbar ist.²⁰²

Zu Beginn der Farbenlehre steht der zwölfteilige Farbkreis aus den Farben erster Ordnung: Gelb, Rot, Blau. (Abb. 47) Es steht außer Frage, dass der normal Farbensichtige in der Lage ist, diese Farben genau zu erkennen. Zur Prüfung der Farbe kann diese vor einen grauen Grund gehalten werden.

Darauf folgen die sieben Farbkontraste: Von Kontrast spricht Itten dann, wenn zwischen „zwei zu vergleichenden Farbenwirkungen deutliche Unterschiede oder Intervalle festzustellen sind.“²⁰³ Steigern sich diese ins Maximale, spricht Itten von „gleichen oder polaren Kontrasten“.²⁰⁴ Der Mensch kann durch seine Sinnesorgane nur durch Vergleiche bestimmte Wahrnehmungen machen, wird von den Menschen dann eine Linie als kurz empfunden, wenn zum Vergleich eine lange dargestellt ist. Weiters können Farbenwirkungen durch Kontrastfarben entweder geschwächt oder gesteigert werden. Daraus entwickeln sich sieben Kontraste mit ganz bestimmten und für sich eigenen Gesetzmäßigkeiten. Diese werden folgendermaßen benannt: Farbe-an-sich-Kontrast, Hell-Dunkel-Kontrast, Kalt-Warm-Kontrast, Komplementär-Kontrast, Simultan-Kontrast, Qualitäts- so wie Quantitätskontrast.²⁰⁵

Der Farbe-an-sich-Kontrast stellt an das Sehen der Farbe keine hohen Ansprüche, weil hier die Farbe an sich nicht betrübt ist und die Leuchtkraft sehr kräftig ist. Gelb, Rot und Blau ergeben den stärksten Ausdruck dieses Kontrastes (Abb. 48). Diese wirken immer laut, bunt, entschieden und kraftvoll. Die Intensität der Farben nimmt ab, je mehr man sich von den Farben der ersten Ordnung, also den Grundfarben, Gelb, Rot, Blau entfernt. Einen völlig neuen Ausdruck bekommt der Kontrast, wenn man seine Hell-Dunkel-Werte verändert. (Abb. 49). Hier sind zahlreiche

²⁰² Itten 1970, S. 29.

²⁰³ Ebenda, S. 33.

²⁰⁴ Ebenda, S. 33.

²⁰⁵ Ebenda, S. 33.

Kombinationen möglich, wobei ein hinzugefügtes Weiß, die Leuchtkraft der anderen Farben schwächt und Schwarz diese verstärkt.²⁰⁶

Sehr spannende Lösungen findet Itten, wenn eine Farbe als Hauptfarbe definiert wird und die anderen nur als Akzente beigefügt werden, da durch die Betonung der expressive Charakter erhöht würde.²⁰⁷ Der Farbe-an-sich-Kontrast erhält eine Vielzahl von Ausdrucksmöglichkeiten, wie zum Beispiel: Fröhlichkeit, Trauer, irdische Primitivität oder kosmische Universalität.²⁰⁸

Der nächste zu behandelnde Kontrast ist der Hell-Dunkel-Kontrast, welcher für die Menschheit, wie für die Natur von großer Bedeutung ist. Es kommen Vergleiche wie Licht und Finsternis, oder Hell und Dunkel seit Menschengedenken vor. Für den Maler sind die beiden Farben schwarz und weiß, die, mit denen er am Intensivsten Hell und Dunkel darstellen können. Zwischen diesen zwei Extremen liegt jedoch eine gigantische Vielzahl von Grautönen. Die Anzahl der zu erkennenden Grautonstufen hängt von der Sehtüchtigkeit, wie von der Reizschwelle des einzelnen Menschen ab. Grau kann auch als Vermittler von grellen Farbgegenständen fungieren, indem es deren Kraft verbindet und dadurch selbst lebendig wird. (Abb. 50)

Itten stellt fest, dass in der europäischen, wie in der ostasiatischen Kunst zahlreiche Werke ausschließlich auf dem reinen Hell-Dunkel-Kontrast aufgebaut sind.²⁰⁹ Dies schließt er daraus, die Tuschemalerei in China und Japan große Bedeutung hat, wo das Schriftzeichen mit dem Pinsel als Grundlage gilt. Schriftzeichen, die einen großen Formenreichtum besitzen.

Der Schreibende hat viele verschiedene Bewegungen mit der Hand zu machen, wenn er sinngemäß und rhythmisch korrekt schreiben will. Schon der Chinese Chiang Yee meinte dazu: *„Wie der Bogenschütze sein Ziel fest anvisiert, den Bogen spannt und den Pfeil losschnellen lässt, so muss sich der Schreibende die Formen konzentriert vorstellen, mit Kraft und Entschiedenheit den Pinsel führen und mit selbstbewusster Sicherheit die Schriftzeichen schreiben.“*²¹⁰ Es erfordert sehr viel

²⁰⁶ Itten 1970, S. 34.

²⁰⁷ Ebenda, S. 36.

²⁰⁸ Ebenda, S. 36.

²⁰⁹ Ebenda, S. 40.

²¹⁰ Zitiert nach Itten 1970, S. 40.

Übung bis die Schriftzeichen schlussendlich fast automatisch aus dem Pinsel fließen. Der Tuschemaler übt die Formen der Natur so lange, bis er sie auswendig gestalten kann. Dieser Automatismus ist nur durch geistige Konzentration und körperliche Entspannung möglich. Meditative Übungen, wie zum Beispiel im Chan- oder Zen-Buddhismus, bilden die Grundlage für eine solche Tätigkeit.²¹¹

Anhand eines einmal rotorange und einmal blaugrün gestrichenen Raumes spricht Itten das Temperaturempfinden an und den sogenannten Kalt-Warm-Kontrast zu besprechen.²¹² Aus wissenschaftlicher Sicht bedeutet dies, dass Blaugrün den Impuls der Zirkulation dämpft, während Rotorange zur Aktivierung anregt. Bei einer genauen Betrachtung des Farbkreises zeigt sich, dass Gelb die hellste Farbe und Violett die dunkelste Farbe ist.

Die Farben Gelb, Gelborange, Orange, Rotorange, Rot und Rotviolett werden als warme Farben bezeichnet, wo hingegen Gelbgrün, Grün, Blaugrün, Blauviolett und Violett als kalte Farben gelten. Verschiedenste Wirkungsweisen, wie zum Beispiel: schattig – sonnig, beruhigend – erregend, luftig – erdig und fern nah, zeigen, dass starke expressive Möglichkeiten in diesem Kontrast zu finden sind, was es dem Künstler ermöglicht eine Atmosphäre von unwirklichem Charakter zu schaffen.²¹³ Entfernte Gegenstände wirken in der Ferne immer kälter in der Farbe. Mit diesem Kontrast lässt sich Nah und fern suggerieren und gilt auch als wichtiges Darstellungselement für Perspektive oder plastische Wirkung. Ist es die Absicht des Künstlers stilrein zu arbeiten, so müssen alle anderen Kontraste zurückhaltend oder gar nicht verwendet werden. Zwei wichtige Kontrast-Modulationen im Bereich Rot bis Orange (Abb. 51) und die im Gebiet von Grün bis Blaugrün (Abb. 52).

Der Komplementär-Kontrast mischt zwei pigmentäre Farben, die dann ein neutrales Grauschwarz ergeben und somit zu einer komplementären Farbe werden. Zwei sehr gegensätzliche Farben, die sich gegenseitig fordern, zu höchster Leuchtkraft steigern und sich einmal zu Grau vermischt, vernichten wie Feuer und Wasser. Es gibt immer nur eine einzige Farbe, die sich zur anderen komplementär verhält. Beispiele für solche Paare sind: Gelb : Violett, Gelborange : Blauviolett, Orange : Blau, Rot : Grün

²¹¹ Itten 1970, S. 40.

²¹² Ebenda, S. 45.

²¹³ Ebenda, S. 45.

und Rotviolett : Gelbgrün. Zerlegt man diese Paare so stellt Itten fest, dass in ihnen immer die drei Grundfarben: Gelb, Rot, Blau enthalten sind. Komplementäre Farben, richtig gemischt, ergeben ein festes Wirkungsbild. Jede Farbe behält ihre Leuchtkraft, ist in ihrer Wirkung identisch mit ihrer Wirklichkeit.²¹⁴

Weiters enthält jedes komplementäre Farbenpaar seine Besonderheiten: Rotorange : Blaugrün ist komplementär und gleichzeitig zeigt es die stärkste Kraft des Kalt-Warm-Kontrastes. Die Farben Rot : Grün sind komplementär, gleich hell, die Lichtwerte gleich groß (Abb. 53). Die erwähnten Mischfarben kommen gerade in der Natur sehr oft vor. Man kann sie zum Beispiel am Holz und an den Blättern eines roten Rosenstockes beobachten, kurz bevor sich eine Blüte entwickelt. Dort mischt sich die Farbe der zukünftigen Rose mit dem grünen Stängel und es entstehen rotgraue und grüngraue Nuancen. Mit zwei komplementären Farben lassen sich besonders schöne Grautöne erzielen. So erhielten alte Meister farbige Grautöne dadurch, dass sie über leuchtende Farben, die Gegenfarbe malten.

Mit Simultan-Kontrast ist jene Erscheinung gemeint, die unser Auge zu einer bestehenden Farbe immer gleichzeitig nach der Komplementärfarbe verlangen lässt. Diese Tatsache bestätigt, dass das Grundgesetz farbiger Harmonie stets nach der Erfüllung des Komplementärgesetzes verlangt. Die simultan erzeugte Farbe entsteht im Auge des Betrachters, ist jedoch nicht real vorhanden. Hierzu seien die Abbildungen (Abb. 54) bei der in jedem Quadrat ein neutralgraues Quadrat gesetzt ist, dass der Helligkeit der jeweiligen Grundfarbe entspricht, angeführt. Jedes der kleinen Quadrate leuchtet in der zur Farbe komplementären Farbe auf. Die simultane Wirkung ist umso stärker zu sehen, je näher man an das Bild heran geht. Itten spricht hier von einem Vibrieren der Farbe und eine besonders dynamischen Erregung.²¹⁵ Die Farben verlieren ihren wirklichen Charakter und schwingen in einer unwirklichen Art wie in einer neuen Dimension aus, so Itten in seinen Ausführungen.²¹⁶

²¹⁴ Itten 1970, S. 49.

²¹⁵ Ebenda, S. 52.

²¹⁶ Ebenda, S. 52.

„Die Wirklichkeit einer Farbe ist nicht immer identisch mit ihrer Wirkung.“²¹⁷ Die Simultan-Wirkung erhält so außergewöhnliche Bedeutung. Goethe sagte: „*Der Simultan-Kontrast macht Farbe erst zum ästhetischen Gebrauch tauglich.*“²¹⁸

Qualitäts-Kontrast hat mit Reinheit und dem Grad der Sättigung zu tun. Farben können auf vier verschiedene Arten gebrochen werden und reagieren sehr verschieden auf Trübungsmittel. Einmal kann eine Farbe mit Weiß gebrochen werden, somit wird der Farbcharakter etwas kälter. Karminrot bekommt durch das Hinzufügen von Weiß einen bläulichen Stich. Gelb wird mit Weiß kälter, blau bleibt durch Weiß unverändert, im Gegensatz dazu reagiert violett sehr empfindlich auf Weiß. Wirkt Violett an sich manchmal drohend, so wird es aufgehellt durch Weiß, lieblich und fröhlich.

Wird eine Farbe mit Schwarz vermischt, so verliert das Gelb dabei seinen strahlend hellen Ausdruck und bekommt etwas Krankes, Giftiges. Violett wird in seiner Düsterei verstärkt, karminrot geht durch Schwarz mehr in Richtung violett. Zinnoberrot mit Schwarz wird zu einem sehr verbrannten, rotbraunen Ton. Blau wird durch schwarz gelähmt, Grün hingegen lässt sich durch Schwarz modellieren.

Mischt man Grau hinzu, erhält man hellere, helle oder dunklere Farben, jedoch auf jeden Fall trübere Farbtöne. Es tritt eine Art Neutralisierung ein, vergleichbar mit Blindheit. Eine Trübung mit komplementären Farben ergibt sehr eigenartige Farbtöne. Mit den drei Grundfarben sind alle Trübungsgrade möglich. Die Wirkung eines Kontrastes als stumpf-leuchtend ist relativ, denn erscheint eine Farbe neben einem stumpfen Ton als leuchtend, so kann die gleiche Farbe neben einer noch leuchtenderen Farbe wiederum stumpf wirken. Die Abbildungen (Abb. 55) zeigen den Charakter des Qualitätskontrastes. Will der Künstler den reinen Qualitäts-Kontrast zum Ausdruck bringen, so muss er eine stumpfe Farbe aus dem gleichen Farbton wie der leuchtenden Farbe mischen. Stumpfe Farbtöne leben von der Kraft der leuchtenden Farben, von denen sie umgeben werden.

Der Quantitäts-Kontrast bezieht sich auf die Größenverhältnisse von verschiedenen Farben. Zwei Faktoren bestimmen die Wirkungskraft von Farben: ihre Leuchtkraft

²¹⁷ Itten 1970, S. 52.

²¹⁸ Zitiert nach Itten 1970, S. 52.

und ihre Größe. Goethe hat hierzu eine Art Skala erstellt, die wie folgt lautet: Gelb : 9, Orange : 8, Rot : 6, Violett : 3, Blau : 4, Grün : 6.²¹⁹ Hält sich der Künstler an diese Werte so müsste zum Beispieler das dreimal stärkere Gelb eine dreimal kleinere Fläche einnehmen als das komplementäre Violett. Die folgende Abbildung (Abb. 56) zeigt, welche den harmonischen Quantitätskreis der Primär- und Sekundärfarben beansprucht.²²⁰ Man spaltet hier zuerst einen Kreis in drei Teile um dann jedes Drittel nach den Zahlenverhältnissen zweier komplementärer Farben einzuteilen. Das Abstimmen der Flächengrößen ist also genauso wichtig, wie die Auswahl der Farben oder deren Komposition. Durch lineare Grenzen können die passenden Fleckengrößen nicht festgelegt werden, da sich diese erst auf der Farbintensität ergeben.

²¹⁹ Itten 1970, S. 59.

²²⁰ Ebenda, S. 60.

5.1. Die Farbsymbolik mit Hilfe von Feng Shui

Neben dem zwölfteiligen Farbenkreis gibt es zahlreiche andere Darstellungsmöglichkeiten, da der Kreis an sich einer Gesamtdarstellung nicht genügt. Itten benutzt die Kugel als Darstellungsform, die bereits Philipp Otto Runge für seine Erklärungen verwendete (Abb. 57).²²¹

Diese ermöglicht die Darstellung der vielfältigen und charakteristischen Eigenheiten der Farbenwelt. Eine Kugel kann durch ihren Meridian und den Parallelkreis bestimmt werden. Auf der Oberfläche der Kugel werden sechs Parallelkreise gezogen. Dadurch entstehen sieben Zonen. Zwölf Meridiane von Pol zu Pol kommen hinzu. Auf der Äquatorzone werden die reinen Farben eingetragen, zu den Polen hin, wird nach oben hin Weiß und nach unten Schwarz hinzu gemischt. Da die Farbkugel nicht plastisch wiedergegeben werden kann, ergänzen dies die Abbildungen (Abb. 58) welche einen Horizontal- und einen Vertikalschnitt zeigt.

Setzt sich der Kunstschaffende mit der räumlichen Wirkung verschiedener Farben auseinander so merkt man rasch, dass einige Farben, wie zum Beispiel Gelb auf einer schwarzen Fläche abgesetzt den Eindruck erweckt, nach vorne zu kommen. Violett hingegen verschwindet in der Tiefe des Schwarzen Grundes. Verwendet man einen weißen Hintergrund, passiert genau das Gegenteil: Violett wird nach vorne gestoßen und Gelb wird als helle „Verwandte“ zurück gehalten.

Für den Eindruck von Tiefe ist die Bezugsfarbe genauso wichtig, wie die Farbe selbst. Will man die Farbe anhand ihrer Tiefenwirkung beurteilen, muss der Maler das Sehen auf diese Wirkungen einstellen. Eines der wirksamsten Mittel eine entstandene Tiefenwirkung auszugleichen besteht darin, die Farben der horizontalen und vertikalen Linien in zwei Schichten durchzuziehen.

²²¹ Itten 1970, S. 66.

Die Beschäftigung mit der Kunst des Ostens führt unweigerlich zu einer sehr bekannten esoterischen Lehre, dem Feng Shui.

Wörtlich übersetzt heißt Feng Shui: Wind und Wasser. Feng und Shui sind zwei Begriffe, die den Einfluss der Natur auf die Lebensbedingungen des Menschen widerspiegeln.²²² Diese Geomantie²²³ ergründet den Standort des Menschen zwischen Himmel und Erde.²²⁴ Der Mensch begreift sich als Teil der Natur und möchte den Menschen wieder in Einklang mit der Natur bringen. Auch hier findet sich, der bereits von Itten beschriebene Versuch, Personen in einen Raum mit blauem oder rotem Licht zu setzen.

Im Feng Shui werden Farben bewusst für das Bewusstsein und Wohlfühlen von Menschen eingesetzt (Abb. 59). Ein weiterer Versuch mit blinden und sehenden Menschen zeigt, dass jede Farbe eine bestimmte Schwingungsfrequenz aufweist.²²⁵ Unsere Organe unterliegen einer bestimmten Schwingungsfrequenz, weshalb Farben in der Medizin therapeutisch eingesetzt werden. Jede Farbe ruft ihr bestimmtes Empfinden im Menschen hervor. Allein die Erkenntnis, dass Farben bestimmte Emotionen in uns Menschen hervorrufen können, erkläre das Wirkungsprinzip von Feng Shui, so Fröhling.²²⁶ Im traditionellen Feng Shui gibt es im Gegensatz zu den westlichen Farbtheorien, weitere Bereiche, die für den Einsatz von Farben herangezogen werden.²²⁷

Die im Westen bekannteste Theorie ist die der fünf Elemente: Holz, Feuer, Erde, Metall und Wasser. Symbole, die für die Eigenschaften der Materie stehen, welche sich gegenseitig stärken oder schwächen können.²²⁸

Grundsätzlich gilt die Auffassung, dass sich unser persönliches Qi mit der Umgebung, also in unserem Fall mit der Farbe, verbindet. Somit werden die warmen

²²² Prignitz 2001, S. 85.

²²³ Der Ursprung dieses Begriffs ist eine Zusammensetzung aus dem griechischen „geo“, Erde, und „mantie“, Deutung oder Wahrsagung. Es geht hier um das Erspüren verschiedener Energien und Kraftströmungen der Erde, die an einem Ort vorherrschen und diesen prägen. Siehe Prignitz 2001, S. 107.

²²⁴ Prignitz 2001, im Vorwort.

²²⁵ Ebenda, S. 75.

²²⁶ Fröhling 2001, S. 243.

²²⁷ Prignitz 2001, S. 76.

²²⁸ Ebenda, S. 77.

Farben als Yang-Farben, die kühlen als Yin-Farben bezeichnet.²²⁹ Warme Farben mit Yang-Charakter strahlen vermehrt Qi ab und scheinen auf uns zuzustreben. Dadurch strahlen Yang-Farben eine gewisse Wärme und Geborgenheit aus. Zu diesen Farben zählen: Rot, Orange und Gelb, deren physikalische Eigenschaften längere Wellenlängen sind, als die der Yin-Farben. Kühle Farben sind hingegen Yin-Farben, welche von uns fort streben. Sie rufen eine kühle und distanzierte Atmosphäre hervor. Zu den kühlen Farben gehören: Grün, Blau und Violett, wobei man Grün stark variieren kann. Helle Farben steigern unsere Laune, weil sie mehr Licht-Qi reflektieren. Mit der Farbe weiß können alle Farben aktiviert, sprich yangisiert, werden. Dunkle Farben absorbieren Licht und werden weniger zurück, wir verfallen in eine gedämpfte Stimmung. Bewusst eingesetzt, können dunkle Töne jedoch auch eine entspannte Atmosphäre schaffen. Im Feng Shui werden nachfolgende Farben den fünf Elementen zugeordnet. In den folgenden Farbbeschreibungen werden nicht nur die Zuordnung und die Wirkungsweisen besprochen, sondern auch die in der westlichen Welt bekannten Zuordnungen und ihre spezifische Wirkung mit aufgelistet.²³⁰

Die Farben Schwarz (chin: *hei*) und Weiß (chin: *bo, bei*) symbolisieren polare Energien. Schwarz steht für Aufnahme und den weiblichen Yin-Aspekt, eine Farbe die andere Farben, so wie sehr viel Lichtenergie in sich aufnimmt. Schwarz entsteht, wenn alle Farben absorbiert werden, es symbolisiert die Farbe der Zurückhaltung und wirkt introvertiert.²³¹ In China wird diese Farbe der Ehre zugeschrieben, es ist somit auch naheliegend, dass wir in schwarz gekleidet, unseren Verstorbenen die letzte Ehre erweisen. Schwarz drückt Entsagung des Lebens aus und gilt als lebensverneinende Farbe, da diese Farbe der Dunkelheit entspricht.²³² Auf der physischen und psychischen Ebene kann Schwarz dazu nützen, seine Energien zusammen zu halten oder sich zurück zu ziehen, allerdings werden auch Depressionen und Ängste durch dunkle Töne festgehalten und können sich schwer auflösen. In der Symbolsprache findet sich nur ein Wort: Trauer.

²²⁹ Fröhling 2001, S. 244.

²³⁰ Prignitz 2001, S. 77.

²³¹ Ebenda, S. 80.

²³² Ebenda, S. 80.

Weiß gilt als ideale Ausgangsbasis für die Farbgestaltung, denn sie gilt als neutrale Farbe und lässt jede andere Farbe erstrahlen. Weiß wird im Gegensatz zu Schwarz vom menschlichen Auge als Farbe wahrgenommen. Sie steht symbolisch für Vollkommenheit.²³³ In der Symbolsprache finden sich Begriffe wie: Reinheit, Unschuld und Klarheit.

Grün (chin: *qing*) hingegen bekommt folgende Gegenstände zugeordnet: Holz, Drache, Frühling, Chen, Donner und Osten.²³⁴ Weiters finden sich Begriffe wie: Wachstum, Natur, Ruhe, Gesundheit, Hoffnung und Frische.²³⁵ Sie gilt als die Farbe der Vegetation und Vitalität. Schon im Altertum galt Grün als Symbol für langes Leben und Barmherzigkeit. Als Frühlingsfarbe steht sie für Neubeginn und Wiedererwachen der Natur, da der Wandel der Natur vom philosophischen Hintergrund des Feng Shui ein Spiegel für allgemeine Energiequalitäten ist. Somit fördert Grün auch den Beginn und das Wachstum von Projekten, gefühlsmäßig wird es mit Hoffnung und Zuversicht nach Zeiten der Entbehrungen gesehen, auch durch den Übergang vom Winter zum Frühling. Symbolcharakter haben auch die Jahreszeiten: Der harte Winter ist vorüber, die Natur erwacht und es entsteht neue Hoffnung.²³⁶

Diese Eigenschaften lassen sich selbst leicht wahrnehmen, wenn man in einer grünen Landschaft spazieren geht. In der Farbpalette lässt sich Grün so stark variieren, dass es zu unterschiedlichen Wirkungen kommt: ein Giftgrün kann sehr anregend wirken, obwohl Grün an sich eine sehr ausgleichende Farbe ist. Weiters vertragen sich verschiedene Grüntöne nicht immer miteinander. Grün-in-Grün-Variationen verlangen dem Künstler ein sehr starkes Fingerspitzengefühl ab. Die ausgleichende Wirkung dieser Farbe verfügt im physischen Bereich über ausgezeichnete Heilkraft. Das Nervensystem wird beruhigt, das Herz profitiert von dieser Farbe, überanstrengte Augen können sich regenerieren, die Hirnanhangdrüse erhöht die Sauerstoffaufnahme, das vegetative Nervensystem wird gestärkt, bei

²³³ Prignitz 2001, S. 79.

²³⁴ Fröhling 2001, S. 245.

²³⁵ Prignitz 2001, S. 81.

²³⁶ Ebenda, S. 81.

Bluthochdruck kann man sich auf eine grüne Decke legen oder einen grünen Schal benützen. Grün wirkt erholsam und steigert die Vitalität.²³⁷

Rot (chin: *hong*) bekommt die Entsprechungen Feuer, Phönix, Süden und Ruhm zugesprochen. In der Symbolsprache findet sich: Glück, Wärme, Kraft, Ruhm, Energie und Wohlstand.²³⁸ Die Farbe des Feuers, aber auch des Blutes. Im Hebräischen haben die Worte Rot und Blut den gleichen Ursprung.²³⁹ Rot als Farbe des Humors, was für uns Menschen aus den westlichen Ländern eher mit Angst verbunden ist. Dabei hatte die Farbe Rot eine sehr tiefe Bedeutung: Auf alten Bildern finden sich häufig rote Bänder oder Amulette, welche vor dem bösen Blick schützen sollten.

Im physischen Bereich wirkt Rot kräftigend und anregend. Blutdruck und Pulsfrequenz steigen, weshalb diese Farbe bei niedrigem Blutdruck und Frösteln hilfreich sein soll. Rote Blutkörperchen werden angeregt, das Immunsystem gestärkt, die Nebenniere stimuliert.²⁴⁰ Wie in allen Kulturen, gilt Rot in China als männliche Farbe und entspricht dem stärksten Yang. Sie steht für Wärme und Aktivität, auf Elementarebene ist Rot das Gegenteil zum weiblichen Wasser. Rot wird mit Aktivität, Kraft und Aggressivität verbunden. Diese Farbe hat sehr gegensätzliche Bedeutung: einmal wird Rot der Aggression, dem Krieg, also dem Blutvergießen zugeordnet, dann wiederum steht sie für Kraft, Liebe, Wärme und Leidenschaft.²⁴¹ Ein noch nicht erwähnter Aspekt wird in dem Versuch mit verschiedenen farbigen Räumen sichtbar: dort wurden Versuchspersonen in einem kräftig rot gestrichenen Raum getestet und bekamen Ermüdungserscheinungen.²⁴² Rot verstärkt aber auch die Selbstbehauptung, steigert die Vitalität, fördert die Entschlossenheit.²⁴³

Gelb (chin: *huang*) entspricht der Erde, dem Menschen, Mitte, Südwesten, Nordosten, Berg, Beziehungen und Wissen. In der Symbolsprache findet sich Geduld, Weisheit, Sonne und Macht. Chinesische Sagen erzählen von einem

²³⁷ Prignitz 2001, S. 81.

²³⁸ Ebenda, S. 78.

²³⁹ Ebenda, S. 78.

²⁴⁰ Ebenda, S. 78.

²⁴¹ Ebenda, S. 78.

²⁴² Ebenda, S. 78.

²⁴³ Ebenda, S. 78.

gottähnlichen Kaiser, der den Menschen Kultur und Weisheit brachte. Dieser Kaiser wurde Huang-ti, Gelber Kaiser genannt.²⁴⁴ Gelb hat in China eine ganz besondere Bedeutung, denn sie empfinden sich, wie jedes Volk, als Mittelpunkt der Welt, Gelb ist dem Gold verwandt, weshalb Gelb die Farbe der Macht ist. Gewänder der Kaiser waren goldgelb, oft mit goldenen Drachen bestickt. Die Ockerfarbe des Schlammes hat den Gelben Fluss Huang seinen Namen gegeben. Huang bedeutet kaiserlich, Gold, Ruhm und steht für Fortschritt und Beförderung.²⁴⁵

Gelb gilt als Farbe der Erde und die Chinesen erleben diese als Lebens spendende Naturkraft. Der gelbe Lössstraub der Wüste Gobi verwandelt in Nordchina den trockenen Boden in einen fruchtbaren Acker. Nicht umsonst nennen sich die Chinesen, das Reich der Mitte. Im physischen Bereich wirkt Gelb stärkend für das Nervensystem, die Muskeln und das Lymphsystem. Es hat einen reinigenden Einfluss, stimuliert den Stoffwechsel und harmonisiert die Bauchspeicheldrüse.²⁴⁶ Gelb vermittelt Offenheit und Wärme, als Farbe des Sonnenlichts werden ihm Eigenschaften wie Erkenntnis, Gedeihen, göttliche Intelligenz, Langlebigkeit sowie Reife und Herbst zugesprochen.²⁴⁷ In der westlichen Welt wird der Farbe Gelb seit dem Mittelalter Neid und der negative Aspekt einer Schandfarbe zugeordnet. Eine Farbe, die erheiternd, optimistisch, einladend und freundlich wirkt.²⁴⁸

Weiß entspricht Metall, Tiger, Westen, Nordwesten, See und Schöpfer. Sie gilt als Farbe des Vollkommenen. In ihr ist jede Farbe enthalten und doch bleibt sie schlicht, einfach und unauffällig. Weiß steht für Weisheit und Reife, so wie ein weiser die Klugheit besitzt, sein Wissen nicht allen zu offenbaren, sondern er weiß, dass in der Stille die Kraft liegt. Diese Farbe steht für Vollendung eines Entwicklungskreislaufes, ihm folgt Transformation oder Auflösung, die durch das darauf folgende Element Wasser symbolisiert wird. Chinesen trauern in Weiß, denn hier ist der Glaube der Reinkarnation, die Wiedergeburt zu Hause. Der Abschied vom irdischen Leben gilt

²⁴⁴ Fröhling 2001, S. 246.

²⁴⁵ Prignitz 2001, S. 78.

²⁴⁶ Ebenda, S. 79.

²⁴⁷ Ebenda, S. 79.

²⁴⁸ Ebenda, S. 79.

als Neubeginn. Weiß als Farbe der Reinheit und Transformation, denn Weiß ist nur durch absolute Reinheit möglich.²⁴⁹

Zu guter Letzt ist da noch Blau, die Farbe des Wassers, des Meeres, der Schildkröte und des Nordens. In der Symbolsprache wird Blau Ruhe, Meditation und Verständnis zugeordnet.²⁵⁰ Blau vermittelt den Eindruck von Tiefe, sie weicht zurück, wirkt deshalb auch distanziert und kühl. Blau steht auch für das nährend Element Wasser, das den Reis als Hauptnahrungsmittel der Chinesen, wachsen lässt. In Europa wird Blau sehr geschätzt, gilt sie seit jeher als Farbe der Klugheit und der Wissenschaft. In China hat Blau keine besondere Bedeutung, sie wird sogar teilweise gemieden, da sie als offizielle zweite Trauerfarbe gilt.²⁵¹ Diese Farbe entspricht dem weiblichen Prinzip dem Yin. Himmelblau wird allerdings dem männlichen Prinzip und so dem Yang zugeordnet. Im physischen Bereich wirkt Blau entspannend, kühlend, beruhigend auf das Nervensystem und den Atem.²⁵² Blau fördert den Schlaf und lindert Kopfschmerzen, hemmt Entzündungen und strafft das Gewebe. Diese Farbe fördert die Konzentration, das Vertrauen und die Orientierung. Als negativen Aspekt kann Blau die Introvertiertheit verstärken.²⁵³

²⁴⁹ Fröhling 2001, S. 247.

²⁵⁰ Prignitz 2001, S. 80.

²⁵¹ Fröhling 2001, S. 247.

²⁵² Prignitz 2001, S. 80.

²⁵³ Ebenda, S. 80.

5. 2. Maltechniken – Ölmalerei:

Da alle drei ausgewählten chinesischen Künstler mit Öl arbeiten, möchte ich die Technik genauer betrachten:

Die Ölmalerei ist seit dem 17. Jahrhundert, die in Europa am häufigsten verwendete Technik der Malerei.²⁵⁴ Im 19. Und 20. Jahrhundert wurde die eigentliche Malpalette vergrößert, und zwar in zwei Etappen: einmal um 1850 und dann nach 1920, so Koller.²⁵⁵ Die bestimmenden Phasen sind die Entdeckung der Plein-Air-Malerei seit 1850 und das revolutionäre zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, welches den Umsturz aller gültigen Kunstlehren mit sich brachte.²⁵⁶

Geschichtlich gesehen gilt sie jedoch als eher junge Technik und im Bezug auf das Malverfahren wird sie als eher einfach angesehen. Denn die Farben ändern ihr Aussehen, egal ob nass oder trocken, nicht. Durch das langsame Anziehen der Farbe kann ziemlich einfach vermischt werden, oder auch nachträglich korrigiert. Falsch gesetzte Farbe kann Tage später noch mit der Spachtel entfernt werden. Als Untergrund können verschiedenste Materialien dienen, vom Papier, über Glas bis hin zu Metall. Wehlte meint dazu: „*Sogar Dilettanten vermögen damit ganz nette Bilder zu malen.*“²⁵⁷ Koller zitiert hier Vasari, der behauptet, dass der Impuls zur Übernahme der Malerei in Öl aus den Niederlanden kam und nach Italien gebracht wurde.²⁵⁸

Als Nachteile der Ölmalerei gelten: Rissbildungen, Schrumpfungen und Runzelbildungen. Schwierigkeiten könnte auch die lange Trocknungszeit, was sich jedoch auch der eine oder andere Maler zu nutze macht und mit verschiedensten Mitteln die Trocknungszeit möglichst lange hinaus zu zögern. Auch kann des bei

²⁵⁴ Wehlte 2005, S. 379.

²⁵⁵ Koller 1988, S. 396,

²⁵⁶ Ebenda, S. 397.

²⁵⁷ Wehlte 2005, S. 379.

²⁵⁸ Koller 1988, S. 325.

Ölgemälden vorkommen, dass sie Vergilbungsmerkmale zeigen. Diese wirken dann verbräunt oder vergraut, so Wehlte.²⁵⁹

Früher wurde den sogenannten Ölgründen auf Gewebe und den Holztafeln der Vorzug gegeben. Da diese jedoch entweder selbst in Öl getränkt waren, wurden diese schnell brüchig und trockneten aus. Im Gegensatz dazu konnte das überschüssige Öl auch durch die Farbe nach vorne treten und zu Vergilbungen führen.

Heute wird den Halbölgründen, auch „Halbkreidegründe“ genannte, der Vorzug gegeben.²⁶⁰ Ebenso sind Dispersionsgründe sehr beliebt, da sich ihre Saugfähigkeit leicht regulieren lässt. Bei den Kreidegründen zieht die Farbe sehr rasche ein, was bei manchen Künstlern auch große Vorliebe stößt. Dispersionsgründe werden zwecks der einfachen Handhabung auch sehr oft ausgewählt.

Malfarbe besteht in der Regel aus Pigment als Farbmittel und Bindemittel.²⁶¹ Ein Bindemittel hat die Aufgabe, einzelne Teile des Pigmentpulvers zu verkitten und auf der Unterlage haften zu bleiben.²⁶² Ein wesentliches Merkmal von Pigmenten ist, dass diese in Verbindung mit dem Bindemittel unlöslich sind.²⁶³ Für die Ölmalerei kann man alle Pigmentfarben verwenden, soweit sie einen hohen Lichtbeständigkeitsgrad aufweisen. Asphalt ist dringend zu vermeiden, da Öle und Harze sehr lichtbrechend auf alle Pigmente wirken. Um Malfarben herstellen zu können, müssen Pigmente und Bindemittel sorgfältig verrieben werden.²⁶⁴ Vor dem 19. Jahrhundert war das Anreiben der Farbe die Aufgabe der Lehrlinge in einem Maler-Atelier, sie benutzen dazu einen „Läufer“, eine Art Stempel, mit dem Farbe so wie Bindemittel auf einem Stein zerrieben wurden.²⁶⁵ So sollte nach Wehlte, jedem Künstler bekannt sein, dass ein Pigment, gemischt mit öligen oder harzigen Bindemitteln, eine ganz andere Tönung annehmen kann.²⁶⁶ Sehr aufschlussreich

²⁵⁹ Wehlte 2005, S. 379.

²⁶⁰ Ebenda, S. 380.

²⁶¹ Kühn 1988, S. 11.

²⁶² Ebenda, S. 11.

²⁶³ Ebenda, S. 12.

²⁶⁴ Ebenda, S. 45.

²⁶⁵ Ebenda, S. 45.

²⁶⁶ Wehlte 2005, S. 381.

sind hier nach Koller die aus Beschreibungen und Bildern bekannten Farbverteilungen der Malerpalette verschiedenster Meister.²⁶⁷ Es gibt auch Pigmente, die nicht zur Ölfarbenbereitung geschaffen sind: das sind solche, die viel Tonerde enthalten. Zum Beispiel verliert Grünerde ihre Körperhaftigkeit und sollte deshalb eher für Ausmischungen verwendet werden. Ebenfalls groberdige Naturerden sind für Ölmalerei eher ungeeignet. Wehlte zitiert hierzu aus dem 19. Jahrhundert, wo der Spruch galt: „*Je schlechter der Maler, desto mehr Farbe auf der Palette.*“²⁶⁸ Koller fügt an, dass in den zwei Etappen der Vergrößerung der Farbpalette (1850 und 1920) zahlreiche neue Künstlerpigmente durch die Fabrikation möglich wurden, einige alte Pigmente gerieten in Vergessenheit oder wurden wegen ihrer Seltenheit oder der zu teuren Aufbereitung durch künstliche Substitute verdrängt.²⁶⁹

Über eine Empfehlung zur passenden Farbpalette, kommt Wehlte dann kurz darauf zu den Bindemitteln für die Ölmalerei: Fette Öle vergilben leicht, weshalb sie spärlich einzusetzen sind. Wehlte zitiert hier Doerner, der lange Zeit die Meinung vertrat, dass Harze weit weniger zu Vergilbungen neigen, was jedoch mit der neueren Forschung widerlegt wird.²⁷⁰

Leinöl ist das am schnellsten trocknende fette Öl. Es erhärtet durch Sauerstoffaufnahme zu Linoxyn. Für künstlerische Zwecke finden sich einige Spezialsorten, die weniger stark gilben. Die von Natur aus langsamer trocknenden Pigmente werden damit zu schnellerem Trocknen angetrieben. Mohnöl ist fetter und heller als Leinöl. Es trocknet langsamer als Leinöl, was in keiner Weise als Nachteil gesehen werden muss. Ein großer Vorteil dieses Öls ist es, dass es weniger vergilbt als Leinöl. Durch die Zugabe von einem dieser beiden Öle kann man so viele Trocknungsunterschiede der verschiedensten Pigmente auf seiner Palette ausgleichen.²⁷¹ Mohnöl wurde sehr oft zu Zeiten des Impressionismus verwendet und gewann dort an Bedeutung, heute wird dieses Öl meist durch Sonnenblumenöl ersetzt. An dieser Stelle sei die Bemerkung von Koller angebracht, dass die

²⁶⁷ Koller 1988, S. 368.

²⁶⁸ Zitiert nach Wehlte, S. 382.

²⁶⁹ Koller 1988, S. 396.

²⁷⁰ Wehlte 2005, S. 383.

²⁷¹ Ebenda, S. 385.

verschiedenen Öle von Farbe zu Farbe und von Bild zu Bild verschieden eingesetzt wurden.²⁷² Als bekannt, setzt Wehlte voraus, dass für Malzwecke bei den Nussölen nur Walnusskernöl verwendet werden darf.²⁷³ Dieses Öl steht bezüglich seiner Eigenschaften genau zwischen den beiden bereits besprochenen Ölen, wird durch den hohen Preis oft nicht gewählt. Doerner lobt hier den feinen Strich von Nussöl und bemerkt weiter, dass dieses Öl ohne weitere Spezialgeräte selbst hergestellt werden kann.²⁷⁴

Zu guter Letzt sei noch Nelkenöl als Verzögerer erwähnt, welches in den letzten 100 Jahren zu einem der Hauptbestandteile in der Ölmalerei geworden ist, doch warnt Wehlte vor der starken Lösekraft auf die unteren Farbschichten, was sehr oft zu Schwärzungen führen kann.²⁷⁵ Koller schreibt in seinem Aufsatz von einer Gruppierung der verschiedenen Öle, die für bestimmte Farben eingesetzt wurden: Wegen der geringen Gelbfärbung galt Nussöl besonders geeignet für Grün- und Blautöne.²⁷⁶

Zu den Malgeräten wird die Palette, wie der Mallappen gezählt. Möge für manchen die Palette ein veralterter Gegenstand sein, so ist Wehlte der Meinung, dass auch die Staffelei bald ausgedient hätte.²⁷⁷ Denn der Künstler vermag jede Position für seine Leinwand wählen, denkt man nur an die gestische Aktionsmalerei eines Jackson Pollock. Die zur Verwendung kommende Farbe lässt sich auf jeglichen Untergrund auftragen. So bleibt es dem Künstler selbst überlassen, welche weiteren kreativen Gegenstände dieser für seine Malkunst verwendet. So kann die Spachtel nicht nur dazu dienen, falsch gesetzte Farbe zu wieder von der Leinwand abzunehmen, sondern auch gleich direkt die Farbe von der Arbeitsplatte auf der Leinwand anbringen.²⁷⁸

²⁷² Koller 1988, S. 326.

²⁷³ Wehlte 2005, S. 385.

²⁷⁴ Zitiert nach Wehlte 2005, S. 385.

²⁷⁵ Wehlte 2005, S. 388.

²⁷⁶ Koller 1988, S. 326.

²⁷⁷ Wehlte 2005, S. 390.

²⁷⁸ Ebenda, S. 391.

Von den Malgeräten nun zu den Malweisen in der Ölmalerei. Da die Ölfarben an sich sehr wandlungsfähig sind, können diese auch zu den verschiedenartigsten Malweisen führen. Die „Primamalerei“ gilt als die Technik der Ölmalerei, welche den Künstler am Schnellsten ans Ziel bringt. Sie eignet sich besonders, um flüchtig einen Kopf oder einen Akt zu malen. Dem gegenüber steht die „Schichtenmalerei“. Hier gelangt der Maler durch das schichtenweise übereinandersetzen von Farben über Umwege zu speziellen farbigen Wirkungen. Die Farbe wird in dieser Technik nicht nebeneinander aufgetragen, sondern übereinander. Der Reiz an dieser Technik liegt darin, dass es zu einer bestimmten Formgebung kommt, wenn die darunter liegende Farbe, die darüber liegende beeinflusst.²⁷⁹

Wie es der Künstler mit der Vorzeichnung handhabt, lässt sich schwer sagen. Der eine bevorzugt flüchtige Skizzen und es genügen ihm wenige Kohlestriche, der andere pflegt den altmeisterlichen Brauch des 15. und 16. Jahrhunderts und paust sorgfältig auf die feingeschliffene Malfläche. Ein Dritter lässt die Vorzeichnung komplett weg und entwirft mit dem Pinsel und der Farbe spontan wenige Konturen, monochrom oder farbig.

Seit dem späten 19. Jahrhundert zeichnet sich ein verstärkter Einsatz graphischer Medien in der Malerei ab.²⁸⁰ Als Geräte für die Vorzeichnung eignen sich Kohle, wie zum Beispiel Holzkohle. Diese erlaubt ein rasches Löschen oder Ändern von Linien. Ebenso lässt sich damit auch gleich der Schatten oder die Lichter schön herausarbeiten. Als weit verbreitet erwähnt Wehlte hier die Fixierung der Kohlevorzeichnung, wogegen nach ihm nichts einzuwenden ist, wenn man dies fachlich richtig gemacht wird.²⁸¹ Kreiden, egal ob schwarz oder farbig, werden im Prinzip gleich wie die Kohle verwendet. Von alten Meistern wurde mit Vorliebe der Silberstift verwendet, wobei nicht jedem Künstler der feine Silberstrich dieses Gerätes lag.²⁸² Koller nimmt an, dass im Allgemeinen auf der Ölmalerei auf Leinwand eine dunkle Pinselunterzeichnung durchaus üblich ist.²⁸³

²⁷⁹ Wehlte 2005, S. 391.

²⁸⁰ Koller 1988, S. 399.

²⁸¹ Wehlte 2005, S. 392.

²⁸² Ebenda, S. 392.

²⁸³ Koller 1988, S. 311.

In der heutigen Zeit ist es meist der Bleistift in seinen verschiedensten Härtegraden, der den Silberstift abgelöst hat, der verwendet wird. Doch Vorsicht bei graphitreichen Bleistiften, hier haftet meist die Ölfarbe nicht auf den Strichen. Ebenso ist ein Durchwachsen von Graphitlinien durch dünne Ölfarbschichten bereits beobachtet worden. Weiters kann der Künstler noch mit schwarzer oder brauner Tusche vorzeichnen. Sie bieten durch ihre Vielzahl der Schraffurtechniken dem Künstler einen großen Spielraum. Wehlte erwähnt noch, dass ein Vorzeichnen mit Aquarellfarben nicht sehr bekannt sei.²⁸⁴ Die Wiederlöslichkeit sei hier belanglos, da die darüber liegende Ölfarbe ihnen nichts anhaben kann. Völlig ungeeignet sind jedoch Wasserfarben oder Temperafarben, die eigentlich nichts anderes sind als deckende Wasserfarben.

Als weitere Maltechnik kommen wir nun zur Lasurmalerei über Grisaille-Untermalung. Die kann man sich ungefähr so wie das Einfärben einer Schwarzweiß-Fotografie vorstellen. Manchmal ist es gar nicht nötig, ganze Felder auszumalen. Es reicht dann völlig mit dem Finger verschiedene Farben einzureiben um den gewünschten Effekt zu erzielen und eine gewisse Stofflichkeit heraus arbeiten zu können.

Die Formmodellierung schimmert von der Untermalung durch und bricht damit die darüber liegende Farbe. Die Lasurmalerei darf sich auf keinen Fall in den bloßen Lasuren erschöpfen, so Wehlte, damit sich keine zu harten Helldunkelkontraste bilden.²⁸⁵ Wehlte ist gegen Doerners Ratschlag, sich vorzustellen, man sehe das Bild mit einem darüber liegenden Nebel, denn so würde der Künstler zu Faulheit und Kontrastlosigkeit verleitet.²⁸⁶ Zu viel aufgetragene Farbe, solle man nicht mit Weiß versuchen aufzuhellen, sondern einfach vom Gemälde wieder abnehmen.

Der modere Maler von heute verwendet eine kontrastreiche Untermalung und greift auch zu starken Farben. Dadurch entsteht eine eigene Farbwirkung, wenn die kontrastreiche Untermalung durch die Schicht darüber durch scheint. Neben dieser Technik gibt es auch die Ölmalerei auf Öluntermalung. Eine Technik, derer sich fast alle Malstile bis ins 18. Jahrhundert bedient hätten, so Wehlte.²⁸⁷ Diese Technik birgt

²⁸⁴ Wehlte 2005, S. 393.

²⁸⁵ Ebenda, S. 394.

²⁸⁶ Ebenda, S. 394.

²⁸⁷ Ebenda, S. 397.

jedoch die große Gefahr von Rissbildung. Jede Schicht und Farbe benötigt seine eigene Zeit der Trocknung. Und natürlich fiel es vielen Malern schwer, diese Trocknungsphasen im Schaffensprozess auch einzuhalten. Ein Nachteil dieser Braununtermalung ist natürlich, dass diese sehr stark nachdunkeln. Kamen dann noch Malmittel hinzu, die auf die unteren Schichten lösend wirkten, wurde dem Bild beträchtlicher Schaden zugefügt. Risse, mehrere Millimeter breit, waren die Folge.

Im 19. und 20. Jahrhundert finden sich nach Koller zwei polare Maltechniken: die, der „Alla-prima-Malerei“ und die Malerei mit Schichtenaufbau.²⁸⁸ Wehlte preist die vielen Vorteile der Primamalerei an, erwähnt aber auch den hohen Grad des künstlerischen Könnens, der zur Bewältigung einer solchen Herausforderung von Nöten sei.²⁸⁹ Doch auch hier sei Primamalerei nicht gleich Primamalerei, sondern es gebe verschiedenste Varianten davon. Die bereits im Rokoko bekannte Malweise ziehe sich durch bis zu den Tachisten.²⁹⁰

Als schwierigste Form dieser Technik gilt die reine Primamalerei, was sich weiters in zwei Möglichkeiten aufteilt: Entweder man malt vom Hintergrund zum Vordergrund, was bedeutet, dass der Maler von links oben beginnt und sich nach rechts unten bewegt, oder der Künstler geht von einem Gegenstand aus und versucht möglichst rasch die Bildstelle komplett fertig zu malen.²⁹¹ Was jedoch bedingt, dass man gleich den nebenstehenden Ton mit anfügt, denn „*ein Ton bestimmt den anderen in seinem Wert.*“²⁹² Erst wenn diese Farbtöne festgelegt sind, soll der Maler zum Fertigmalen des Gegenstandes zurückkehren. Wichtig sei dabei, nicht nur auf der Palette, sondern auf der Leinwand selbst zu mischen.²⁹³

Hat man so einen möglichst geschlossenen Farbeindruck erreicht, kann wieder zu den Feinheiten übergegangen werden. Dadurch, dass auf der Palette das Farbspektrum für das Bild entstanden ist, ist es dann leichter, die noch fehlenden Farben auf der Palette passend zu ergänzen.

²⁸⁸ Koller 1988, S. 407.

²⁸⁹ Wehlte 2005, S. 398.

²⁹⁰ Koller 1988, S. 407.

²⁹¹ Wehlte 2005, S. 399.

²⁹² Ebenda, S. 399.

²⁹³ Ebenda, S. 399.

Eine weitere Möglichkeit ist, dem alten impressionistischen Prinzip zu folgen und sich zunächst an die großen Mitteltöne zu richten. Man übersäht die ganze Leinwand mit Farbklecksen, die kurz darauf immer differenzierter zusammenfügt werden. Ein ständiges Abstimmen verschiedenster Farbtöne. Die Einzelheiten spart man sich für den Schluss auf. Bei beiden Möglichkeiten wird vom Hellen ins Dunkle gemalt und wägt ständig zwischen kalt und warm ab.²⁹⁴ Im Gegensatz zu früher, gebe es heute kein allgemeingültiges Gesetz mehr, wie ein Bild aufzubauen sei, so Wehlte.²⁹⁵

Über Firnisse gibt es zahlreiche Abwandlungen, die vor 1800 und danach erschienen sind, was zeigt, dass dem Firnis eine große Bedeutung zugemessen wurde.²⁹⁶ Wehlte stellt sich die Frage, ob ein Ölbild überhaupt gefirnisst werden muss und nennt zwei Gründe die sehr wohl dafür sprechen. Zum einen aus ästhetischen Gründen und zum anderen als Schutz für das Kunstwerk.²⁹⁷ Allerdings ist trotz der bekannten Empfindlichkeit des Gemäldes das Firnissen bei einigen Meistern unterlassen worden, wie zum Beispiel bei den Impressionisten, Gauguin, Klimt, Schiele, bei den Kubisten bis hin zu Mondrian.²⁹⁸

Zu den ästhetischen Gründen nennt er die tiefenräumliche Wirkung, die sich durch glänzende und seidenglänzende Überzüge erzeugen lassen. Besonders bei nachträglich aufgetragenen Firnissen ist dies wichtig, da diese die Wirkung komplett verändern.²⁹⁹ Bei den modernen Malern wird jede Art von Glanz und Tiefenlicht, durch den Überzug erzeugt, abgelehnt, um die *„flächige Mattheit und die unverhüllte Werkspur der Farbarbeit in ihrer Unmittelbarkeit nicht zu trüben.“*³⁰⁰

Im Bezug auf den Schutz, trifft ohne Überzug jede Art von Beschädigung die originale Malschicht. Was dazu führt, dass jegliche Ablagerung direkt auf dem Original haftet. Entscheidet sich ein Künstler aus ästhetischen Gründen bewusst gegen einen Firnis, führt dies später zu irreparablen Schäden. Doch welche Harze eignen sich besonders als Überzug?

²⁹⁴ Wehlte 2005, S. 399.

²⁹⁵ Ebenda, S. 400.

²⁹⁶ Koller 1988, S. 406.

²⁹⁷ Wehlte 2005, S. 400.

²⁹⁸ Koller 1988, S. 406.

²⁹⁹ Wehlte 2005, S. 400.

³⁰⁰ Koller 1988, S. 407.

Die am häufigsten verwendeten Werkstoffe sind die Weichharze, welche schon seit altmeisterlichen Zeiten ihre Verwendung finden. Als zuverlässig und gut erprobt gelten die Naturharze, auch wenn sich ein gewisser Grad an Vergilbung nicht verhindern lässt. Koller erwähnt hier den Übergangsprozess von den harten Öl-Harzfirnissen zu den der Weichharze, wie zum Beispiel, Mastix oder Sandarak.³⁰¹

Seit dem 19. Jahrhundert lässt sich Mastix als Weingeist- oder Essenzölfirnis nachweisen, so wie das helle aber sprödere Dammarharz wird bei Koller erwähnt.³⁰² Dammar eignet sich nicht nur wegen seines vergleichbar geringen Preises am besten für helle, moderne Gemälde. Der Vergilbungsgrad ist sehr gering, es löst sich auch in Testbenzin, was als Vorteil angesehen wird.

Ist gutes, frisches Terpentinöl des Öfteren sehr schwer zu bekommen. Fügt der Künstler diesem Dammar Wachssalben hinzu, lässt sich ein glänzender Firnis zu einem Mattfirnis umwandeln. In den letzten Jahren hat sich, nach Wehlte, eine Mischung aus Dammarlösung und Ketonhart am besten bewährt, da dieses Gemisch streichbar wie spritzfähig ist.³⁰³ Als weiterer Vorteil dieser Kombination ist zu erwähnen, dass dieser Firnis rasch trocknet und nicht klebt.

Neben den Harzen gibt es die Möglichkeit des Überzuges mit Wachs. Die konservierende Wirkung von Wachs ist seit dem Altertum weit verbreitet und sehr bekannt. Die Lichtbrechung ist verhältnismäßig gering, was die frühen Meister, welche eine Tiefenwirkung erzielen wollte, davon abgehalten hat, mit Wachs zu überziehen. Eine Eigenschaft, die bei den Ölgemälden von heute vielleicht bewusst angestrebt wird.

Als Schlussüberzug sei eine möglichst helle Sorte von Bienenwachs zu empfehlen, so Wehlte.³⁰⁴ Sobald das geschmolzene Wachs an Geruch verliert, sind die Reste an Chrysin und Honig verschwunden und kann verwendet werden. Dieses in einem Wasserbad erhitzt, mit Testbenzin oder Terpentinöl vermischt, ergibt beim Erkalten eine weiche Salbe, die direkt auf das Bild aufgetragen werden kann. Natürlich kann Harz und Wachs auch kombiniert werden, um sich die guten Eigenschaften beider

³⁰¹ Koller 1988, S. 325.

³⁰² Ebenda, S. 406.

³⁰³ Wehlte 2005, S. 401.

³⁰⁴ Ebenda, S. 402.

Mittel zu Nutzen zu machen. „*So dünn wie möglich*“ solle diese Salbe aufgetragen werden, so Wehlte.³⁰⁵ Normalerweise genügt eine Schicht, doch es erweist sich als nützlich besser zwei oder drei dünn aufgetragenen Firnis-Schichten aufzutragen und nicht nur eine dicke. Am Ende sei noch erwähnt, dass jedes Bild, nicht nur lange gestapelte verstauben, weshalb das Gemälde vor dem Firnis-Auftrag mit einem Pinsel reinigen.

³⁰⁵ Wehlte 2005, S. 403.

6. Zusammenfassung:

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Frage des Unheimlichen in der chinesischen Avantgarde. Als Hilfsmittel dient die Farbe, mit besonderem Augenmerk auf die Farbe Rot. Rot (chin: *hong*) gilt als Farbe des Feuers und des Blutes. Mit ihr wird Ruhm, Glück, Energie und Wohlstand aber auch Aggression und Krieg verbunden.

Rot ist in China allgegenwärtig. Es füllt nicht nur den Großteil der chinesischen Fahne, umhüllt Mao Zedong in all seinen Porträts, und kann gleichzeitig auf Entzündungen im System oder auf Verletzungen hinweisen.

Anhand drei ausgewählter chinesischer Künstler, Yang Shaobin, Liu Wei und Yongbo Zhao, werden drei verschiedene Farben von Rot untersucht. Einmal Rot als Farbe der Gewalt, dann der Sexualität und am Ende als Farbe der Verwesung.

Einen ganz besonderen Zugang zu den Werken wurde mir dadurch eröffnet, dass ich den Künstlern via Email Fragen stellen konnte und sehr rasch Antwort erhielt. Der Fragekatalog und die jeweiligen Antworten sind der Arbeit angefügt.

Nach einer Auseinandersetzung mit dem Ursprung und der Herkunft des Wortes „unheimlich“, werden auch Aspekte aus Freuds Aufsatz über das Unheimliche von 1919 berücksichtigt. Unter Freuds Gesichtspunkt mit besonderer Rücksichtnahme auf psychoanalytische Aspekte werden die Werke der chinesischen Künstler genauer unter die Lupe genommen. Die Arbeit ist somit ein Versuch, neben den eigenen Aussagen der Künstler über ihre Werke, versteckte Zeichen zu entdecken und diese einmal als allgegenwärtigen Aspekt einer verdrängten, nicht aufgearbeiteten Vergangenheit zu deuten. Zum anderen versucht die Arbeit, einen älteren Status chinesischer Kultur- und Bildtraditionen in ihrem modernen Gewand zu erhellen.

Den Schluss der Arbeit bildet ein Exkurs über Ölmalerei, so wie die Bedeutung der Farben nach Johannes Itten und des Feng Shui.

7. Abstract:

The following work deals with the thesis of „creepyness“ in Chinese Avant-garde painting. With the help of colours symbolism and a focus on the colour red, the author tries to pinpoint the weird feeling an observer is subject to, when looking at certain pictures of Chinese Avant-garde paintings.

First of all, this thesis highlights the significance of the word „creepyness“ itself linguistically. Then it defines the word according to Sigmund Freud. Freud wrote an article about the topic „*Das Unheimliche*“ in 1919. His theory was, if there is something unknown or close, who comes forward, the person feels uncomfortable.

Following the introductory chapters the biographies and the works of three Chinese Avant-garde artists are discussed. In the case of Yang Shaobin (born 1963), the reader will experience the colour red as issuing emotions of violence. Liu Wei (born 1965) on the other hand shows, how his dealing with red becomes a theme of sexuality and irony. Last but not least Zhao Yongbo (born 1964) uses red to express degradation and degeneration.

A chapter on the theory of colours by Johannes Itten will be found and the imagery of different colours, using Feng Shui concludes the study.

8. Fragenkatalog:

Folgende Fragen wurden via E-mail an den Künstler Yang Shaobin am 26. Dezember 2008 gesendet. Die Antworten wurden am 6. Jänner 2009 via E-Mail an mich retourniert. Da der Künstler derzeit in Peking lebt und arbeitet, habe ich es vermieden zu direkte Fragen zu stellen um ihm keine Probleme zu bereiten.

How can I imagine a day in your life, when you work on a picture?

Yang: *between my home and studio have half hour to drive to arrive, everyday 12am I arrived studio, 1pm begin to work until 7pm.*

When you have an idea, is there a long way from the first thinking about it to the final picture?

Yang: *about idea that is a process of accumulation, May I now work with the idea that the past, or it may be today's, sometimes use four-years to complete an idea, for example, I and long march space cooperation ----- mine project 800meters under and x-blind spot.*

The colour, who run down the picture like blood, was that as luck would have it? Or by chance ?

Yang: *As a painting language, they need to create deliberate, but there is also accidental.*

The colour pink and red later turns to dark red. Is that for making it look more like blood?

Yang: *that was originally thought, the background very closed, a piece of pure color, like plasma indeed, I personally think that it would be difficult to described if leave the violence.*

Can you describe, how it is possible, to give your picture so much feeling, that the persons, who look at it, can feel it too?

Yang: *Do you mean in words to describe it? I do not understand what you mean. By painting their own personal description of the object there is no problem, for example: I painting for your portrait maybe you will surprise. Because this is not an ordinary artist's painting, there are very strong individuals, and convey information and psychological means.*

I don't know the politician in your picture, trinity, who is he?

Yang: *This person may not be politicians, may be the ceo, or other people, because the screen structure and narrative direction of the person appears in the screen is a politician he should be. I choice I am interested in portrait of temperament, I painting the figures are strong and powerful.*

How big is your brush? Is there only one size?

Yang: *I was not professional Brush, is a very soft wool brush, such as watercolor painting with, the largest 10 cm, the smallest 0.15 centimeters*

Are there lots of layers you put on the picture or only one?

Yang: *I have to plan to complete the work, in details, including what canvas, such as my other themes: international politics, only once completed, the red series is usually twice.*

Do you often use photographs as models for a picture?

Yang: *Sometimes I find models take pictures, or making own interested photographs, magazines, movies both are reference materials.*

On which picture do you work now?

Yang: *In September 2008 in Beijing, Long march space have :solo exhibition: x-blind spot the works show the Chinese coal industry, about the survival and situation of the miners, most of the effect of using x-ray shows, exhibitions include: painting, sculpture, installation, video.*

Will there never be a pink-red picture in the future?

Yang: *No, the current work is the red. I have didnt painting a red works for a long time, I think in the global financial crisis right now, everyone is under pressure, the red of violence is to release the pressure, give the way to Ease the pressure.*

Folgende Fragen wurden via E-mail an den Künstler Zhao Yongbo am 13. Dezember 2008 gesendet. Die Antworten wurden am 3. Jänner 2009 via E-Mail an mich retourniert.

Leider findet sich in der Literatur kein genaues Jahr, wann Sie in den Westen gegangen sind, können Sie sich noch daran erinnern?

Zhao: Ich bin im Januar 1991 von Peking mit der Transsibirischen Eisenbahn über Ulan Bator. Moskau Warschau nach Bonn gekommen.

Ich lese, dass der erste Blick auf ein Bild der Wahrheit entspricht. Wie sind Sie zu dieser Erkenntnis gekommen, bzw. konnten Sie sich diesen Blick bewahren?

Zhao: Nachdem ich fast 30 Jahre lang im maoistischen³⁰⁶ Lügensystem gelebt hatte, war ich froh in eine demokratische und liberale Gesellschaft zu kommen. Ich habe allerdings in China meinen Blick geschärft und ein Gespür für Lüge und Wahrheit entwickelt. Deshalb will ich auch in meinen Bildern direkt meine Meinung zum Ausdruck bringen und auf den ersten Blick verständlich sein. Das ist bis heute mein Maßstab beim Malen

Was hat es mit den Tränen in ihren Bildern auf sich?

Zhao: Im Kommunistischen China konnte man nicht seine Meinung und seine Gedanken äußern. So blieben nur Tränen als einzige Äußerung zu dem, was im Land passiert.

³⁰⁶ Hier möchte Yongbo Zhao in einem späteren Mail vom 17. Jänner 2009, dass eine Korrektur von „kommunistisch“ in „maoistisch“ durchgeführt wird.

Wenn ich das Bild von ihrer „Mona Lisa“ betrachte und dann dazu den Text von Negrentino über ihr Leben und den 500 Gramm Fleisch pro Familie lese. Gibt es hier einen Bezug dazu? Oder warum wird gerade die „Mona Lisa“ von Leonardo da Vinci in diesem aufgeschnittenen Zustand gezeigt? Noch dazu mit diesen Fliegen, die um das Fleisch schwirren – ein eindeutig negativer Aspekt – und am Ende wieder diese Tränen in ihrem Gesicht?

Mona Lisa steht für mich für die Europäische Hochkultur. Wenn es in Europa eine Kulturrevolution geben würde, die wie in China dazu führen würde, dass alle alten Kunstwerke vernichtet werden, wäre Mona Lisa das erste Kunstwerk, das vernichtet werden würde. Mona Lisa beweint die Barbarei bei der Zerstörung der Kultur.

Wieso, beziehungsweise wann haben Sie das Gemälde von Jörg Haider den Portraits ihrer „Revolutionären“ Familie gegenüber gestellt?

Zhao: Bei den Bildern "Revolutionäre Familie- Ich" und "Bruder" zeigen uns jeweils als Hammel, die einerseits Opfertiere sind, andererseits Zähne zeigen, wie ein Hundemaul, sich also wehren können, aber auch wehren müssen. Jörg Haider ist der Leithammel, aber auch ein Opfer der Gesellschaft, die ihn als Frontfigur nach vorne schiebt. Andererseits spielt er selbst das Spiel mit Angst und Macht, denn man ist immer Opfer und Täter gleichzeitig.

Sie haben eine sehr direkte Art, Sexualität und Erotik in ihren Bildern darzustellen. Wenn ich zum Beispiel „Marilyn I“ von 1996 betrachte, finden sich wieder diese Fliegen. Wie kommen Sie auf Marilyn Monroe und wieso in dieser Pose? Und ein Jahr später, zeichnen Sie Marilyn in der gleichen Pose, jedoch durch die Blütenblätter entschärft. Blüten, die in China als Zeichen für Fruchtbarkeit stehen? Wollten Sie damit das Bild weniger direkt gestalten?

Zhao: *Die beiden Bilder zeigen 2 Aspekte, die ich mit Marilyn Monroe verbinde: Bild 1 Marilyn als Sexsymbol, das die Männerwelt beherrscht und das Bild der idealen Frau und das erotische Verlangen in den Köpfen der Männer bestimmt. Bild 2 assoziiert eine ostasiatische (mehrmarmige) Göttin, die die Welt wieder vereinigt und die Blüte und die Blütenblätter stehen für die Liebe, die die Menschen verbindet.*

Wenn Sie das Bild von Botticellis „Primavera“ in einer maoistischen Uniform zeichnen, kann man die Kombination verstehen, aber wieso haben Sie die „Primavera“ ausgewählt?

Zhao: *In meiner Kindheit mussten alle täglich das kommunistische Propagandelied "Frühling des Landes " singen. Aus meiner Sicht wurde die Metapher des Frühlings missbraucht. Die allegorische Figur der Primavera ist hier in meinem Bild mit ambivalenten Dingen ausgestattet: die Rosen, die aus den Brüsten quellen sind Rot als Farbe der Liebe und des Blutes aber auch vom Kommunismus als Symbolfarbe vereinnahmt. Die Dornenranken um Brust und Hals der Primaveras könnten auch lebensbedrohlich sein.*

Wieso haben Sie nochmals die Ophelia ausgewählt, die neben Maos Bild schwimmt, wie in „Ophelia und Mao“ von 2000?

Zhao: *Schon in meiner Studienzeit besuchte ich eine Vorlesung über Hamlet bzw Ophelia. John Everett Millais Ophelia liebe ich sehr und habe das Bild zur Übung mehrfach kopiert.*

Mit welchem Thema beschäftigen Sie sich jetzt gerade?

Zhao: *Ich beschäftige mich zur Zeit mit 3 Themenbereichen. 1. die Zukunft der Erde, 2. Religion und ihren Einfluss auf die Kultur, 3. Kommunismus und seinen Einfluss auf die Kultur.*

9. Literaturverzeichnis:

Anchee 2007

Min Anchee, Rote Azalee, Der Roman meines Lebens, Fischer Taschenbuch Verlag 2007.

Assmann 2003

Jan Assmann, Tod und Jenseits im alten Ägypten, C. H. Beck Verlag, München 2003.

Assmann 2008

Jan Assmann, Ägyptische Religion, Totenliteratur, Jan Assmann und Andrea Kucharek (Hrsg.), Verlag der Weltreligionen, Frankfurt am Main und Stuttgart 2008.

Bauer 1989

Wolfgang Bauer, China und die Hoffnung auf Glück, München 1989.

Fan 2007

Di'an Fan, China Facing Reality (Bd. 1), Ausst., (26. Oktober 2007 – 10. Februar 2008), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2007.

Feng 2006

Boyi Feng, Yang Shaobin, China Now – Faszination einer Weltveränderung, Fascination of a changing world, Edition Sammlung Essl, Klosterneuburg 2006.

Feng 2007

Boyi Feng, Yang Shaobin, in: China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007.

Fibicher/Frehner 2005

Bernhard Fibicher und Matthias Frehner (Hrsg.), Mahjong -Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg (13. Juni – 16. Oktober 2005 im Kunstmuseum Bern), Hatje Cantz Verlag 2005.

Foucault 1968

Michael Foucault, Psychologie und Geisteskrankheit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1968.

Foucault 2008

Michael Foucault, Die Geburt der Klinik, Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2008.

Freud 1916

Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, biographisches Nachwort von Peter Gay, S. Fischer Taschenverlag, Dreizehnte unveränderte Auflage, Dritte, unveränderte Auflage, Frankfurt am Main 2004.

Freud 1919

Sigmund Freud, Der Moses des Michelangelo, Schriften über Kunst und Künstler, Einleitung von Peter Gay, S. Fischer Taschenverlag, Frankfurt am Main 2004.

Fröhling 1999

Thomas Fröhling, Katrin Martin, Feng Shui heute, Das Kernwissen für Einsteiger und Fortgeschrittene, praktisch umgesetzt von den Gründern des Deutschen Feng Shui Instituts, Mosaik Verlag, München 1999.

Gekeler 2003

Hans Gekeler, Handbuch der Farbe – Systematik, Ästhetik, Praxis, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2003.

Grosenick/Schübbe 2007

Uta Grosenick, Caspar H. Schübbe, China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007.

Huang 2004

Laoyuan Huang, Ein ungeheuerlicher Meister revolutioniert die Leinwand – Yang Shaobin und seine Kunst, in: Xin Dong Cheng, Yang Shaobin, Xiu Dong Cheng, Publishing House, Paris 2004, S. 96 - 103.

Itten 1970

Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970.

Jung 2001

C. G. Jung, Traum und Traumdeutung, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001.

Jung 2003

C. G. Jung, Der Mensch und seine Symbole, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffè, Sonderausgabe, Walter Verlag, Zürich und Düsseldorf 2003.

Jung 2005

Chang Jung, John Halliday, Mao, Das Leben eines Mannes, Das Schicksal eines Volkes, Karl Blessing Verlag GmbH, München 2005.

Kant 1961

Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1961.

Klein 2004

Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004.

Knapp 2008

Gottfried Knapp, Yongbo Zhao, Das große Lachen, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York 2008.

Koller 1988

Manfred Koller, Das Staffeleibild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, (Bd. 1), Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart 1988.

Kühn 1988

Hermann Kühn, Farbmaterialien, Pigmente und Bindemittel, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, (Bd. 1), Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart 1988.

Kultermann 2004

Udo Kultermann, Die unverhüllte Wirklichkeit des Menschen, Das Werk von Yongbo Zhao 1994 – 2003, in: Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004.

Laplanche/Pontalis 1972

J. Laplanche, J.-B. Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1972.

Li 2004

Xianting Li, Interview mit Yang Shaobin, in: Xin Dong Cheng, Yang Shaobin, Xiu Dong Cheng, Publishing House, Paris 2004, S. 44 – 55.

Kerlan-Stephens 2006

Anne Kerlan-Stephens, Les Jardins du plaisir, in: Le Palais du printemps, Peintures érotiques de Chine, Ausst. (3. Février – 7. Mai 2006), Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, Paris musées, Editions Findakly, Paris 2006.

Mayrhofer 2008

Kerstin Mayrhofer, Chinesischer Realismus – Interaktion von Malerei und Film der Generation nach 1989, Diplomarbeit, Wien 2008.

Negrentino 2004

Scarlatto Negrentino, Die vier Stützen des Himmels, in: Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004.

Prignitz 2001

Dipl.-Ing. Eva Prignitz, Dipl.-Ing. Petra Ruf, Das Feng Shui Lexikon, Südwest Verlag, Hamburg 2001.

Schuster/Springer-Kremser 1997

Bausteine der Psychoanalyse, Eine Einführung in die Tiefenpsychologie, Vierte, überarbeitete Auflage, WUV-Universitätsverlag, Wien 1997.

Smith 2005

Karen Smith, Yang Shaobin, in: Bernhard Fibicher und Matthias Frehner (Hrsg.), Mahjong -Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg (13. Juni – 16. Oktober 2005 im Kunstmuseum Bern), Hatje Cantz Verlag 2005.

Smith 2007

Karen Smith, Liu Wei, in: Uta Grosenick, Caspar H. Schübbe, China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007.

Teeple 2007

John B. Teeple, Chronologie der Weltgeschichte, Dorling Kindersley Verlag GmbH, London, München 2007.

Wang 2004

Minan Wang, Der innere Zusammenganz zwischen Gewalt und Körper, in: Xin Dong Cheng, Yang Shaobin, Xiu Dong Cheng, Publishing House, Paris 2004, S. 124 - 128.

Wehlte 2005

Kurt Wehlte, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Urania Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 2005.

Widmer 2007

Peter Widmer, Subversionen des Begehrens, Eine Einführung in Jacques Lacans Werk, Verlag Turia und Kant, Unveränderter Nachdruck, Wien 2007.

Williams 1976

C. A. S. Williams, Outlines of chinese Symbolism and Art motives, an alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese, Third Revised Edition, Dover Publications, Inc., New York 1976.

Vine 2008

Richard Vine, New China new Art, Prestel Verlag 2008.

Xin 2004

Dong Cheng Xin, Yang Shaobin, Xiu Dong Cheng, Publishing House, Paris 2004.

10. Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Yang Shaobin, Police Series No. 20, Uta Grosenick, Caspar H. Schübbe, China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007, S. 534.

Abb. 2: Yang Shaobin, Ohne Titel, 1996, Bernhard Fibicher und Matthias Frehner (Hrsg.), Mahjong -Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg (13. Juni – 16. Oktober 2005 im Kunstmuseum Bern), Hatje Cantz Verlag 2005, S. 119.

Abb. 3: Yang Shaobin, Portrait (No. 16) 1998/99 und Ohne Titel 1997, Bernhard Fibicher und Matthias Frehner (Hrsg.), Mahjong -Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg (13. Juni – 16. Oktober 2005 im Kunstmuseum Bern), Hatje Cantz Verlag 2005, S. 118.

Abb. 4: Yang Shaobin, Ohne Titel, 1998/99, Bernhard Fibicher und Matthias Frehner (Hrsg.), Mahjong -Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg (13. Juni – 16. Oktober 2005 im Kunstmuseum Bern), Hatje Cantz Verlag 2005, S. 117.

Abb. 5: Yang Shaobin, One of Violence, 2000, URL:
http://www.artnet.de/Artists/LotDetailsPage.aspx?lot_id=A9BD581312F578E5EE210D116DF1086B (9. Dezember 2008).

Abb. 6: Yang Shaobin, Fighting No. 20 1999, Uta Grosenick, Caspar H. Schübbe, China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007, S. 532.

Abb. 7: Yang Shaobin, Deadly Fight 2006, URL:
<http://www.artnet.de/artwork/425908566/425778092/yang-shaobin-deadly-fight.html> (9. Dezember 2008).

Abb. 8: Yang Shaobin, Untitled, 2000, Uta Grosenick, Caspar H. Schübbe, China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007, S. 535.

Abb. 9: Yang Shaobin, 2001-11, 2001, , URL:
<http://www.artnet.de/artwork/425889795/425228910/yang-shaobin-2001-11.html> (9. Dezember 2008).

Abb. 10: Yang Shaobin, Untitled, 2000, Uta Grosenick, Caspar H. Schübbe, China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007, S. 533.

Abb. 11: Yang Shaobin, Trinity, 2003, URL:
http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=5106DFE828ABA454E9056FD1110B389 (9. Dezember 2008).

Abb. 12: Eugene Delacroix, Dantes Barke, 1822, Wikipedia Online Enzyklopädie, URL:
http://de.wikipedia.org/wiki/E_Delacroix?title=Special:Booksources&isbn=3822813931 (01. März 2009).

Abb. 13: Artnet – Kunst Online, URL:
<http://www.artnet.de/artwork/425540187/93/yang-shaobin-my-left-leg.html> (01. März 2009).

Abb. 14: Liu Wei, Born 1989 in Beijing, Uta Grosenick, Caspar H. Schübbe, China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007, S. 222.

Abb. 15: Liu Wei, Two Drunken Painters, 1990, URL: <http://sfgate.com/cgi-bin/object/article?f=/c/a/2008/07/12/DDN911M238.DTL&o> (01. März 2009).

Abb. 16: Anne Kerlan-Stephens, Les Jardins du plaisir, in: Le Palais du printemps, Peintures érotiques de Chine, Ausst. (3. Février – 7. Mai 2006), Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, Paris musées, Editions Findakly, Paris 2006, S. 209.

Abb. 17: Liu Wei, Swimmers, 1994, URL:
http://www.artnet.de/Artists/LotDetailsPage.aspx?lot_id=B351B6D8C107FBEE5D096DD88BCDE1F4 (01. März 2009).

Abb. 18: Anne Kerlan-Stephens, Les Jardins du plaisir, in: Le Palais du printemps, Peintures érotiques de Chine, Ausst. (3. Février – 7. Mai 2006), Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, Paris musées, Editions Findakly, Paris 2006, S. 35.

Abb. 19: Anne Kerlan-Stephens, Les Jardins du plaisir, in: Le Palais du printemps, Peintures érotiques de Chine, Ausst. (3. Février – 7. Mai 2006), Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, Paris musées, Editions Findakly, Paris 2006, S. 182.

Abb. 20: Mao Zedong, Der große Proletariere, Kulturrevolution in China 1966 – 1976, URL: <http://www.applet-magic.com/cultrevq.htm> (17. März 2009).

Abb. 21: Liu Wei, Flower, 2000, URL: http://artzinechina.com/display_vol_aid150_en.html (27. November 2008).

Abb. 22: Liu Wei, Untitled 2004, Uta Grosenick, Caspar H. Schübbe, China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007, S. 223.

Abb. 23: Uta Grosenick, Caspar H. Schübbe, China Artbook, DuMont Buchverlag, Köln 2007, S. 216.

Abb. 24: Liu Wei, Child, 2000, URL: http://artzinechina.com/display_vol_aid150_en.html (27. November 2008).

Abb. 25: Artzine Online, URL: http://artzinechina.com/display_vol_aid150_en.html (27. November 2008).

Abb. 26: Liu Wie, Landscape, 2004, URL: http://artzinechina.com/display_vol_aid150_en.html (27. November 2008).

Abb. 27: Liu Wei, Flower, 2005, URL: http://artzinechina.com/display_vol_aid150_en.html (27. November 2008).

Abb. 28: Artnet – Kunst Online, URL: <http://www.artnet.de> (01. März 2009).

Abb. 29: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 77.

Abb. 30: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 28.

Abb. 31: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 25.

Abb. 32: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 49.

Abb. 33: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 27.

Abb. 34: Gottfried Knapp, Yongbo Zhao, Das große Lachen, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York 2008, S. 9.

Abb. 35: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 29.

Abb. 36: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 56.

Abb. 37: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 57.

Abb. 38: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 51.

Abb. 39: Matthias Klein, Matthias Klein (Hsrg.), Yongbo Zhao, Bilder zum Leben, Studio 1 Scaneg Verlag, München 2004, S. 52.

Abb. 40: Gottfried Knapp, Yongbo Zhao, Das große Lachen, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York 2008, S. 103.

Abb. 41: Domenico Ghirlandaio , Alter Mann mit Kind, in: Wikipedia Online Enzyklopädie, URL:
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Domenico_Ghirlandaio_003.jpg&filetimestamp=20050519124233 (17. März 2009).

Abb. 42: Farbige Kopie übersendet von Yongbo Zhao per Post.

Abb. 43: Francisco Goya, La resultas, in: Wikipedia Online Enzyklopädie, URL:
http://images.google.com/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3f/Dibujo_preparatorio_Capricho_64_Goya.jpg/87px-Dibujo_preparatorio_Capricho_64_Goya.jpg&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dibujos_preparatorios_de_los_Caprichos_de_Goya&usq=TO_f-Bjw5stliBUjy6ZrJ2_p1Qo=&h=120&w=87&sz=3&hl=de&start=82&um=1&tbnid=JFd5g0_ZCLJaM:&tbnh=88&tbnw=64&prev=/images%3Fq%3Dgoya%2Bcapricho%26ndsp%3D18%26hl%3Dde%26sa%3DN%26start%3D72%26um%3D1 (17. März 2009).

Abb. 44: Farbige Kopie übersendet von Yongbo Zhao per Post.

Abb. 45: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 53.

Abb. 46: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 22.

Abb. 47: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 30.

Abb. 48: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 35.

Abb. 49: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 35.

Abb. 50: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 39.

Abb. 51: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 47.

Abb. 52: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 27.

Abb. 53: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 51.

Abb. 54: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 53.

Abb. 55: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 57.

Abb. 56: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 61.

Abb. 57: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 69.

Abb. 58: Johannes Itten, Kunst der Farbe, Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Studienausgabe, Urania, Kunst und Gestaltung, Urania Verlag, Stuttgart 1970, S. 69.

Abb. 59: Thomas Fröhling, Katrin Martin, Feng Shui heute, Das Kernwissen für Einsteiger und Fortgeschrittene, praktisch umgesetzt von den Gründern des Deutschen Feng Shui Instituts, Mosaik Verlag, München 1999, S. 217.

11. Abbildungen:



Abb. 1: Police Series No. 20, 1996, Öl auf Leinwand, 41 x 36 cm.

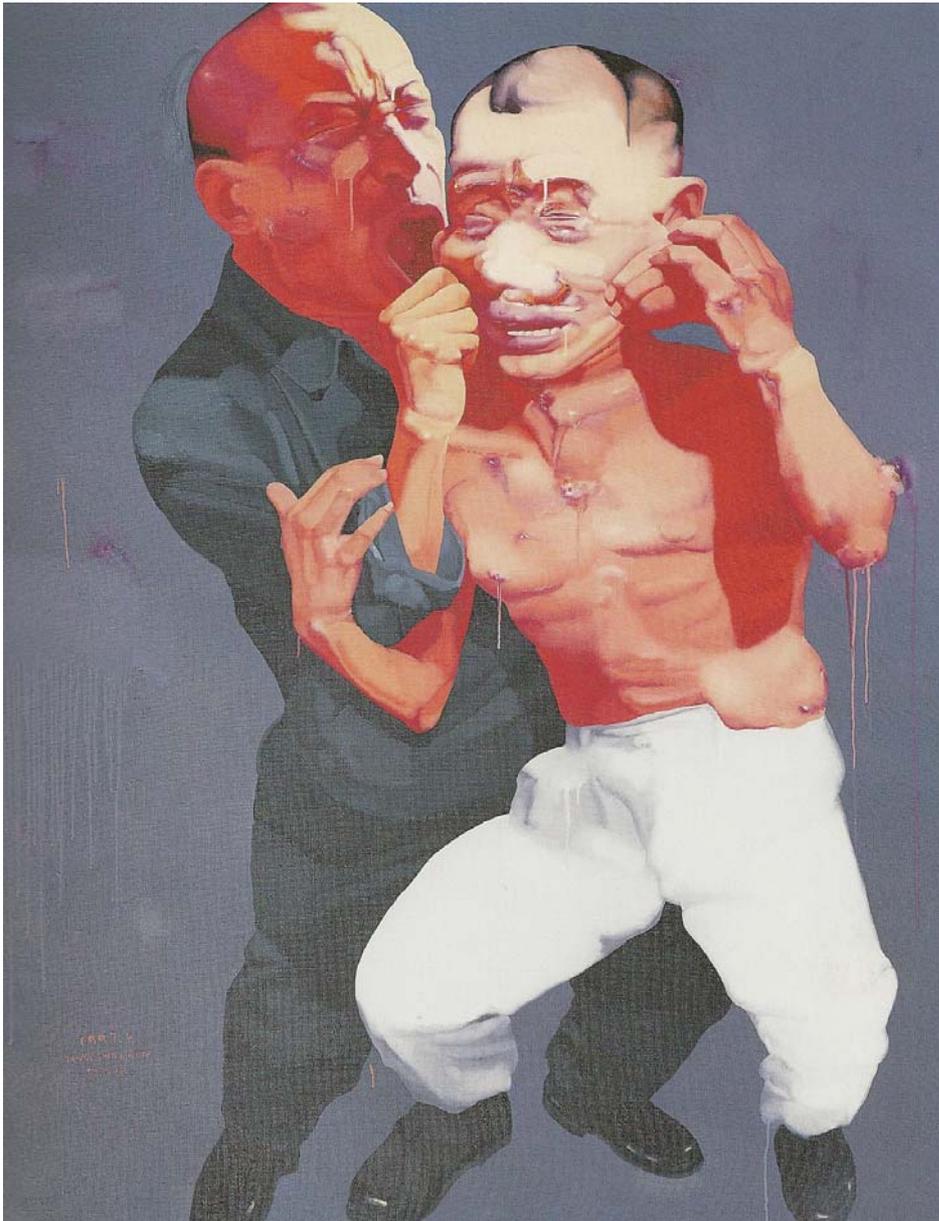


Abb. 2: Yang Shaobin, Ohne Titel, 1996, Öl auf Leinwand, 220 x 180 cm.



Abb. 3: Yang Shaobin, Portrait (No. 16), 1998/99, Öl auf Leinwand, 230 x 180 cm und rechts daneben: Yang Shaobin, Ohne Titel, 1997, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm.



Abb. 4: Yang Shaobin, Ohne Titel, 1998/99, Öl auf Leinwand, 2-teilig, je 230 x 180 cm.



Abb. 5: Yang Shaobin, One of Violence, 2000, Öl auf Leinwand, 457,2 x 355,6 cm.

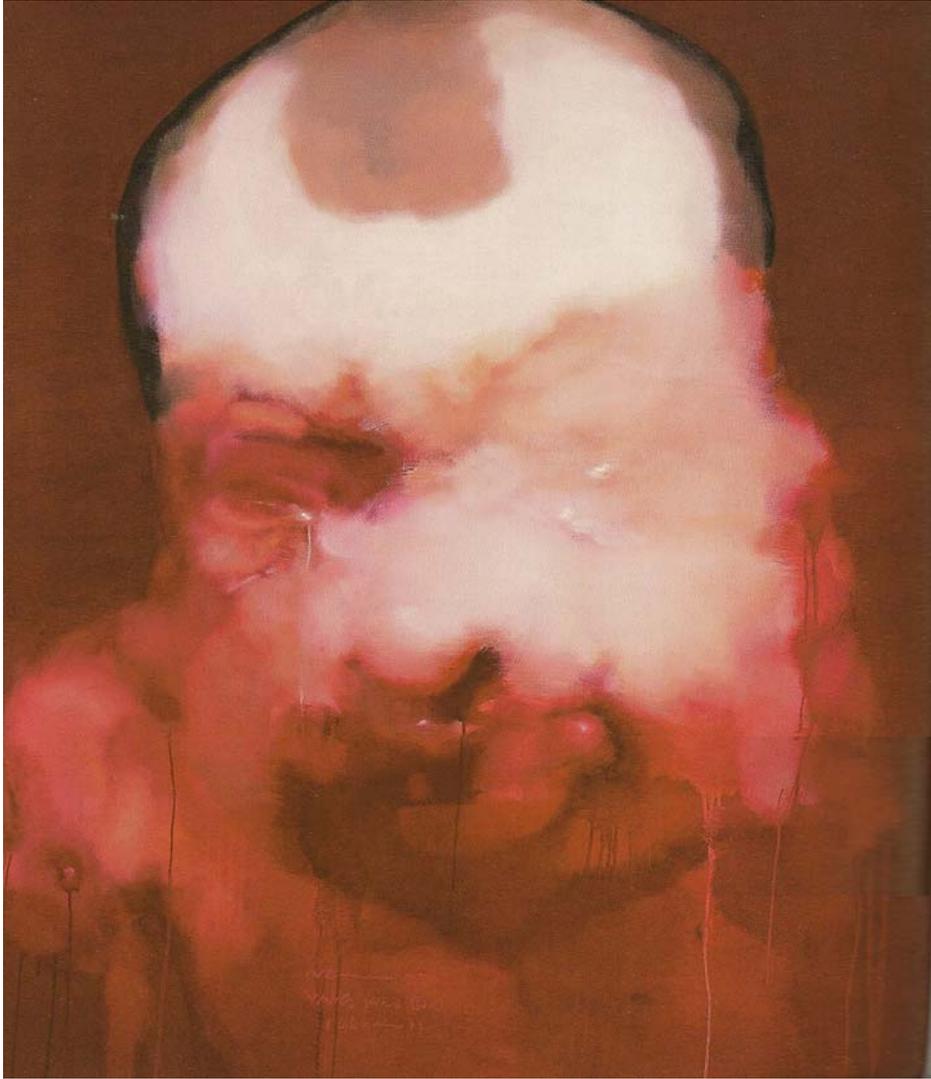


Abb. 6: Yang Shaobin, Fighting No. 20, 1999, Öl auf Leinwand, 160 x 140 cm.



Abb. 7: Yang Shaobin, Deadly Fight, 2006, Öl auf Leinwand, 88 x 70,5 cm.



Abb. 8: Yang Shaobin, Miners! 800 Meters Underground No. 8, Öl auf Leinwand, jeweils 41 x 36 cm.



Abb. 9: Yang Shaobin, 2001-11, 2001, Öl auf Leinwand, 180 x 140.



Abb. 10: Yang Shaobin, Untitled, 2000, Fieberglas, 194 x 85 x 90 cm.



Abb. 11: Yang Shaobin, Trinity, 2003, Öl auf Leinwand, 210 x 350 cm.



Abb. 12: Delacroix, Dantes Barke, 1822.



Abb. 13: Yang Shaobin, My left leg, 2008, 194 x 357 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 14: Liu Wei, Born 1989 in Beijing, 1995/96, Öl auf Leinwand, 150 x 300 cm.



Abb. 15: Liu Wei, Two Drunken Painters, 1990.



Abb. 16: Fang Xun, Chinesischer Künstler des 18. Jahrhunderts, Jeux amoureux dans un jardin privé.



Abb. 17: Liu Wei, Swimmers, 1994.

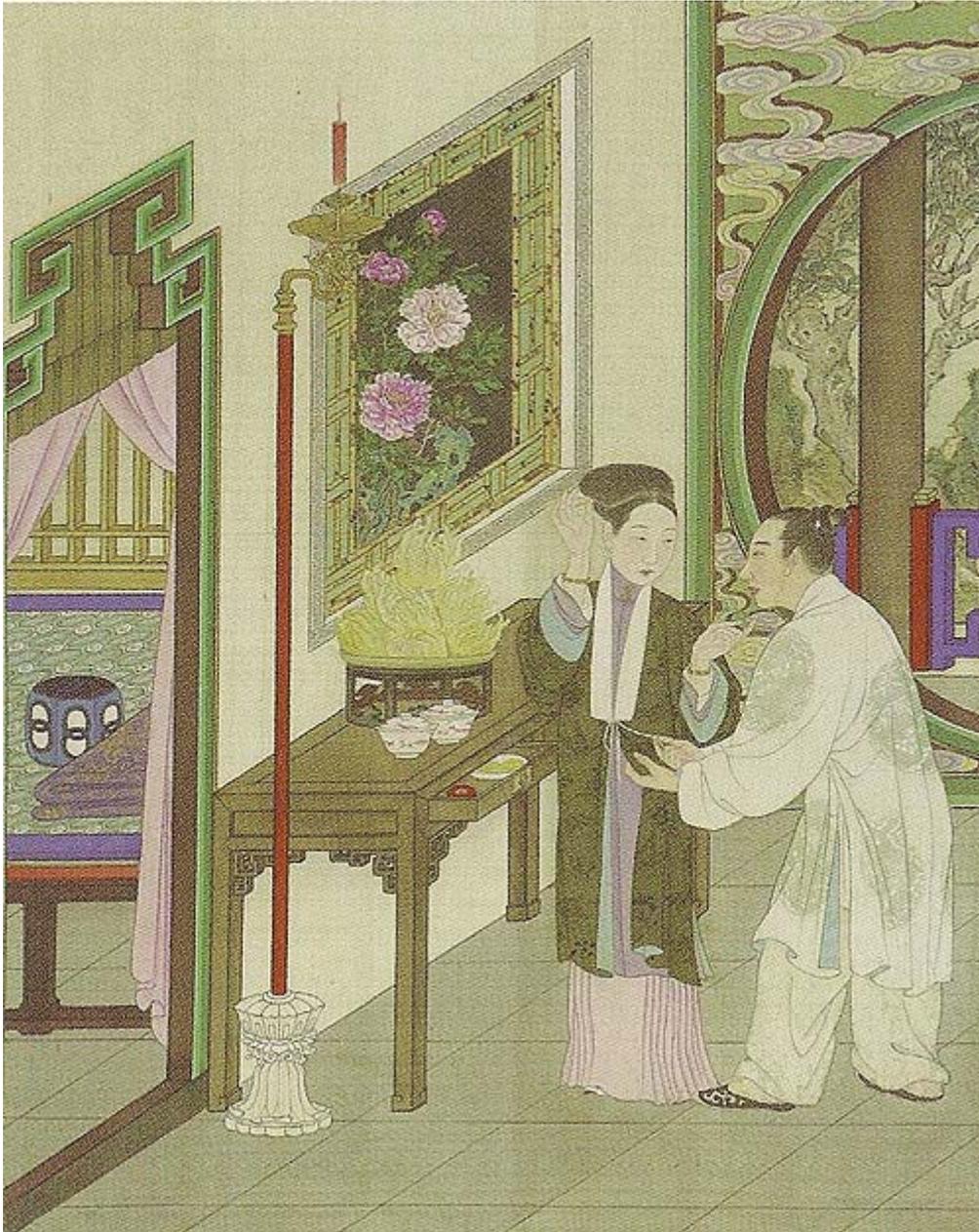


Abb. 18: Yanqin yiqing, Intime Szenen, Chinesischer Künstler des 18. Jahrhunderts, 40 x 36,8 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

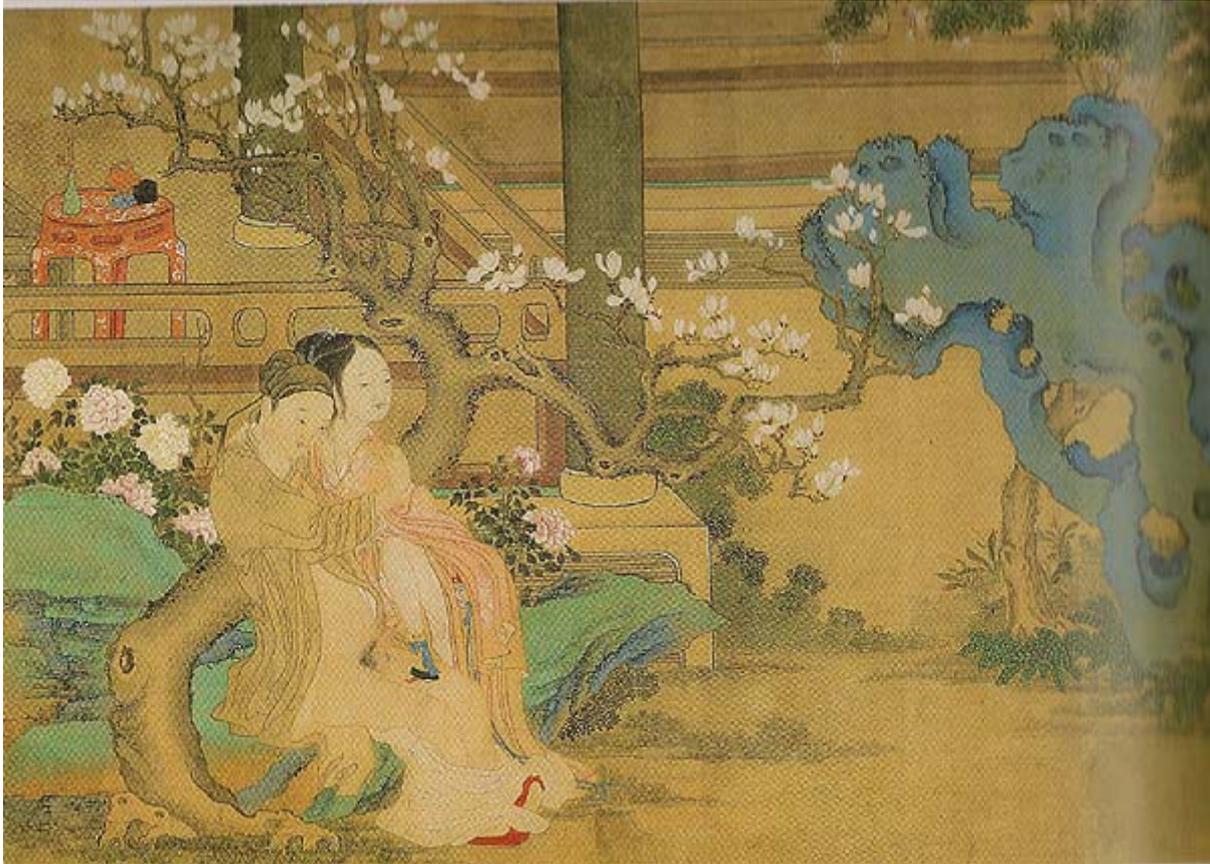


Abb. 19: Anonyme, China, Ende des 17. Jahrhunderts oder Anfang des 18. Jahrhunderts, 39,5 x 55,5 cm.



Abb. 20: Mao Zedong schwimmend im Changjiang, inszeniertes Medienereignis.



Abb. 21: Liu Wei, Flower, 2000, Verschiedene Materialien auf Papier, 80 x 50 cm.



Abb. 22: Liu Wei, Untitled 2004, Acryl auf Leinwand, 50 x 70 cm.

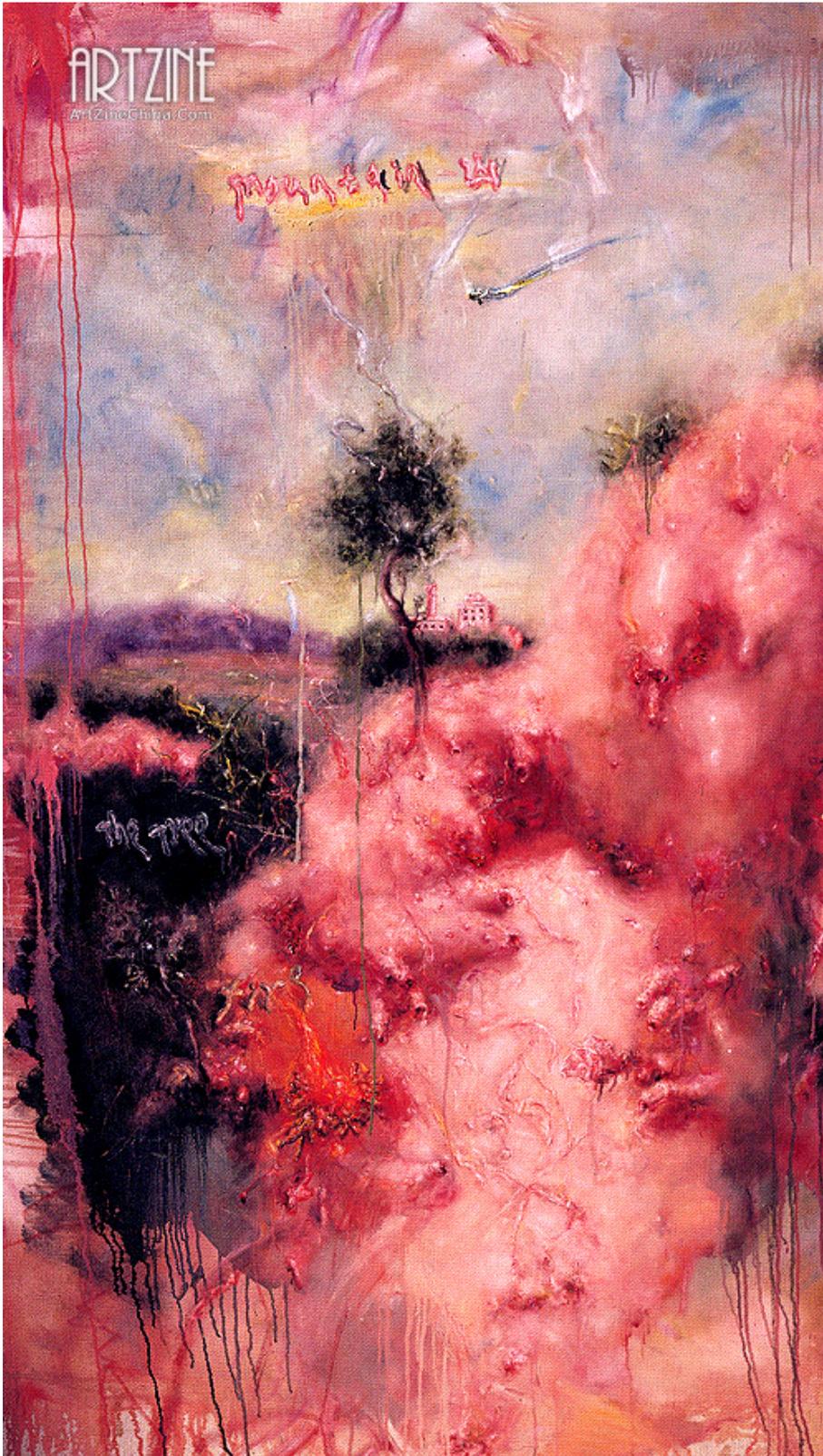


Abb. 23: Liu Wei, Untitled, 1998, Öl auf Leinwand, 200 x 100 cm.



Abb. 24: Liu Wei, Child, 2000, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm.



Abb. 25: Liu Wei, No Title, 2001, Öl auf Leinwand, 130 x 150 cm.



Abb. 26: Liu Wei, Landscape, 2004.



Abb. 27: Liu Wei, Flower, 2005.



Abb. 28: Liu Wei, Human being, 2006.



Abb. 29: Yongbo Zhao, Die vier Stützen des Lebens, 2003, 180 cm x 150 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 30: Yongbo Zhao, Drei Grazien II, 1995, 180 cm x 160 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 31: Zhao Yongbo, Frühling, 1994, 180 cm x 160 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 32: Yongbo Zhao, Mona Lisa, 1995, 180 cm x 160 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 33: Zhao Yongbo, Mao und Ophelia, 1994, 180 cm x 340 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 34: John Everett Millais, Ophelia, 1851/52, Tate Gallery, London.



Abb. 35: Zhao Yonbo, Ophelia und Mao, 2000, 180 cm x 180 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 36: Zhao Yongbo, Revolutionäre Familie – Porträts I: Ich, 1996, 180 cm x 160 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 37: Yongbo Zhao, Das Kaffeekränzchen I, 1998, 180 cm x 160 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 38: Yongbo Zhao, Das Kaffekränzchen II, 2001, 180 cm x 160 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 39: Yongbo Zhao, Mönch, 180 cm x 150 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 40: Yongbo Zhao, Kardinal I, 2001, 180 cm x 150 cm, Öl auf Leinwand.

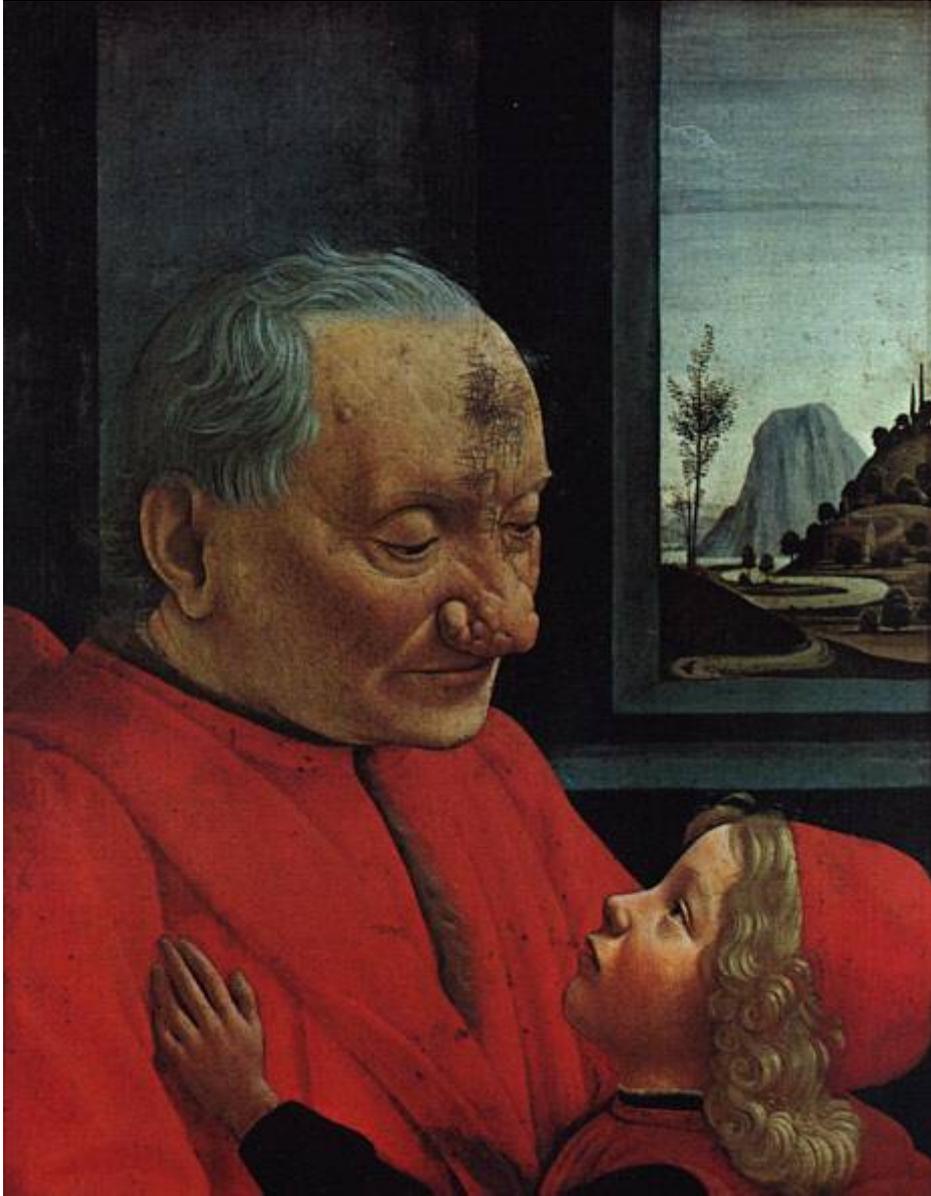


Abb. 41: Domenico Ghirlandaio, Geistlicher mit Kind, 1480, Louvre.



Abb. 42: Yongbo Zhao, Mutter Erde – Ausgesaugt, 2007, 180 x 240 cm, Öl auf Leinwand.



Los resultados.

Abb. 43: Francesco de Goya, Die Restultate, Die Desaster des Krieges, 1810.



Abb. 44: Yongbo Zhao, eines der aktuellsten Werke des Künstlers, übermittelt via Post.

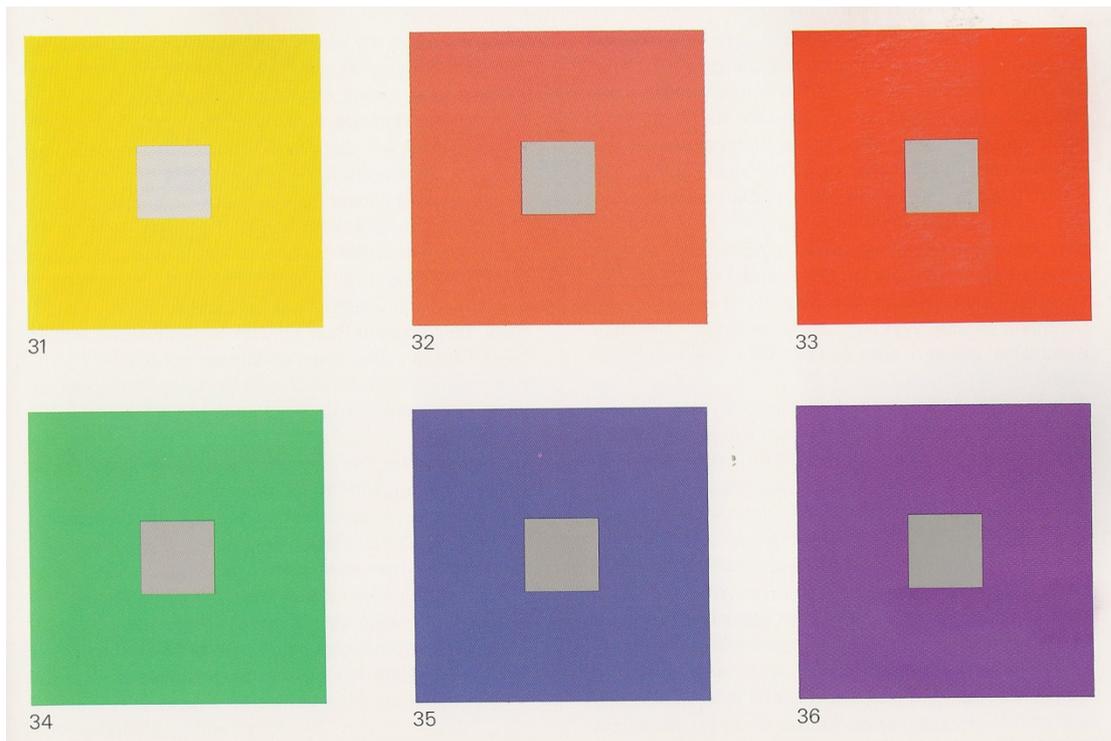


Abb. 45: Johannes Itten, Simultan-Kontrast.

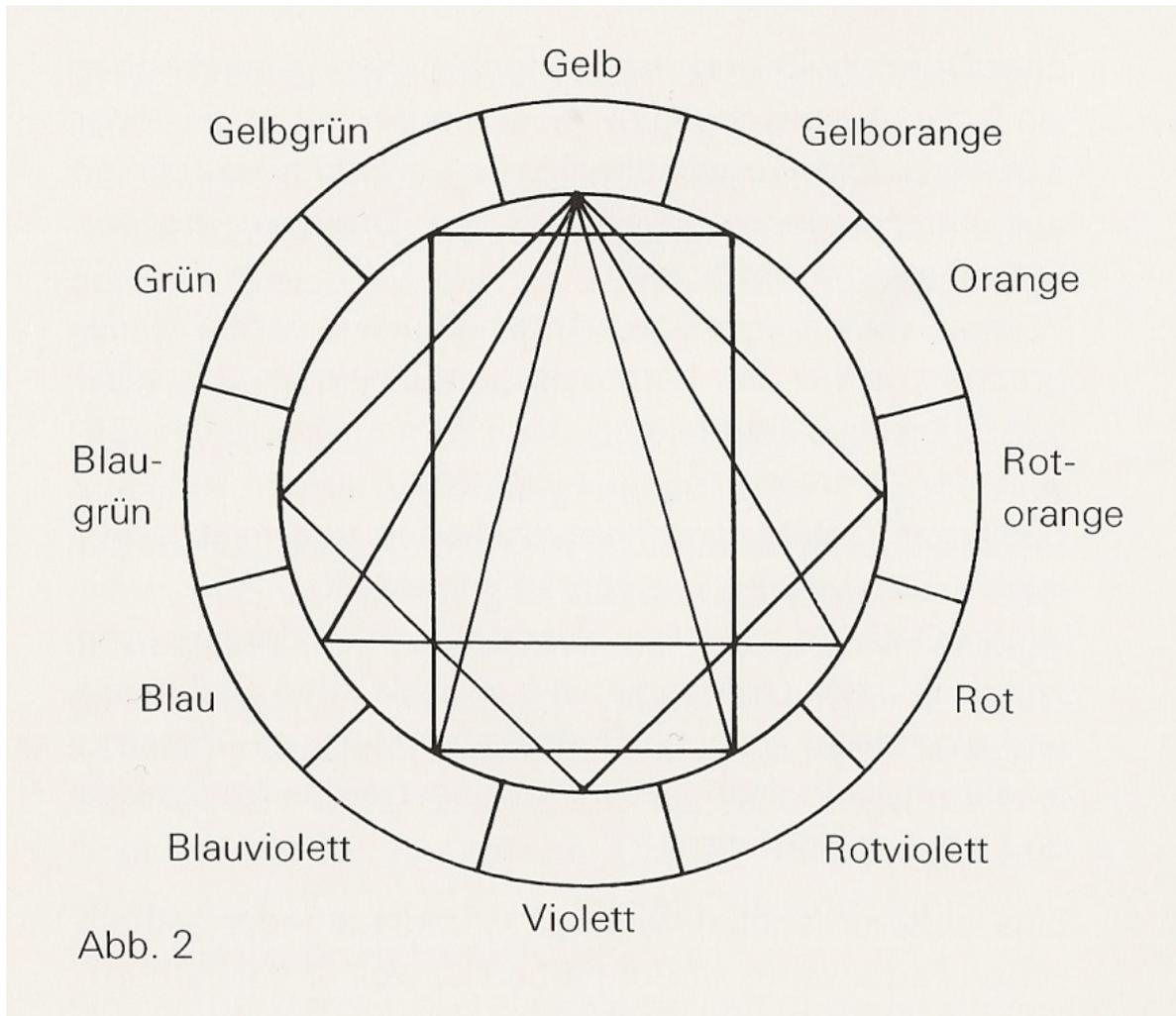


Abb. 46: Johannes Itten, Die Bezugsfiguren im zwölfteligen Farbkreis.



Abb. 47 Johannes Itten, Zwölfteliger Farbkreis.

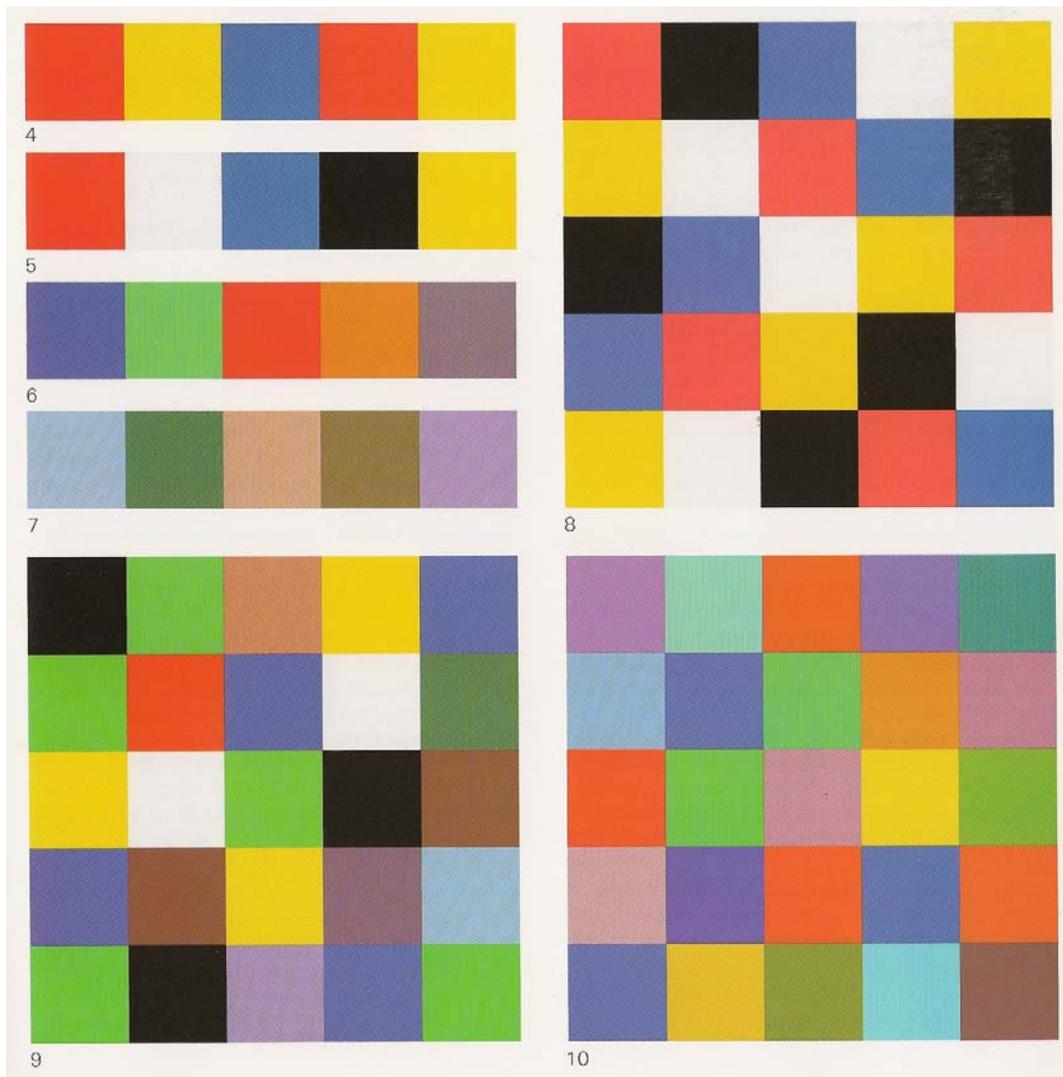


Abb. 48 + Abb. 49: Johannes Itten, Farbe-an-sich-Kontrast.

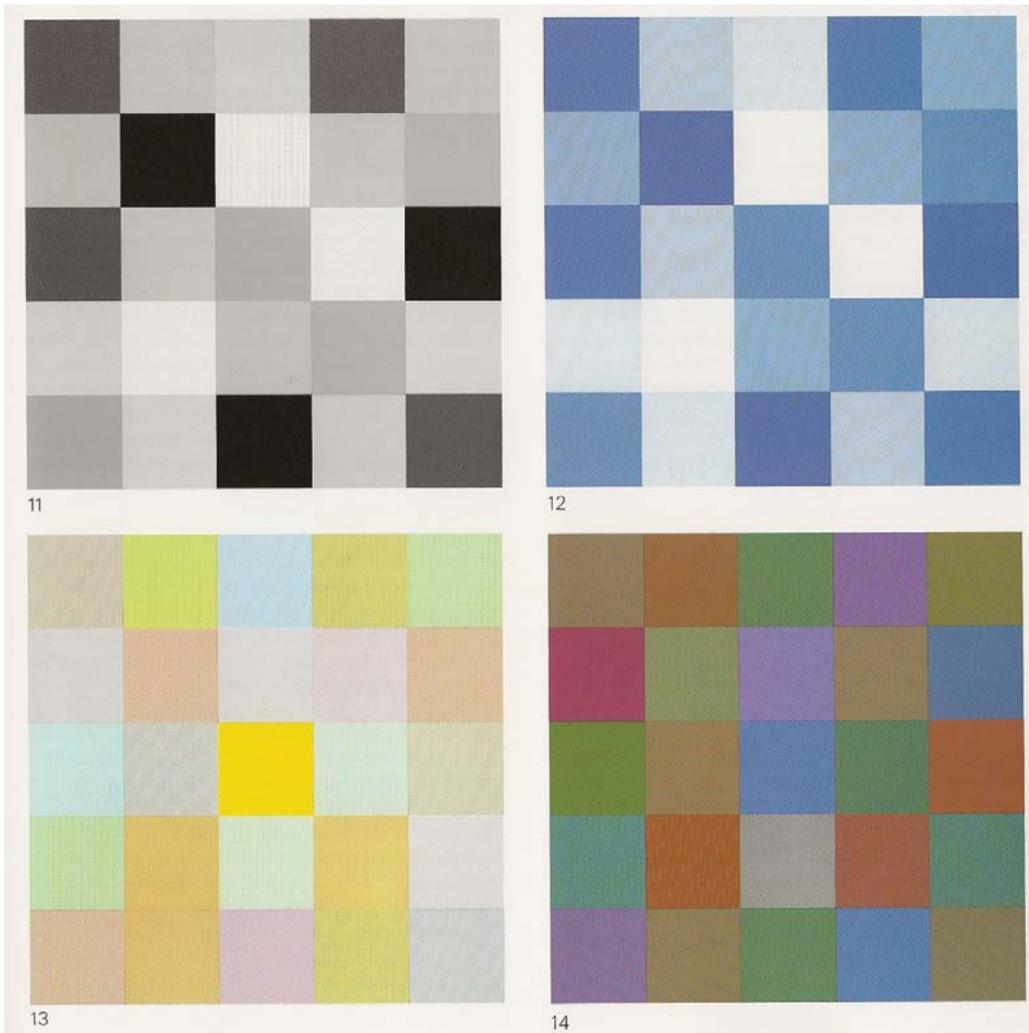


Abb. 50: Johannes Itten, Hell-Dunkel-Kontrast.

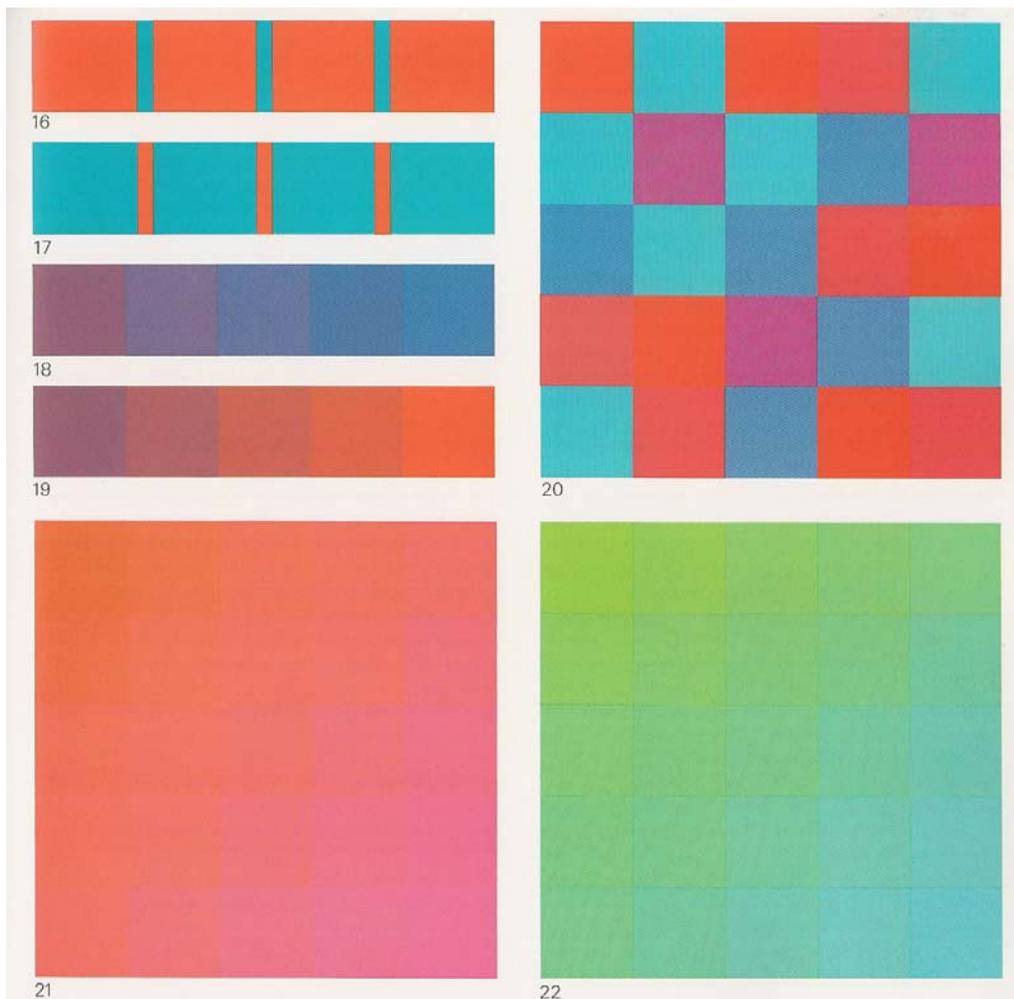


Abb. 51 + Abb. 52: Johannes Itten, Warm-Kalt-Kontrast.

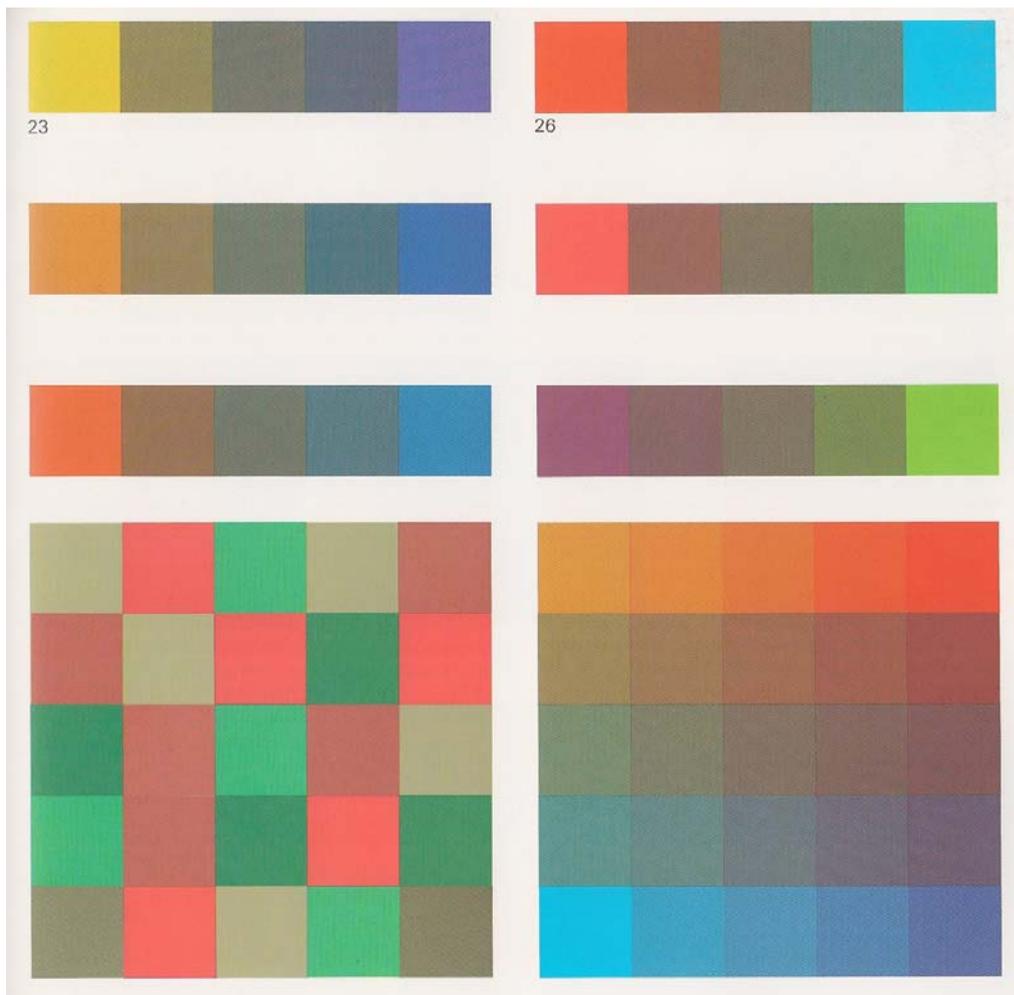


Abb. 53: Johannes Itten, Komplementär-Kontrast.

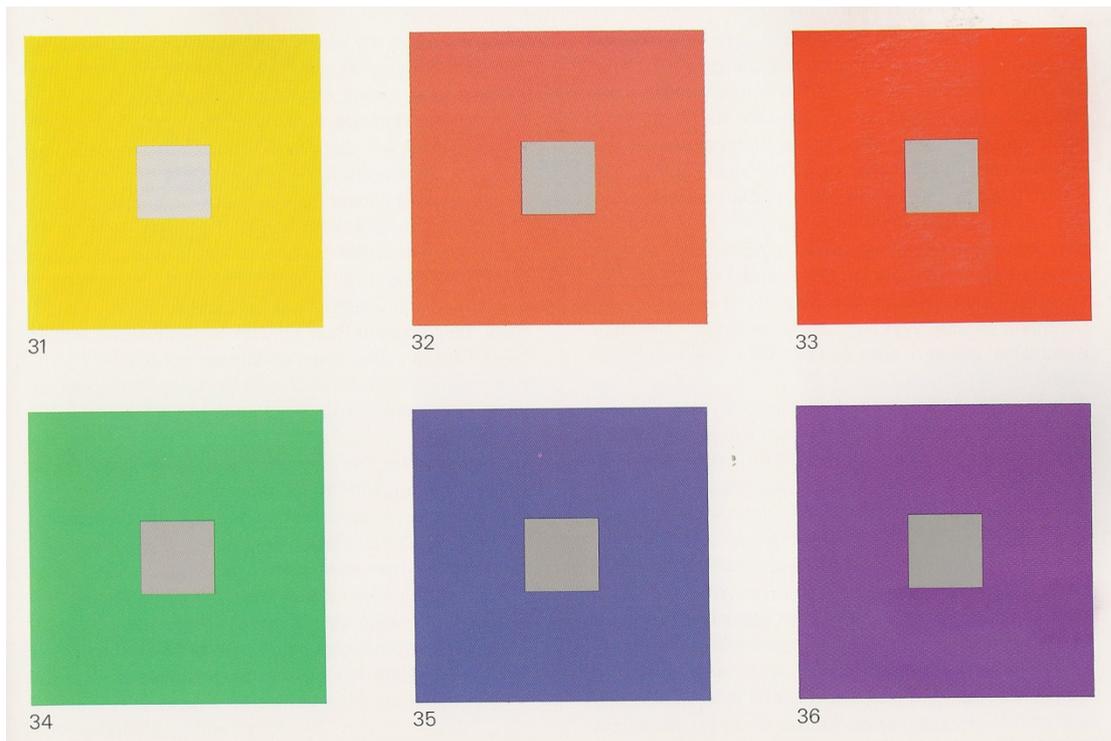


Abb. 54: Johannes Itten, Simultan-Kontrast.

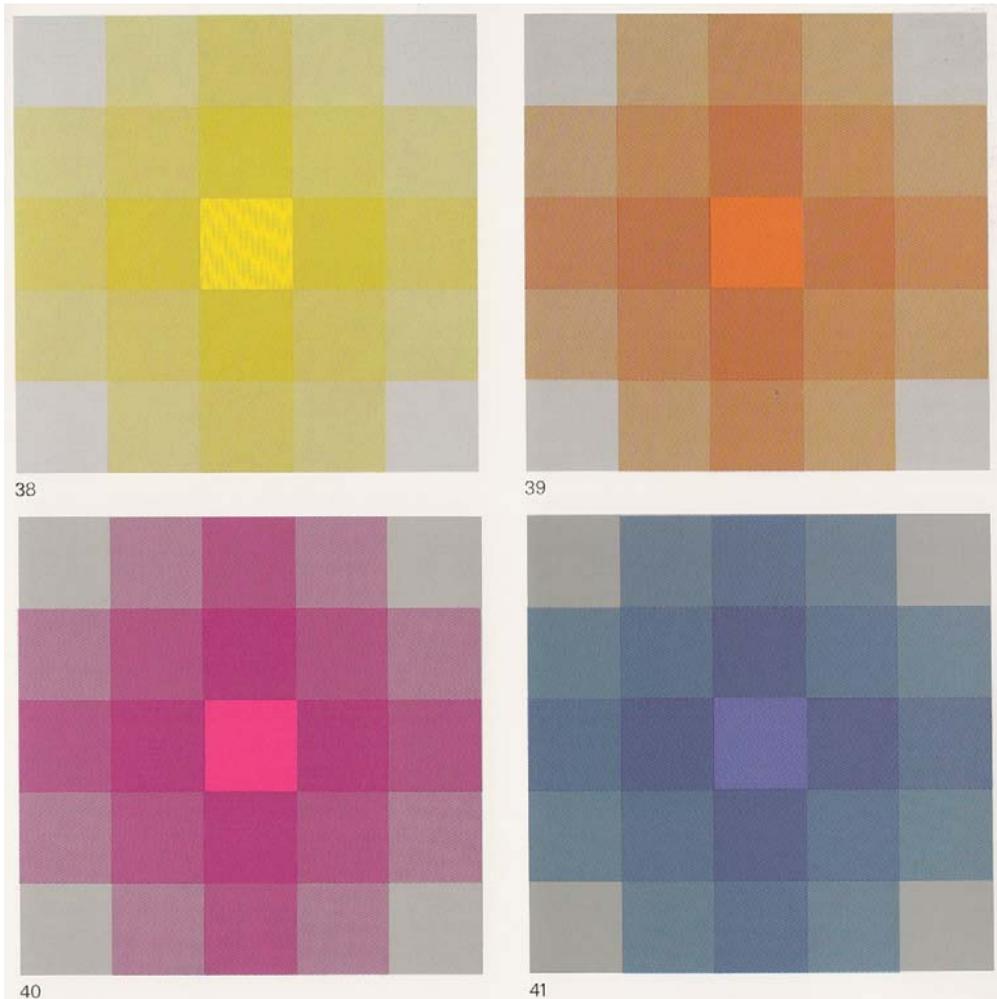


Abb. 55: Johannes Itten, Qualitäts-Kontrast.

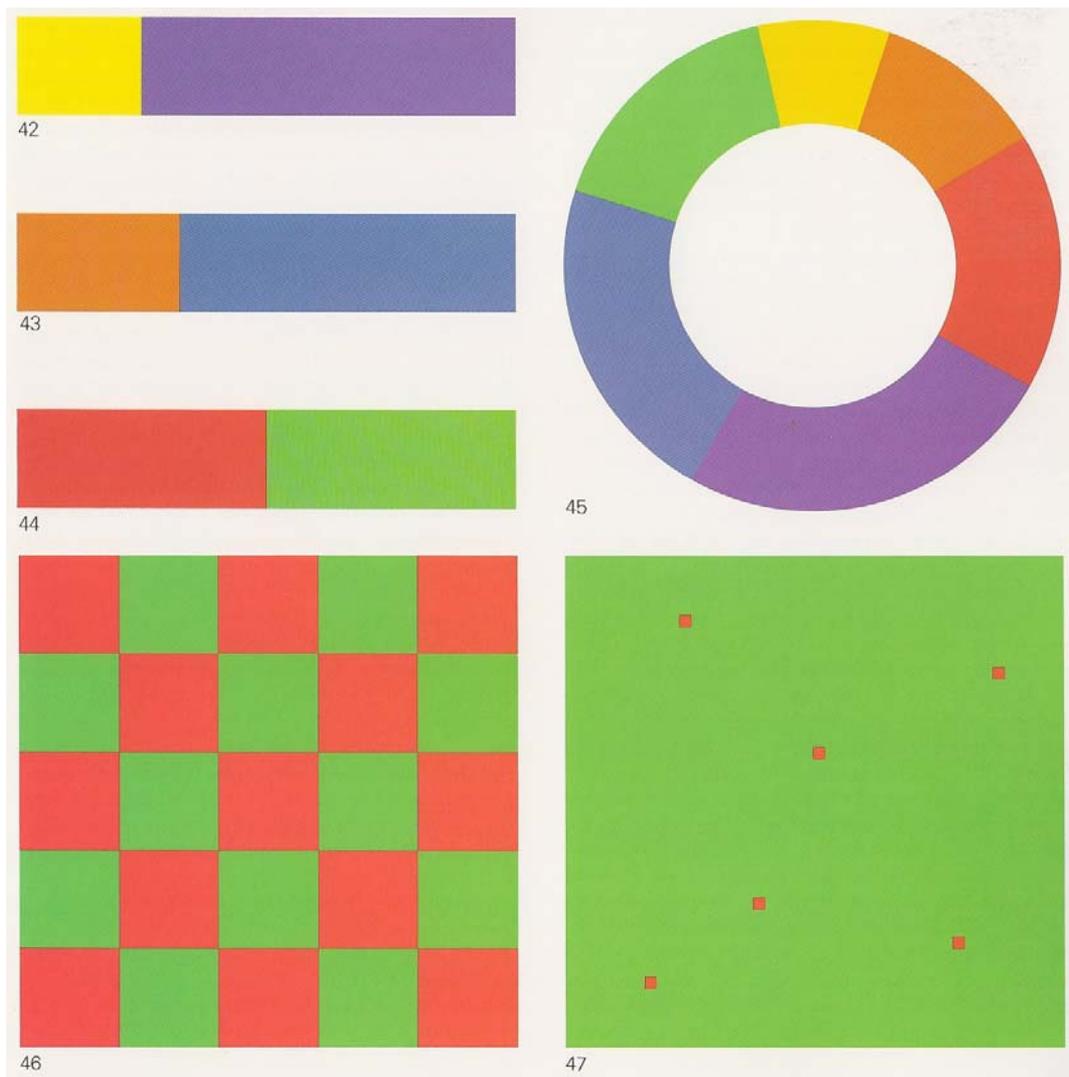


Abb. 56: Johannes Itten, Quantitäts-Kontrast.

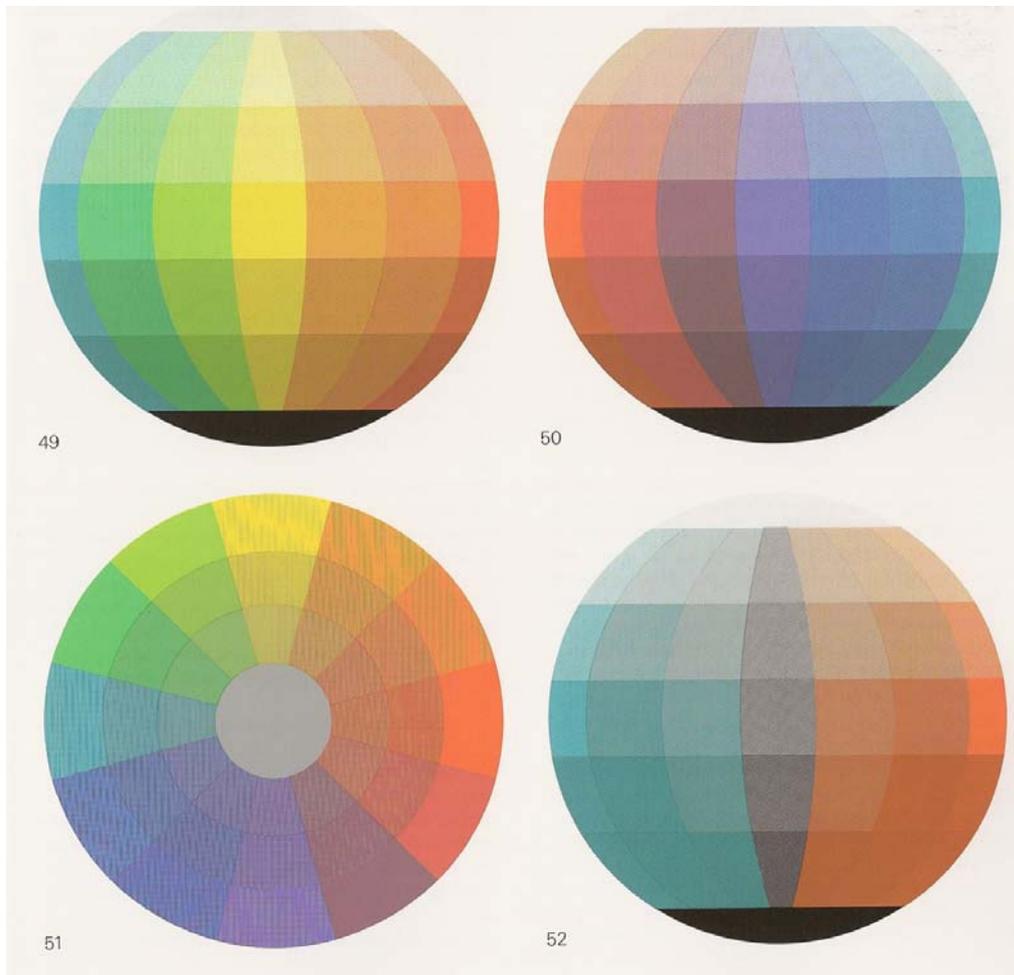
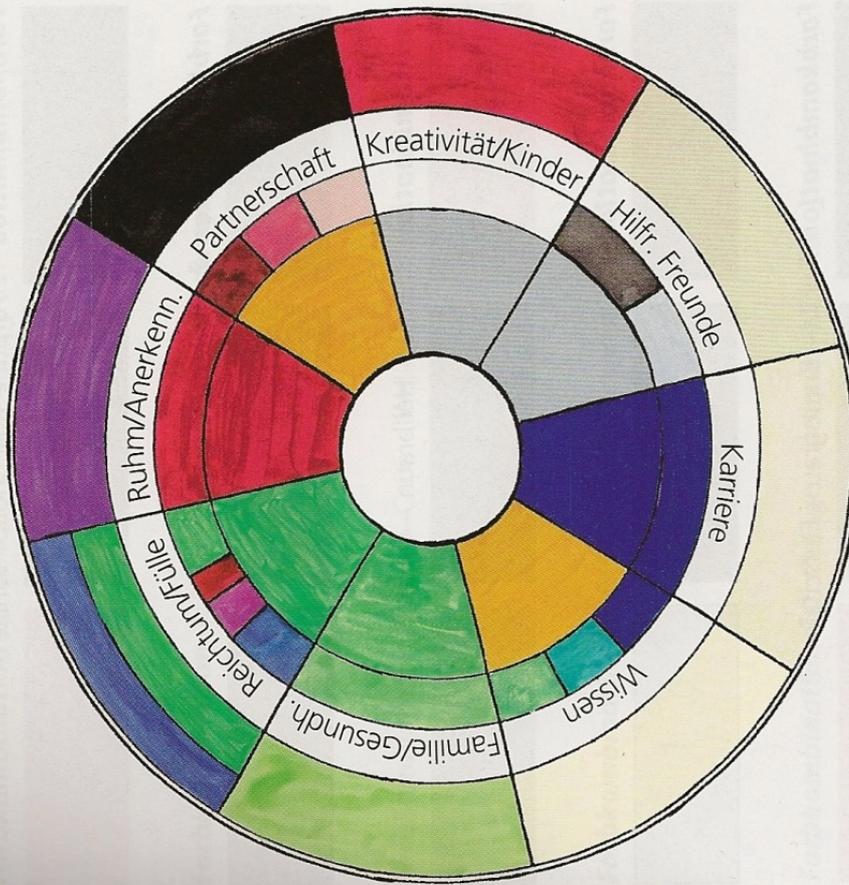


Abb. 57 + Abb. 58: Johannes Itten, Ansichten der Kugeloberfläche, Horizontal- und Vertikalschnitt der Kugel.

Weitere Informationen zum Farbkreis finden Sie auf Seite 249.



Der Feng Shui-Farbkreis des Deutschen Feng Shui Instituts: Der innere Kreis zeigt die Farben der fünf Elemente, der mittlere die Bagua-Farbuordnungen, der äußere die Trigrammfarben.

Abb. 59: Feng-Shui-Farbkreis.

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.

Lebenslauf



Persönliche Daten:

Marianne Jaklitsch

Geb. am 21. Februar 1979 in Kitzbühel

Österr. Staatsbürgerschaft

Schulbildung:

1985 – 1989 Volksschule

1990 – 1993 Gymnasium

1994 – 1998 HBLA / Schwerpunkt Sprachen

(Englisch, Französisch, Italienisch)

Werdegang:

1999 – 2001 Medien-Design-Akademie Innsbruck

Seit 2001 Angestellte / Redaktion

2005 - 2009 Studium der Kunstgeschichte / Wien

Wien 2009