Die ihrer selbst innewerdende Natur.
Versuch über die Berg-Wasser-Malerei von CHIANG San-shih

Fabian Heubel[1]

Bedingungen der Unmöglichkeit

Pinselschrift und Tuschmalerei sind heute mit kultur-historischen Bedingungen konfrontiert, die ihre Fortführung wenn nicht unmöglich so doch zumindest sehr schwierig erscheinen lassen. Technische Entwicklungen haben in Ostasien Pinsel und Tusche als Schreibgeräte inzwischen aus dem Alltag verdrängt. Die mit der chinesischen Schrift aufs Engste verflochtene Literatenkultur ist im 20. Jahrhundert sehr weitgehend der Gewalt einer Modernisierung geopfert worden, der die vormoderne Kultur nur als ein zu beseitigendes Hindernis galt. Das Nachdenken über die zeitgenössische Bedeutung der klassischen Literatenkultur sieht sich von daher mit einem in der Geschichte Chinas beispiellosen Kulturbruch konfrontiert.

Eppstein (Taunus), 2013.07.12 217 x 96cm

Der Versuch, die Malerei von Chiang San-shih (chinesisch: 蔣三石) im Kontext chinesischer Gegenwartskunst zu verorten und die kultur-historischen Bedingungen ihrer Möglichkeit zu erkunden, führt zunächst zum biographischen Hintergrund als Tochter eines sogenannten „Festländers“ – ihr Vater, der den

[1] Research Fellow, Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, Taipei.

Bürgerkrieg zwischen der Kommunistischen Partei Chinas und der Nationalen Volkspartei Chinas KMT nur mit viel Glück überlebt hat, ist nach 1949 mit der Republik China vom chinesischen Festland nach Taiwan übergesiedelt, das 1945, nach 50 Jahren japanischer Herrschaft, wieder chinesisch geworden war. Chiang ist somit in eine kulturelle Situation hineingeboren worden, in der Chiang Kai-shek auf Taiwan, gegen die 1966 auf dem Festland von Mao Zedong vorangetriebene große proletarische Kulturrevolution, die Bewegung zur Renaissance chinesischer Kultur ausgerufen hatte. Damit wurde zwar auf der einen Seite die Bedeutung Taiwans als Rückzugsort „traditioneller" chinesischer Kultur gestärkt – mit vielen Institutionen der Republik China war auch eine beträchtliche Zahl von Wissenschaftlern und Künstlern nach Taiwan gekommen –, auf der anderen Seite wurde die Idee chinesischer Kultur jedoch in einen ideologischen Kampf hineingesogen, an dessen Folgewirkungen sie bis heute leidet. Denn mit der gegen das autoritäre Ein-Parteien-Regime der KMT gerichteten taiwanischen Demokratiebewegung verband sich bald eine starke Tendenz zur kulturellen De-Sinisierung. Mit der Forderung nach der Gründung einer von China unabhängigen Republik Taiwan wurde die politische und kulturelle Anbindung an China (damit auch die Anbindung an das Erbe der Republik China) grundsätzlich in Frage gestellt.

Chiang San-shih ist von daher in einem kulturellen Klima aufgewachsen, das zunächst von der ideologisch durchsetzten Verteidigung chinesischer Kultur geprägt war, später dann von einer nicht minder ideologischen Ablehnung alles Chinesischen im Namen der kulturellen Identität Taiwans. Zugang zu den Ressourcen chinesischer Kultur und Kunst vermochte Chiang von daher nur auf dem Wege des Widerstands gegen chinesische Kultur als Ideologie zu finden. Die seit ihrer Kindheit ausgebildete innige Vertrautheit mit Pinsel und Tusche hat sie von daher lange mehr als Belastung und als Hindernis empfunden, denn als entwicklungsfähiges Potential. Das Verhältnis zu Pinsel und Tusche wurde lange überschattet von der dunklen Erinnerung an eine auf Disziplinierung und Drill ausgerichtete Erziehung. Erst während eines längeren Aufenthalts in Paris (1999-2000) machte sich die tief verwurzelte Bindung an Pinsel und Tusche wieder verstärkt bemerkbar und damit auch die Freude am Tuschespiel: der Wunsch, sich die darin aufgespeicherte Sensibilität für Linien und Raum, für die transformative Dynamik von Leere und Fülle, von Verborgenem und Offenbarem, von Endlichem und Unendlichem erneut zu erschließen.

Für das Verständnis von Chiangs Malerei bildet dieser historisch-kulturelle Kontext selbstverständlich nur einen vagen Hintergrund. Es scheint mir aber notwendig, auf

ihn hinzuweisen, weil ihm für die Herausbildung ihres experimentellen Umgangs mit dem Medium der Tuschmalerei große Bedeutung zukommt. Diese Malerei ist Teil einer hybriden Modernisierung, von der insbesondere die Geschichte Taiwans im 20. Jahrhundert geprägt worden ist, weist jedoch über Taiwan hinaus auf das allgemeinere Problem, ob und inwiefern Tuschmalerei und Pinselschrift im Rahmen zeitgenössischer Kunst eine Zukunft haben.

Eingedenken der Natur im Subjekt

Chiangs Malerei verbindet situative Sensibilität und experimentelle Subtilität auf neuartige Weise. Die Bilder erwachsen einem heiklen Hin-und-Her zwischen Selbstbildung und Selbstvergessenheit. Sie werden zumeist im Laufe eines Tages abgeschlossen und haben deshalb den Charakter von Tagebuchaufzeichnungen, von flüchtigen Wegmarken, unspektakulären Eintragungen in ein Maltagebuch, die nicht auf Verständlichkeit zielen, sondern von der Konzentration auf die individuelle Erfahrungsfähigkeit geprägt sind. Wie die klassische Berg-Wasser-Malerei chinesischer Literaten leben ihre Bilder von der Erfahrung des Alleinseins in der Natur. Sie scheinen den Rückzug, wenn nicht gar die Flucht vor sozialen Zwängen und politischen Kämpfen zu signalisieren. Doch wer wollte leugnen, daß die Kultivierung des Alleinseins soziale und politische Bedeutung hat? Daß Natur und Alleinsein soziale und politische Kategorien sind?
Chiang San-shih bricht mit vielen Konventionen der klassischen Literatenmalerei. Dieser Bruch zeigt sich etwa in ihrer Entscheidung, in der Natur zu malen und dabei das Papier direkt auf einen großen Bachstein (in den wild bewachsenen Bergen im Süden von Taipei) oder den Waldboden (im Taunus bei Eppstein) zu legen. Indem sie das Papier als Membran zwischen malerischem Vorgang und natürlicher Umgebung gebraucht, bricht sie mit zu Klischees erstarrten Motiven der klassischen Tuschmalerei: massive Berge oder Flußlandschaften mit ihren Pavillions, Fischerbooten und stilisierten Personen in weiten Gewändern. Indirekt jedoch lebt in ihren Bildern diese von der Modernisierung ausradierte Welt fort, nämlich im Ideal von Malerei als Weg der Kultivierung und Übung der Subjektbildung jenseits irreführenden Alternative von bewußtem Subjekt und mystischer Subjektlosigkeit.
Leiblichkeit ist ein Schlüsselwort, mit dem in der chinesischsprachigen Philosophie der Gegenwart versucht wird, Aspekte der klassischen chinesischen Kunst und

Ästhetik zu rekonstruieren. Der Begriff der Leiblichkeit reicht jedoch nicht aus, um zu verstehen, inwiefern in Chiangs Malerei ein neues Paradigma transformativer Subjektivität tastend Ausdruck zu finden sucht. Denn mit der Tendenz, Subjektivität nicht länger vom Geist her, sondern (auch) von Leib und Körper her zu verstehen, ist eine Entwicklung verbunden, die der Befreiung vom metaphysischen Joch des Geistes bis heute den Charakter der Zwanghaftigkeit verleiht: das eben vom zwanghaften Vorrang des Geistes befreite Subjekt verfällt dem Zwang zur kreativen Transgression. Chiangs Malerei erscheint mir bedeutsam als Beispiel für die Übung eines Eingedenkes der Natur im Subjekt, durch das sich Distanz zur selbstzerstörerischen Logik transgressiver Kreativität gewinnen läßt.

Gelöste Konstellation I,
68,5 x 138cm

Die Modernität von Chiangs Bildern läßt sich nicht auf die Ausschaltung bewußter Kontrolle und die Einbeziehung des Zufälligen in den Malprozeß reduzieren. Es geht um mehr als die Ausschaltung von Selbstbeherrschung, die dem Unbewußten unterdrückter Triebe und Impulse Ausdruck zu verleihen sucht. Sinnvoller erscheint es mir, den Übergang von der Anerkennung des Zufalls zur Anerkennung von

Naturhaftigkeit, der im Malvorgang erprobt wird, als zweite Befreiung zu verstehen – als Befreiung nach der Befreiung von Körpern und Kräfte aus dem gängelnden Griff der Disziplinierung. Während die Integration des Zufalls in zeitgenössischer Kunst meist die Beherrschung des Kunstwerks durch das Eingreifen eines bewußten Subjekts auszuschalten oder zumindest zu vermindern sucht, und von daher dem Gegensatz von Bewußtheit und Unbewußtheit verpflichtet bleibt, leben Chiangs Bilder vom dynamischen Hin-und-Her zwischen Desubjektivierung und Subjektivierung. In dieser Bewegung gewinnt transformative Subjektivität Gestalt. Dieses Hin-und-Her ist allerdings nur möglich, wenn es als etwas verstanden wird, was im Kontext eines unabschließbaren Prozesses der Selbstkultivierung immer neu durch Übung zu aktualisieren ist.

Am Beginn eines jeden Bildes stehen Übungen der Desubjektivierung: die Leerung von subjektiven Intentionen und planbarer Bildgestaltung, der Vorrang der Dinge im Sinne eines vorbehaltlosen sich Einlassens auf die Momenthaftigkeit der natürlichen Situation, auf Stein, Wasser, Licht und Schatten, Kälte und Hitze, Pflanzen, Wind, Duft. Mit der dadurch erreichten Vertiefung der Wahrnehmung subtilster Veränderungen in der natürlichen Umgebung verwandelt sich diese in eine Welt lebendiger Dinge. Diese Phase der selbstvergessenen Leerung, des Sich-Öffnens, kann schnell abgeschlossen sein, kann sich aber auch über viele Stunden hinziehen. Die natürliche Umgebung des Orchideenbachs im Süden von Taipei mit seinem subtropischen Wildwuchs, dem je nach Wetter mal kräftigeren, mal schwächeren Wasserrauschen, den chaotisch hingeworfenen Steinbrocken, den nach beiden Seiten steil ansteigenden Bergwänden, den vielfältigen Geräuschen von Blättern, Zikaden, Vögeln und Fröschen erleichtert den zeitweiligen Abschied von der menschlichen Welt. Durch ihn kann Malerei zum Medium der experimentellen Einübung einer Subjektivität werden, die zur Besinnung auf ihre eigene Naturhaftigkeit fähig ist. In der natürlichen Umgebung findet ein Versuch der Versöhnung mit sich selbst als Natur statt. Die Bilder sind die Spuren, die von diesem Versuch zurückbleiben. Ist das Gelingen transformativer Subjektivität ohne ein solches Selbstverhältnis, ohne solch fragmentarische Versöhnung des Selbst mit der Natur, die es selbst ist, vorstellbar? Macht nicht die besessene Ausbeutung und Zerstörung der äußeren Natur deshalb gelingende Subjektivität unmöglich, weil es letztlich dieser Natur bedarf, um die Versöhnung des Selbst mit der Natur, die es selbst ist, in Gang zu setzen?

Die kritische Reflexion auf instrumentelle Vernunft, selbstbetrügerische Aufklärung und zur Selbstbesinnung unfähige Subjektivität, die das Odysseus-Kapitel der

Dialektik der Aufklärung von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno aufgeworfen hat, geht zurück auf die „Urgeschichte der Subjektivität“, um auf diese Weise einen Ausweg aus einem Paradigma der Subjektivität zu suchen, das auf die Beherrschung der eigenen und der äußeren Natur gegründet ist. Adorno hat die Suche nach einer Subjektivität, die nicht länger an Identität geheftet wäre, zu einem Leitmotiv seines Philosophierens gemacht. Dabei kommt eine Subjektivität in den Blick, für die Freiheit darin besteht, das Hin-und-Her zwischen Freiheit als Selbstkontrolle und Freiheit als Kontrollverlust durchzuspielen. Die Kritik an Selbstbeherrschung als Naturbeherrschung führt also keineswegs zu einem naiven Zurück-zur-Natur, zur undialektischen Entgegensetzung von Aufklärung und Natur, vielmehr zeichnet sich, in Anlehnung an Gernot Böhme gesprochen, Leib- und Natursein als Aufgabe von Subjektivität ab. Das Innewerden seiner selbst als Natur führt zu einer Transformation des Begriffs von Subjektivität: zu transformativer Subjektivität. Diese bedarf der Einübung in die kommunikative Durchlässigkeit zwischen Selbstbemeisterung und Selbstvergessenheit. Wird Chiang San-shis Malerei als Kultivierungsübung in diesem Sinne verstanden, konkretisiert sich in ihr eine Möglichkeit, das „Eingedenken der Natur im Subjekt“ als Übungsweg zu verstehen. Naturverfallenheit, das blinde Beherrschtwerden durch unbewußte Kräfte, wird hier nicht durch Steigerung bewußter Beherrschung zu überwinden versucht, sondern durch die Besinnung auf die eigene Naturhaftigkeit.

Chiangs experimentelle Berg-Wasser-Malerei korrespondiert mit der Suche nach einem Paradigma transformativer Subjektivität in der chinesischsprachigen Philosophie der Gegenwart. Was dabei gesucht wird, steht quer zum kontrastiven Klischee von dualistischer Subjektivität in Europa und ostasiatischer Subjektlosigkeit. In Chiang San-shis Malerei sehe ich einen bemerkenswert konsequenten Ausdruck dieser Suche im Bereich der Kunst. Deshalb muß sie in eine transkulturelle Perspektive gerückt werden, um verstanden werden zu können. Sie läßt sich nicht allein aus der Geschichte chinesischer Malerei erklären, bleibt dieser aber doch durch das Medium ihrer Darstellung – Pinsel, Papier und Tusche – aufs Innigste verbunden. Sie stellt sich selbstbewußt in die Kontinuität chinesischer Berg-Wasser-Malerei, aber ganz ohne kulturnationalistische Wichtigtuerei. Der schmerzliche Kulturbruch, in dem sich das Trauma der maßlosen Gewalt chinesischer Modernisierung niedergeschlagen hat, wird in ihr zu einer Kreativität transformiert, die nicht länger zwanghaft mit destruktiver Transgression verbunden ist. Stattdessen reichen sich Kreativität und *Ästhetik der Fadheit* die Hand.[2]

[2] Siehe dazu Fabian Heubel, „Aistethik oder Transformative Philosophie und Kultur der Fadheit“, in: *Polylog, Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*, Nr. 22 (2009), S. 35-53.

Zeitgenössische Berg-Wasser-Malerei?

Damit ist klar, daß diese Malerei nicht modern ist, insofern sie verwestlicht ist. Vielmehr kann sie als modern angesehen werden, insofern sie an einer hybriden Modernisierung partizipiert, die im überkommenen Rahmen von Modernisierung als Verwestlichung nicht verstanden werden kann. Ihr Wahrheitsgehalt hat mit der ästhetischen Aufarbeitung eines transkulturellen Problems der Gegenwart zu tun – das Problem des Verhältnisses von Subjektivität und Natur –, das auf eine Weise artikuliert wird, die über die Partikularität „chinesischer Kunst“ hinausdrängt.

Gelöste Konstellation II,
64,5 x 138cm

Das Motiv gebrochener Kontinuität, das die Bilder durchzieht, variiert das für die klassische ostasiatische Tuschmalerei charakteristische Spiel von Leere und Fülle, von feuchter und trockener Tusche, von lebendigen Linien und unendlich nuancierten Grautönen. Dieses Spiel war immer schon sensibel für historische Umstände und Veränderungen, um sodann, im 20. Jahrhundert von jenem Wirbelsturm hybrider Modernisierung erfaßt zu werden, der die kulturelle Landschaft Ostasiens zutiefst verändert hat. Zwischen Kontinuität und Diskontinuität versucht Chiang San-shih

neue Möglichkeiten ästhetischer Freiheit zu erkunden: Durch Anerkennung von Diskontinuität zur Kontinuität fähig zu werden. Chiangs Erkundungen im Bereich zeitgenössischer Berg-Wasser-Malerei vermögen so das Nachdenken über Subjektivität im Zeitalter des Globalwerdens von hybrider Modernisierung zu inspirieren.

Chiang San-shih kultiviert das Vermögen, Nichtkontrolle zuzulassen. Die Tendenz ihrer Bilder zur Abstraktion ist damit aufs Engste verbunden: Sich bloß nicht mit künstlerischen Techniken und Gewohnheiten zufrieden geben, die sich beherrschen und wiederholen lassen wie die Anweisungen aus dem Malereihandbuch *Der Senfkorngarten*. Andererseits ist Abstraktion um der Abstraktion willen für sie kein Ziel. Vielmehr ist es gerade die Fähigkeit zum freien Hin-und-Her zwischen größerer Konkretion oder größerer Abstraktion, zwischen Fülle und Leere, die für die unspektakuläre Kreativität ihrer Malerei charakteristisch ist (unter den Bildern, die im Neuen Kunstverein Gießen gezeigt werden, lassen sich die beiden Tendenzen deutlich sehen: während das Bild *Eppstein(Taunus)2013.07.12* die Gegenständlichkeit stärker erkennen läßt, neigen die in Taipei entstandenen Bilder *Gelöste Konstellation I-III* zur Abstraktion). Experimentelle Subtilität verleiht ihr den Charakter einer eigentümlichen Modernität, die überkommenen Autoritäten untergräbt, ohne krampfhaft und polemisch gegen die ideologischen Überreste einer gescheiterten Kulturrevolution ankämpfen zu müssen.

Langwierig und gewunden war der Weg, den Chiang San-shih zurückgelegt hat, um zu ihren derzeitigen Experimenten mit der Berg-Wasser-Malerei zu gelangen. Auf diesem Weg mußte sie sich langsam loslösen von bestimmten, im 20. Jahrhundert verändert weiterwirkenden Schemata der klassischen Berg-Wasser-Malerei, loslösen von bekannten Techniken der Bildgestaltung und der Pinselführung. Dafür war es notwendig den Versuch zu machen, einen zentralen Aspekt klassischer chinesischer Literatenmalerei wieder aufzunehmen, der von der zunehmend akademischen, auf künstlerische Effekte ausgerichteten, modernen Tuschmalerei gelegentlich beschworen, aber meist vernachlässigt und vergessen wird: Malerei als *Weg* (der Kultivierung) und nicht nur als *Kunst* zu verstehen. Dazu bedurfte es vor allem der Herausbildung einer eigenständigen Naturerfahrung jenseits der kunsthistorischen Klischees, einer alltäglichen Erfahrung in der lokalen, nahegelegenen Natur. In dieser Kultivierung des Naturverhältnisses erfährt die Welt des Bestehenden eine unmerklich anmutende, aber doch tiefgreifende Transformation. Die verständnisvolle Betrachtung dieser Bilder verlangt eine gewisse Bereitschaft, sich für diesen Weg der Transformation zu öffnen: sich transformieren zu lassen.

Gelöste Konstellation III, 69,5 x 138cm

CHIANG San-shih 蔣三石
* 1972 in Kaohsiung, Taiwan.

Unterricht in Pinselschrift und Tuschmalerei seit früher Kindheit. Studium der Philosophie (Fu Jen University) und Kunstgeschichte (Huafan-University) in Taipei.

Einzelausstellungen

Wistaria-House Taipei, 2010; STARTS-Studio Taipei, 2010; Tai Yu-Gallery (Chiayi), 2011.

Gruppenausstellungen

Contemporary Bland Painting, Shupu-Museum Peking, 2011; Human Landscape, National Chung Cheng University (Chiayi), 2013.

CHIANG San-shih

Gebrochene Kontinuität.
Zeitgenössische Berg-Wasser-Malerei

Ausstellung vom 12.4. bis 17.5. 2014

NEUER KUNSTVEREIN GIESSEN

http://www.kunstverein-giessen.de • info@kunstverein-giessen.de

Ecke Licher Str. / Nahrungsberg • 35394 Gießen
(RMV ab Bahnhof mit der Buslinie 2 bis Haltstelle "Nahrungsberg")
Öffnungszeiten Samstags 14°° bis 17°° Uhr und nach Vereinbarung