

**KUNST UND LEBEN**  
**Autobiografie als Konzept**

**Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades eines  
Doctor philosophiae in artibus  
03.09.2018

**Disputation**

zur Erlangung des akademischen Grades eines  
Doctor philosophiae in artibus  
06.02.2019

**2 Bände (Band 1)**

vorgelegt an der  
Hochschule für bildende Künste Hamburg  
&  
Universität Hamburg

von  
Hua Tang

Erstgutachter:

Prof. Dr. Michael Diers

Zweitgutachter:

Prof. Werner Büttner

**KUNST UND LEBEN**  
**Autobiografie als Konzept**

**Band 1**

# Inhalt

## Band 1

<b>1. Einleitung</b>	6
1.1 Chinesisch-westliche Begegnungen, damals und heute	6
1.2 Sprachen der Macht	8
1.3 Micky Maus als Sehnsuchtsfigur	9
<b>2. Freiheit und Begrenzung: Wissensvermittlung in Autobiografien</b>	12
2.1 Autobiografisches Schreiben zwischen Kunst und Leben	12
2.2 Autobiografische Glaubwürdigkeit und objektive Wissenschaft	13
2.3 Glaubwürdigkeit durch Vielstimmigkeit: Zwei Autobiografien als historische Dokumente	17
2.4 Künstlerische Praxis in der Autobiografie	21
2.4.1 Aspekte eines Künstlerlebens bei Benvenuto Cellini	21
2.4.2 Abschreckung und Vorbild: Cellini als Unternehmer	28
2.4.3 Kunst und Scheitern: Meine ersten Versuche als Geschäftsmann	33
2.4.4 Fazit 1: Die Autobiografie zwischen Kunst und Geschichte	36
2.5 Kunst als Verführung: Von Werner Büttner zu Giacomo Casanova	37
2.5.1 Frustration und Triumph bei Casanova	38
2.5.2 Verführung und die Krise der Männlichkeit	40
2.5.3 Lektionen in Heimlichkeit	42
2.5.4 Ein vollendeter Verführer und Künstler	45
2.5.5 Kunst als Praxis des Fühlens	48
2.5.6 Fazit 2: Kunst als Verführung und die Autobiografie	52
2.6 Fazit 3: Kunst und Leben als Verführung und Verwandlung	54
<b>3. Erste Verwandlungen</b>	60
3.1 Ein zweiter Hua Tang	60
3.2 Tianjin in Zeiten des chinesischen Wandels	62
3.3 Chinesischer Wandel aus der Sicht von Familie Tang	65
3.4 Künstler_innenpersonen in der chinesischen Kunst	70
3.4.1 „Happy“ in der Kunst	70
3.4.2 Kunst als Lebensweg von der Kindheit bis ins Alter	73
3.4.3 Kunst und ihre Kontexte im Wandel der Zeit	74
3.5 Eine Verwandlung vom Schüler zum Lehrer der chinesischen Tradition	79
<b>4. Heimat und Fernweh</b>	82
4.1 Eine kurze Geschichte chinesisch-japanischer Spannungen	82
4.2 Ein Wettbewerb um Chancen	83
4.3 Altes China im modernen Japan	85
4.3.1 Überfahrt in eine(r) fremden Kultur	85

4.3.2 Erste Eindrücke in Japan	88
4.3.3 Heimat entdecken in der japanischen Kunst	89
4.3.4 Die Verwandlung von chinesischer in eine japanische Tradition	93
4.3.5 Freiheit erleben	101
4.4 Rückkehr als neuer Mensch	103
<b>5. In der Kunst dem Westen entgegen</b>	104
5.1 Westliche Kunst als Messlatte meines Könnens	104
5.2 Angst und Glauben	106
5.3 Verwandlungen innerhalb eines west-östlichen Dialogs	110
5.4 Kunst zwischen Christentum und Kommunismus	116
5.5 Zwei Wege von Zuhause weg	119
<b>6. Hamburg – Lyon – die Welt</b>	121
6.1 Studium in Deutschland	121
6.2 Die Kunst der/als Verführung	122
6.2.1 Gelernte Verführung	124
6.2.2 Zufall und Begehren	126
6.2.3 Verführung als Intrige	128
6.2.4 Erziehung und Transzendenz	130
6.2.5 Natur und Verführung bei Kierkegaard	133
6.2.6 Natur und Kunst	135
6.2.7 Werner Büttner und die Kunst der Verführung	137
6.3 Ariadne im Irrgarten der Liebe	139
6.4 Liebe verwandelt	142
6.4.1 Mein französisches Jahr in Lyon	142
6.4.2 Bilder von Lyon	144
6.5 Exkursion als Begegnung	147
6.5.1 Gehen und fragen	150
6.5.2 Das Mittelalter der tausend Blumen	155
6.5.3 Durch klare Linie zum Ausdruck	160
6.5.4 Versailles und die Politik der Kunst	165
6.6 Europäische Lektionen	175
<b>7. Die Summe meiner Erfahrungen</b>	177
7.1 Mehrwert aus Mehrdeutigkeit	177
7.2 Mehrdeutigkeit als Prinzip der Verwandlung	179
7.3 Positionsverluste im weißen Raum	181
7.4 Meine Themen und ihre Bedeutungen	183
7.5 Flächen und Kontraste, Gewalt und Maskeraden	186
7.6 Der Blick zurück	188
7.7 Chinesische Malerei aus Deutschland	192
7.8 Kunstwerk und Zusammenhang	196

7.9 Ein westliches Gegenbild meiner Selbst	198
<b>8. Verwandlungen in der Kunst und für die Kunst</b>	200
<b>Literatur</b>	202
<b>Ausstellungen</b>	211
<b>Filme</b>	212
<b>Abbildungsband</b>	

## 1. Einleitung

### 1.1 Chinesisch-westliche Begegnungen, damals und heute

Historisch gesehen war das Verhältnis Chinas zur westlichen Welt schon immer kompliziert. Das chinesische Selbstverständnis mag dazu beigetragen haben. Der amerikanische Außenminister a. D. Henry Kissinger beschreibt es folgendermaßen:

„Die chinesische Version des Exzeptionalismus [die Vorstellung, eine herausragende Position in der Weltpolitik einzunehmen] bedeutete nicht, dass China seine Ideen exportierte, sondern dass es andere zu sich kommen ließ, die diese Ideen übernehmen sollten. [...] Wer dies nicht tat, war ein Barbar.“<sup>1</sup>

Für solche Barbaren hielten Chines\_innen auch die ersten westlichen Händler, die im 18. und 19. Jahrhundert einen wirtschaftlichen Austausch mit chinesischen Städten wie Kanton und Shanghai etablierten.<sup>2</sup> Die Chines\_innen „entdeckten jedoch kaum einen Unterschied zwischen den an der Peripherie des Reichs operierenden Europäern und anderen Fremden, vielleicht mit der Ausnahme, dass die Europäer sich durch einen besonders krassen Mangel an chinesischer Kultur auszeichneten.“<sup>3</sup> Von chinesischer Seite durften die Europäer demnach keine besondere Gastfreundschaft erwarten:

„Für Vertreter des Auslands waren die Zugangswege nach China und die Reiserouten in die Hauptstadt streng reglementiert. Der Zugang zum chinesischen Markt war auf einen straff kontrollierten saisonalen Handel in Guangzhou (damals Kanton genannt) beschränkt. Jeden Winter mussten die ausländischen Kaufleute nach Hause fahren.“<sup>4</sup>

Dabei hatte man in China die Gewalt unterschätzt, mit welcher der Westen sich Zugang zum chinesischen Markt verschaffen würde. An einem chinesischen Verbot von Opium, das Großbritannien aus Indien importierte, entzündete sich ein folgenreicher Konflikt:

„Für China entwickelte sich die Opiumsucht bald zu einem Problem bedrohlichen Ausmaßes. Als die chinesische Regierung den Opiumhandel verbot, zeigte sich, wie wehrlos China bereits geworden war. In den 1840 beginnenden Opiumkriegen betrieb Großbritannien mit Waffengewalt die Rücknahme des Opiumverbots.“<sup>5</sup>

Zu den Zudringlichkeiten des Westens – Frankreich und die USA suchten ebenfalls bald Wege in das chinesische Reich – kamen in den Folgejahren innere Unruhen hinzu.<sup>6</sup> Solches Chaos nutzten die Kolonialmächte Europas und die USA dazu, einseitige Verträge auszuhandeln, beispielsweise den Vertrag von Tianjin, meiner Heimatstadt:

- 
- 1 Henry Kissinger: *China. Zwischen Tradition und Herausforderung*, übers. v. Helmut Dierlamm, Helmut Ettinger, Oliver Grasmück, Norbert Juraschitz, Michael Müller, München: Bertelsmann 2011, S. 31.
  - 2 Vgl. Jürgen Hartmann: *Politik in China. Eine Einführung*, Wiesbaden: VS 2006, S. 28.
  - 3 Kissinger 2011, S. 46.
  - 4 Ebd.
  - 5 Hartmann 2006, S. 28.
  - 6 Vgl. Kissinger 2011, S.76-78.

„Kernstück des Vertrags von Tianjin (1858) [...] war ein Zugeständnis, das London sechs Jahrzehnte lang vergeblich zu erlangen versucht hatte: das Recht, in Beijing auf Dauer eine Botschaft einrichten zu dürfen.“<sup>7</sup> Frankreich und die USA nahmen für sich dasselbe Recht in Anspruch: „Die Vertragsmächte wandten ihre Aufmerksamkeit nun der Aufgabe zu, ihre Botschafter in einer Stadt zu etablieren, in der sie eindeutig unerwünscht waren.“<sup>8</sup>

In den 1990ern, meinen Teenager-Jahren, war ich ein wirklicher Patriot. Daran muss ich denken, wenn Menschen mich fragen: „Sprichst du Englisch?“ Das kommt nicht selten vor, denn ich bewege mich heute, als erwachsener Mann von 36 Jahren, in einer internationalen Kunstszene und treffe Künstler\_innen aus den verschiedensten Ländern. Sie alle sprechen die unterschiedlichsten Sprachen und viele schlagen das Englische als gemeinsame Basis der Kommunikation vor. Allerdings: Mein Englisch ist sehr schlecht. In der Schule habe ich kaum Englischkurse besucht. Damals war ich Patriot und alles englische erschien mir als eine imperialistische Waffe; vor allem die Sprache, aber auch die westliche visuelle Kultur. Auf höherem theoretischen Niveau formuliert Edward Said einen ähnlichen Gedanken:

„Whereas a century ago European culture was associated with a white man's presence, indeed with his directly domineering (and hence resistible) physical presence, we now have in addition an international media presence that insinuates itself, frequently at a level below conscious awareness, over a fantastically wide range.“<sup>9</sup>

Für mich umfasste diese Bandbreite die Hip-Hop-Ästhetik, die als Kleidermode nach China kam, außerdem Hollywood-Filme und die „Marvel-Heroes“ in US-amerikanischen Comic-Heften. Sie alle stellten für mich einen Angriff auf die chinesische Kultur dar:

„No one has denied that the holder of greatest power in this configuration is the United States, whether because a handful of American transnational corporations control the manufacture, distribution, and above all selection of news relied on by most of the world [...], or because the effectively unopposed expansion of various forms of cultural control that emanate from the United States has created a new mechanism of incorporation and dependence by which to subordinate and compel not only a domestic American constituency but also weaker and smaller cultures.“<sup>10</sup>

Weil ich eine Unterwerfung meiner Kultur befürchtete, war amerikanische Kultur mir unerwünscht. Der Blick in die Geschichte westlich-östlicher Beziehungen, wie ich sie zu Anfang skizzierte, bietet Grund zur Vorsicht und zur Skepsis gegen die Motive derer,

---

7 Ebd., S. 79.

8 Ebd., S. 80.

9 Edward W. Said: *Culture & Imperialism*, London: Vintage 1994, S. 352.

10 Ebd., S. 353.

die von Außen nach China kommen. Dennoch lache ich heute über mein ehemals patriotisches Bewusstsein. Und ich staune darüber, wie stark die kommunistische Ideologie junge Menschen beeinflusst hat. Aber ich auch überrascht, wie weit meine Generation es gebracht hat.<sup>11</sup>

## 1.2 Sprachen der Macht

Meine Ehrfurcht vor dem Englischen sehe ich nachträglich darin bestätigt, dass Sprach- und Literaturwissenschaftler\_innen der Sprache als einem Unterdrückungsmechanismus mittlerweile viel Aufmerksamkeit geschenkt haben, häufig aus einer geschlechterkritischen Perspektive.<sup>12</sup> Für das Deutsche hat zum Beispiel Luise F. Pusch für Aufklärung gesorgt:

„Hinsichtlich des Sprechens untersuchen wir [feministische Linguistinnen], welche typischen Redestrategien Frauen und Männer haben. Das Ergebnis der bisherigen Untersuchungen ist, daß Frauen in Gesprächen **aller** Art, ob es sich nun um Familiengespräche am Frühstückstisch oder um große Fernsehdiskussionen handelt, von Männern unterdrückt werden. Männer unterbrechen Frauen viel häufiger als umgekehrt, und sie reden viel länger als Frauen. Gelingt es Frauen doch einmal, zu Wort zu kommen, so verweigern Männer ihnen diejenigen Bekundungen aufmerksamen Zuhörens, ohne die ein Gespräch zum Monolog wird und stirbt.“<sup>13</sup>

Laut Pusch sind Mechanismen der Unterdrückung bereits grammatikalisch angelegt:

„Es fängt scheinbar harmlos an: Wenn Ute Schülerin ist und Uwe Schüler, dann sind Ute und Uwe Schüler, nicht Schülerinnen – denn Uwe verträgt das Femininum nicht. Es geht und geht nicht an, ihn mit der Bezeichnung »Schülerin« zu kränken, selbst wenn -zig Schülerinnen seinetwegen zu Schülern werden müssen. Da bereits **ein** Knabe mittels seiner Allergie [gegen das grammatikalische Femininum] beliebig viele Mädchen sprachlich ausschalten kann, kann frau [sic] sich leicht ausrechnen, was die männliche Hälfte der Bevölkerung gegen die weibliche ausrichten kann. Ein Wunder, daß wir überhaupt noch hin und wieder einem Femininum begegnen.“<sup>14</sup>

Und folgt man Pusch weiter, dann ist die Logik der Ungleichbehandlung kaum mehr

---

11 Die chinesische Gesellschaft als Ganzes hat sich enorm entwickelt, ausgehend vor allem von wirtschaftlichen Reformen: „Experten und Reformerteams hatten in den 1980er Jahren die politischen Modelle im Ausland studiert, um einen Rahmen zu finden, in den sich die marktwirtschaftlichen Reformen einpassen ließen“ (Hartmann 2006, S. 56). Die Konsequenz: „Das China Dengs [Reformpolitiker und anschließender Stellvertretender Ministerpräsident Deng Xiaoping] und seiner Nachfolger nennt sich zwar immer noch sozialistisch. Aber dieses Etikett hat seine Bedeutung vollständig eingebüßt. Es handelt sich um eine gemischte Ökonomie mit überwiegend kapitalistischen Strukturen und schrumpfender Staatswirtschaft“ (ebd., S. 59).

12 In der Geschlechterkritik liegt ein gewisser Unterschied zu meinem Fall, denn ich fühlte mich durch einen kulturellen Chauvinismus bedroht, keinen männlichen.

13 Luise F. Pusch: „Einleitung. Von der Linguistik zur Feministischen Linguistik. Ein persönlicher Bericht“, in: Dies.: *Das Deutsche als Männersprache*, Frankfurt/Main: Suhrkamp <sup>13</sup>2013, S. 7-12, hier: 9.

14 Ebd., S. 11, Herv. im Orig.

hinterfragbar, wenn sie sich in Gestalt einer Grammatik präsentiert:

„Es wäre mir von allein niemals eingefallen, gegen ein Pronomen (*man*), eine Endung (*-in*) oder gegen ein Genus (Maskulinum) zu rebellieren. Dergleichen sprachliche Einheiten sind für die meisten so abstrakt und außerbewußt, daß sie dafür überhaupt keine Gefühle, weder positive noch negative, entwickeln können.“<sup>15</sup>

Indem das Deutsche die weibliche Hälfte der deutschen Bevölkerung marginalisiert, zeichnet es eine gesellschaftliche Unterordnung von Frauen vor, die Männer in Alltagspraktiken dann ausleben. Ich stelle mir vor, das sprachliche Stereotypen von Fremden sich in ähnlicher Weise bilden. Beispiele dafür finden sich in der Herabwürdigung als Barbaren. Für das chinesisch-europäische Verhältnis habe ich dieses Beispiel bereits präsentiert. Aber auch innerhalb der europäischen Kultur finden sich solche kulturellen Stereotype. Sie werden deutlich, wenn der italienische Künstler Benvenuto Cellini wie selbstverständlich von „den Bestien, den Engländern“<sup>16</sup> schreibt. Solche Stereotype finden von der Alltagssprache ihren Weg in die Kulturprodukte einer Gesellschaft: „Yet before the media go abroad so to speak“, schreibt Said zu diesem Thema, „they are effective in representing strange and threatening foreign cultures for the home audience“.<sup>17</sup>

Chinas kultureller Reichtum wurde in amerikanischen Unterhaltungsmedien lange Zeit auf das Bild einer „Gelben Gefahr“ („Yellow Peril“) reduziert:

„For the rest of the 19<sup>th</sup> century American and British popular culture displayed the Chinese, especially Chinese immigrants, as physical, racial, and social pollutants (in the mid-19<sup>th</sup> century), drug-using sexual deviants (in the 1860s and 1870s), coolies who stole jobs from whites (in the 1870s), and threats to overrun the West due to their unchecked breeding (in the 1880s and 1890s).“<sup>18</sup>

Vorläufer dieser rassistischen Darstellungen finden sich laut Nevins bereits im 16. Jahrhundert. In Film- und Comic-Figuren der Massenkultur sind sie bis ins ausgehende 20. Jahrhundert präsent, auch wenn sie zuweilen eine positive Umdeutung erfahren.<sup>19</sup>

### 1.3 Micky Maus als Sehnsuchtsfigur

Als Jugendlicher lehnte ich alles ab, was mir wie Bevormundung durch anglo-amerikanische Kultur erschien. Meine heutigen Zeichnungen sind hingegen voll von

---

15 Ebd., S. 10, Herv. im Orig.

16 Benvenuto Cellini: *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang von Goethe, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 20.

17 Said 1994, S. 353.

18 Jess Nevins: „Fu Manchu“, in: Ed Brubaker / Sean Phillips: *Incognito 5*, 2009, o. S.

19 Vgl. ebd., o. S.

westlichen Figuren. Allen voran Micky Maus, der weltweit bekannte Zeichentrick- und Comic-Held des Disney-Konzerns. Biografisch hat für zahlreiche chinesische Kinder eine besondere Bedeutung, auch für mich. Deshalb zeige ich ihn auf dem Umschlag eines schmalen Heftes, welches 2012 anlässlich meiner Diplomausstellung an der *Hochschule für bildende Künste Hamburg* erschien (Abb. 1).<sup>20</sup>

Die Zeichnung, der ich bewusst keinen Titel gab, zeigt zwei Gestalten, die von Außen durch ein Fenster in einen nicht definierten Raum hineinblicken. Die Figur links trägt ein gelbes Shirt und hat ein weißes Gesicht. Sie lächelt gezwungen. Die charakteristischen, weit aufgerissenen ovalen Augen, die Knopfnase und die pechscharzen runden Ohren habe ich ohne Veränderungen von Walt Disneys berühmter Maus übernommen. Die zweite Figur ist der Tod: Er umarmt Micky mit seiner Knochenhand von hinten. Sein Totenkopf grinst die Maus über ihre Schulter hinweg an. Aus tiefen, leeren Augenhöhlen starrt er außerdem zu den Betrachter\_innen des Bildes, die sich diesseits des Fensters befinden.

Der nahe Tod steht im Kontrast zu meinem Verständnis dessen, was die Micky Maus bedeutet: Sie ist unsterblich, weil ungebrochen populär, von ihrer Erfindung 1928 durch Walt Disney und Ub Iwerks<sup>21</sup> bis heute. Und weil sie seit ihrer Geburt nur Flausen im Kopf zu haben scheint:

„»Micky«, das hat tatsächlich einen jugendlichen Klang, und in seinem ersten Film, der die Leinwand erreichte, benahm er sich auch wie ein unerzogener Knabe. Als Matrose eines Mississippi-Dampfers knutschte er während des Dienstes mit seiner Freundin Minnie herum, widersetzte sich den Weisungen des Kapitäns, mißbrauchte die aus allerlei Getier bestehende Fracht für einige Dummejungenstreiche und war im großen und ganzen somit als ein Charakter eingeführt, der mit »leichtfertig« wohl noch euphemistisch beurteilt wäre. Keinesfalls hätte man von diesem Tunichtgut Heldentaten erwartet.“<sup>22</sup>

Für mich ist Micky Maus das Symbol ewiger Jugend und Vitalität, einer kindlichen Freude am Leben und der Erfindungskraft. Dass Mickys Fantasie eine geliehene ist, weil es Künstler\_innen sind, die die Maus zum Leben erwecken, wusste ich als Kind nicht. Diese Gabe – Fantasie, Einbildungskraft, Kreativität – ist ihrer Natur nach künstlerisch, diejenige von Autor\_innen und Zeichner\_innen, welche die Maus in immer neuen Szenarien stets anders interpretieren: als Detektiv, Westernheld oder Protagonist der Weltliteratur.<sup>23</sup> Als Kind sah ich Mickys zahllosen Verwandlungen im

---

20 Hua Tang: O. T., Hamburg <sup>2</sup>2015.

21 Zur unklaren Entstehungsgeschichte der Micky Maus vgl. Andreas Platthaus: *Der gezähmte Anarchist*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/comic-spezial/ueber-comics/klassiker-der-comic-literatur-der-gezaehmte-anarchist-micky-maus-1253639.html>, 16.12.2005 (31.07.2018).

22 Ebd.

23 Vgl. ebd.

Fernsehen. Aber von den Produktionsbedingungen der Sendung ahnte ich nichts. Micky Maus war die erste westliche Zeichentrick-Figur, die Anfang der 1980er Jahre ins chinesische Fernsehen kam. Schnell wurde sie zu einer Institution des Familienlebens in China. Meine Familie aß um 19 Uhr zu Abend. Jeden Abend versammelten wir uns um den TV-Apparat, wo wir unsere Mahlzeiten in Gegenwart von Micky Maus einnahmen. Heute bezeichne ich dies als ein Familienritual, für das ich vor allem positive, nostalgische Gefühle habe. Als Jugendlicher hätte ich diese unkonventionelle Form des Zusammenseins als ein Eindringen beklagt: des westlichen Fernsehens in den Intimbereich der Familie. Aber als Kind bedeutete Micky Maus für mich Freiheit: Nicht nur die Freiheit des Protagonisten, zu tun und zu lassen, was immer er wollte; alles sein zu können, wonach ihm der Sinn stand. Micky Maus bedeutete auch meine eigene Freiheit.

Für chinesische Kinder wie mich, deren Eltern früh Fernsehgeräte kauften, war Micky Maus eine Sehnsuchtsfigur. Unser Schulalltag stand im Zeichen eines sozialistischen, autoritären Erziehungsideals: Zügelung und Disziplinierung, Tristesse und Langeweile. So projizierten wir unseren Wunsch nach Abenteuer auf Micky Maus. Micky war stellvertretend für uns außer Rand und Band. So mühselig uns die Schule auch vorkam, durften wir doch darauf vertrauen, dass Micky uns allabendlich neue Perspektiven aufzeigte; uns Türen eröffnete zu fantastischen Orten jenseits unserer bekannten Lebenswelt. Das konnte die Micky Maus auch deshalb, weil sie, durch Kinderaugen gesehen, unpolitisch war. Micky wollte uns einfach nur zum lachen bringen. So haben sich die Bilder von Micky Maus im gemeinsamen Unterbewussten meiner Generation abgesetzt.

In meiner künstlerischen Arbeit ist Micky das Alter Ego meiner selbst, mein Avatar. Die Maus in meinem Bild lässt sich auch als Selbstportrait lesen, als eine Maskerade, in der die schwarze Nase bloß angeklebt, die runden Ohren nur aufgesetzt sind, wie eine Mütze oder Kapuze. Dabei ist Micky Maus eine Persona unter vielen, in deren Rollen ich schlüpfen kann. In meinen Zeichnungen stelle ich mir Figuren vor, durch die hindurch ich meine vielen wilden „crazy“ Gedanken auslebe; und meine Sehnsüchte und Ängste. Sehnsucht nach Freiheit, des Geistes mehr als politischer Freiheit. Und Angst vor dem Tod, der Micky in meiner Zeichnung fest im Griff hat.

## 2. Freiheit und Begrenzung: Wissensvermittlung in Autobiografien

### 2.1 Autobiografisches Schreiben zwischen Kunst und Leben

Ich kann mein künstlerisches Schaffen, meine Bildsprache, nicht von meiner Biografie trennen. Meine innige Verbundenheit mit Micky Maus unterstreicht dies. Dennoch mag es manche Leser\_innen irritieren, dass ich an dieser Stelle eine Autobiografie vorlege. Die Leser\_innen dieser Arbeit dürften sich vor allem für meine Kunst interessieren, immerhin trete ich als Künstler auf. Doch ich bin davon überzeugt, dass sich mein Werk am besten verstehen lässt, wenn man es in seinen Gesamtzusammenhang stellt: Ins Spannungsfeld aus künstlerischer Ausbildung und freiem Studium, zwischen China und Japan, Deutschland und Frankreich. Zudem ist mein Schaffen in die gesellschaftspolitischen Umstände Chinas eingebettet. Für manche westliche Betrachter\_innen sind diese Umstände undurchschaubar. Ihnen kann mein Text als Ressource dienen und den Zugang zu meiner Kunst erleichtern. Meine Arbeit ist auch untrennbar verbunden mit dem Leben im liberalen Europa, spätestens seit ich die deutsche Staatsbürgerschaft erlangte, im Jahr 2016. Und sie ist von meinen persönlichen Gefühlen, Wünschen und Träumen durchdrungen. Kunst, Gesellschaft, individuelle Lebensführung bilden zusammen meine Biografie. Sie lassen sich nicht voneinander trennen. Indem ich autobiografisch schreibe, entscheide ich mich deshalb für ein Format, das meinen Arbeiten am ehesten gerecht wird.

In seinem Roman *V.*<sup>24</sup> beschreibt der amerikanische Autor Thomas Pynchon die Herausforderungen einer künstlerischen Autobiografie. „Confessions of Fausto Maijstral“, das elfte Kapitel von *V.*,<sup>25</sup> stellt die Memoiren des Dichters Fausto dar, als Brief an seine Tochter Paola adressiert. Hierin äußert Fausto einen nagenden Zweifel: „[H]ow, the reasoning goes: how can a man write his life unless he is virtually certain of the hour of his death? A harrowing question.“<sup>26</sup> Fausto fragt, welche Gültigkeit eine Autobiografie<sup>27</sup> hat, deren Ausgang ungewiss ist. Denn entweder wird sie zu früh verfasst. Dann enthält sie wichtige Lebensleistungen ihres\_r Autor\_in nicht.<sup>28</sup> Oder der Lebensbericht kommt zu spät und offenbart ein Qualitätsverlust von starken frühen Schaffensphasen zu späteren schwachen.<sup>29</sup>

---

24 Thomas Pynchon: *V.*, New York / London / Toronto / Sydney: Harper 2005.

25 Ebd., S. 333-384.

26 Ebd., S. 334 f.

27 Fausto selbst nennt sie eine „apologia“.

28 Vgl. Pynchon 2005, S. 335.

29 Vgl. ebd.

Fausto Maijstral findet eine sehr eigenwillige Lösung für dieses Problem: Der Dichter erzählt seine Autobiografie als eine Abfolge von Verwandlungen, die er am Übergang zu einem jeden Lebensabschnitt erfährt: „We can justify *any* apologia simply by calling life a successive rejection of personalities. No apologia is any more than a romance – half a fiction – in which *all the successive identities taken on* [...] are treated as separate characters.“<sup>30</sup>

Das Motiv der Verwandlung spielt eine herausragende Rolle in meinem künstlerischen Schaffen. Wichtige Bezugspunkte sind für mich Ovid, der Autor der *Metamorphosen*,<sup>31</sup> und Zhuangzi, in dessen *Schmetterlingstraum*<sup>32</sup> der Erzähler zu einem Falter wird.<sup>33</sup> Deshalb will ich Faustos Vorbild folgen. Ich möchte zeigen, dass auch mein Leben in einer Reihe von Verwandlungen erzählt werden kann. Dabei rückt die vorliegende Arbeit nahe an die Kunst heran, um die es mir eigentlich geht. Indem sie dasselbe Thema verhandeln, werden Kunst und Lebensbericht zu Teilen der selben Geschichte – „Die Verwandlungen des Hua Tang“. Doch sind Kunst und Leben in meinem Bericht nur schwer voneinander zu unterscheiden. Daraus ergeben sich gewisse Probleme, allen voran eines der Glaubwürdigkeit: Könnte mein Bericht nicht manipuliert sein? Für Autobiograf\_innen ist es leicht, ihre Erlebnisse selektiv oder verzerrt darzustellen, um sich selbst klüger, reflektierter oder bedeutsamer erscheinen zu lassen. Der Inhalt solcher Autobiografien ist dann kompromittiert. Aber woher wissen Leser\_innen, ob der\_die Autor\_in eines Buches immer ehrlich bleibt?

## 2.2 Autobiografische Glaubwürdigkeit und objektive Wissenschaft

Dem Glaubwürdigkeitsproblem meiner Arbeit begegne ich dadurch, dass ich meine Erinnerungen nicht nur als Autobiografie festhalte, sondern auch als wissenschaftlichen Aufsatz, angereichert mit kunst- und kulturhistorischem Wissen. Wo solches Wissen

---

30 Ebd., Herv. H. T. Thomas Pynchon ist nicht der erste Literat, der das Leben des Menschen als einen Verwandlungsprozess begreift. Denselben Gedanken formuliert Pythagoras in den *Metamorphosen* von Ovid. Allerdings sind es bei Ovid vor allem Körper und Physiognomie, nicht die Identität der Menschen, die sich fortwährend ändern (vgl. Ovid: *Metamorphosen*, übers. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart: Reclam 2003, S. 486).

31 Ovid 2003.

32 Zhuangzi: *Zhuangzi. Das Buch der daoistischen Weisheit. Auswahl*, übers. v. Stephan Schuhmacher, Stuttgart: Reclam 2003, S. 61.

33 Vgl. Kap. 2.6, 7.2.

meine eigenen Erinnerungen und Kenntnisse übersteigt, werde ich gemäß wissenschaftlicher Praxis zitieren. Quellennachweise garantieren die Überprüfbarkeit meiner Erzählung und der darin erhobenen Behauptungen. Das wissenschaftliche Format bietet mir außerdem die Möglichkeit, aus einer gewissen Distanz auf meine Kunst zu blicken. Davon verspreche mir auch neue, unerwartete persönliche Erkenntnisse.

Jedoch besteht ein weiteres Problem darin, dass autobiografien nie ganz objektiv sein können. Pynchons Fausto begreift sein Schreiben als eine Fiktionalisierung: „[T]he fiction of continuity, the fiction of cause and effect, the fiction of a humanized history endowed with »reason.«“<sup>34</sup> Das Ordnen von Lebensstationen ist ein erzählerischer Akt, eine teilweise Literarisierung. Die Wirklichkeit wird darin nicht einfach wiedergegeben, als ob ein teilnahmsloser Beobachter sie registrierte. Sie wird zugleich gedeutet. Dies steht im Widerspruch zur klassischen Idee von Wissenschaft, die der Philosoph und Soziologe Paul Watzlawick beschreibt:

„Bekanntlich hatte die klassische Wissenschaft es sich zur Aufgabe gemacht, die Welt in ihrer objektiven, menschenunabhängigen Wirklichkeit zu erforschen. Dies bedeutete nicht weniger, als daß aus dieser Welt jede subjektive Kontaminierung – daher auch *der Beobachter selbst* – entfernt werden mußte, um an jener subjektlosen Welt anzukommen.“<sup>35</sup>

Vor diesem Hintergrund muss autobiografisches Schreiben als maximale subjektive Kontaminierung erscheinen. Denn die Schilderung einer menschenunabhängigen Wirklichkeit steht dem Konzept der Autobiografie prinzipiell entgegen. Im autobiografischen Bericht wird jedes Erleben, jedes Vorkommnis aus der Sicht des\_ der Autobiografen\_in erzählt, gefiltert durch sein\_ihr eigenes Erleben und seine\_ihre Gefühle.

Watzlawick vertritt allerdings eine wissenschaftliche Strömung, die das Konzept der Objektivität kritisch hinterfragt: „Seit Beginn unseres [20.] Jahrhunderts mehrten sich jedoch die Zweifel an der Machbarkeit dieses Vorgehens. Man begann sich darüber Rechenschaft abzulegen, daß ein Universum, aus dem alles Subjektive verbannt würde, eben deswegen nicht mehr beobachtbar wäre.“<sup>36</sup> Ernst von Glasersfeld verfolgt den Gedanken weiter:

„Jeder [...] zieht aus Erfahrungen brauchbare Schlüsse und lernt im täglichen Leben vieles, das anzuzweifeln man sich aus praktischen Gründen nicht leisten kann. Wenn man nun

---

34 Pynchon 2005, S. 335.

35 Paul Watzlawick: „Einleitung“, in: Ders. / Peter Krieg (Hg.): *Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus*, München/Zürich: Piper 1991, S. 7-11, hier: S. 9, Herv. im Orig.

36 Ebd.

bedenkt, dass solches Wissen nicht als Fertigware von der Außenwelt importiert werden kann, muß man annehmen, daß es die Vernunft ist, die es konstruiert.“<sup>37</sup>

Anschließend erklärt von Glaserfeld, dass bereits ein mittelalterlicher Philosoph die Subjektivität der Vernunft demonstrierte: Vico. In seiner Perspektive ist Vernunft subjektiv, weil sie mit menschlichen Begriffen operiert, die als natürliche Dinge in der Welt nicht vorkommen.<sup>38</sup> Solche Begriffe sind zum Beispiel „Zeit“ und „Raum“:

„Wenn Zeit und Raum Koordinaten oder Ordnungsprinzipien unseres Erlebens sind, dann können wir uns Dinge jenseits der Erlebenswelt überhaupt nicht vorstellen, denn Form, Struktur, Ablauf von Vorgängen und Anordnungen irgendwelcher Art sind ohne dieses Koordinatensystem im wahrsten Sinne des Wortes *undenkbar*. Was wir Wissen nennen, kann demnach unmöglich Abbild der Repräsentation einer vom Erleben unberührten »Realität« sein.“<sup>39</sup>

Dies bedeutet „eine radikale Verschiebung des Wissensbegriffs“, insbesondere „was wir als wissenschaftlich und somit als besonders verlässlich betrachten.“<sup>40</sup> Verlässlich ist Wissen nicht, wenn es „mit einer unergründlichen Realität“ übereinstimmt;<sup>41</sup> vielmehr komme es auf „den Dienst [an], den das Wissen uns leistet“.<sup>42</sup>

„Aus diesem Ansatz ergibt sich nun die der herkömmlichen Erkenntnislehre widersprechende Feststellung, daß die Rolle des Wissens nicht darin besteht, objektive Realität widerzuspiegeln, sondern darin, uns zu befähigen, in unserer Lebenswelt zu handeln und Ziele zu erreichen. Daher rührt der vom Radikalen Konstruktivismus geprägte Grundsatz, daß Wissen *passen*, aber nicht übereinstimmen muß.“<sup>43</sup>

Ernst von Glaserfeld bezieht sich weiterhin auf Humberto Maturana, der davon ausgeht, dass wissenschaftliche Erklärungen nicht unabhängig sind von der Subjektivität der Wissenschaftler\_innen: „Nichts, was außerhalb eines lebenden Systems liegt, kann innerhalb dieses Systems bestimmen, was darin geschieht, und da der Beobachter ein lebendes System ist, kann nichts, was außerhalb des Beobachters liegt, in ihm oder ihr bestimmen, was in ihm oder ihr geschieht.“<sup>44</sup> Persönliche Gedanken und Gefühle bilden eine innere Parallelwelt, die von der objektiven Welt außerhalb des Bewusstseins und der Wahrnehmung entkoppelt ist. Daraus schließt Maturana, „daß der Beobachter [...] von seiner Anlage her keine Erklärungen oder Behauptungen aufstellen kann, die irgend

---

37 Ernst von Glaserfeld: „Abschied von der Objektivität“, in: Paul Watzlawick / Peter Krieg (Hg.): *Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus*, München/Zürich: Piper 1991, S. 17-30, hier: S. 19.

38 Ebd., S. 20 f.

39 Ebd., S. 23.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 24.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Humberto Maturana: „Wissenschaft und Alltag: Die Ontologie wissenschaftlicher Erklärungen“, in: Paul Watzlawick / Peter Krieg (Hg.): *Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus*, München/Zürich: Piper 1991, S. 167-208, hier: S. 169.

etwas enthüllen oder konnotieren, das von den Vorgängen unabhängig ist, durch die er oder sie seine/ihre Erklärungen und Behauptungen hervorbringt.“<sup>45</sup> Deshalb können wissenschaftliche Aussagen niemals objektiv sein. Sie hängen immer von früheren und aktuellen Erfahrungen des Individuums ab.<sup>46</sup>

Ohne Objektivität kann es aber keine unverfälschte Wahrheit geben. Als Kriterium für gute Wissenschaft führt Maturana deshalb „Annehmbarkeit“ ins Feld: „[E]in angemessenes Handeln in dem Handlungsbereich [...], auf den sich die Frage bezieht.“<sup>47</sup> Annehmbar sind wissenschaftliche Erklärungen dann, wenn sie sich „validieren“ lassen.<sup>48</sup> Der Wert wissenschaftlicher Erkenntnis, die niemals objektiv sein kann, liegt darin, dass sie in der „Lebenspraxis“ der Menschen aufgegriffen wird.<sup>49</sup> Diese Anschlussfähigkeit von wissenschaftlichem Wissen an das Leben der Menschen ist der „Dienst, den das Wissen uns leistet“.

Für die Wissenschaft ist Objektivität keine bestimmende Kategorie mehr. Dies gilt sogar für die „harten“ Naturwissenschaften, die Maturana als Biologe vertritt.<sup>50</sup> Ich halte es vor diesem Hintergrund für unangemessen, Objektivität von einer Autobiografie zu fordern. Einem solchen Maßstab kann sie nicht genügen, sie muss es aber auch nicht. Jedenfalls nicht, wenn man Maturana und von Glaserfeld folgt. Objektiv muss meine Autobiografie zumindest solange nicht sein, solange sie einen Beitrag zur Lebenspraxis meiner Leser\_innen leistet. Doch wie kann dieser Beitrag aussehen?

Ich gehe davon aus, dass mein Publikum ein Interesse an zeitgenössischer Kunst hat, wahrscheinlich an solcher aus dem asiatischen Raum oder speziell aus China. Es ist vorstellbar, dass einige Leser\_innen Informationen über die Kunst von Hua Tang sammeln wollen. Es ist auch nicht abwegig, dass Künstler\_innen, jung und alt, sowie Galerist\_innen und Ausstellungsmacher\_innen am Format der künstlerischen Autobiografie gefallen finden. Sie könnten sich erste oder vertiefte Erkenntnisse versprechen, über das Leben und Auftreten als Künstler\_in in einer globalisierten Welt und auf einem internationalen Kunstmarkt.

Mein Ziel ist es, meine Lebenserfahrungen so aufzuarbeiten, dass Leser\_innen einen konkreten Handlungsnutzen daraus ziehen können. Ausgehend von meiner Ausbildung

---

45 Ebd.

46 Vgl. ebd., S. 169 f.

47 Ebd., S. 170.

48 Vgl. ebd., S. 170 f., 178 f.

49 Vgl. ebd., S. 202.

50 Vgl. ebd., S. 167.

in chinesischer Malerei führe ich im Folgenden in die Techniken und die Ästhetik der chinesischen Kunst ein. Dabei will ich auch Berührungspunkte mit anderen Kulturen nachzeichnen. So wird ein Bogen von chinesischer über die japanische bis zur zeitgenössischen Kunst Europas geschlagen. Einem kunsthistorisch und kulturgeschichtlich interessierten Publikum kann die vorliegende Arbeit als niedrigschwelliger Einstieg in das Thema „Ostasiatische Kunst“ dienen. Anhand von Museums- und Galerieausstellungen sowie Büchern und Katalogen können Leser\_innen anschließend den breiteren Diskurs über Geschichte, Rolle und Rang der ostasiatischen Kunst aufgreifen.

Über den „Dienst“, den mein Lebensbericht leistet, lässt sich an dieser Stelle nur spekulieren. Ich möchte darauf verzichten, aus Angst davor, eitel zu erscheinen. Ich denke jedoch, dass meine Erfahrungen in verschiedenen Institutionen der Kunst, in China, Deutschland, Frankreich, in Schulen für Grund- und Mittelschulkinder und junge Erwachsene im Studierendentalter, Orientierung bieten können. Ich hoffe, dass junge Kreative von den Einblicken in meinen Werdegang profitieren. Den sichersten Gewinn werden voraussichtlich jene Leser\_innen aus dem Text ziehen, die gezielte Auskunft über meine Kunst wünschen. Ihnen soll diese Arbeit vertiefte Einblicke in meine Beweggründe und künstlerische Entscheidungen geben. Dabei will ich Wert und Bedeutung meiner nicht selbst bestimmen. Das überlasse ich meinem Publikum. Aber ich will zeigen, an welche Art von Kunstdiskurs sich andocken lässt, wenn von Hua Tangs Kunst die Rede ist.

### **2.3 Glaubwürdigkeit durch Vielstimmigkeit: Zwei Autobiografien als historische Dokumente**

Ich habe gezeigt, warum Objektivität kein verlässliches Kriterium für gute Wissenschaft ist. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Autobiografie als ein Medium der Wissensvermittlung denken, gerichtet an ein Fachpublikum und eine allgemeine Leser\_innenschaft zugleich. Inwiefern sich daraus ein Glaubwürdigkeitsproblem ergibt, habe ich ebenfalls besprochen. Ergänzen will ich, dass Autor\_innen, Herausgeber\_innen und Rezipient\_innen von Autobiografien solche Glaubwürdigkeitsprobleme auch selbst transparent machen können. Sie nehmen darin Kritik vorweg.

Zu den bekanntesten Autobiografien, die ein\_e Künstler\_in verfasst hat, gehört das *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*.<sup>51</sup> Der Goldschmied und Bildhauer „hat dieses Werk in den Jahren zwischen 1558 und 1566 während der Werkstattarbeit diktiert und dann herausgeben lassen.“<sup>52</sup> 1728 wurden die Erinnerungen erstmals gedruckt<sup>53</sup> und seither vielfach aufgelegt. Seiner Autobiografie stellt Cellini eine Art Erklärung voran: „Alle Menschen, von welchem Stande sie auch seien, die etwas Tugend-sames oder Tugendähnliches vollbracht haben, sollten, wenn sie sich wahrhaft guter Absichten bewußt sind, eigenhändig ihr Leben aufsetzen [...]“<sup>54</sup> Ohne dass Cellini es direkt ausspricht, wird klar, welches Ziel der Künstler verfolgt. Er will als ein tugendhafter Mensch gesehen werden. Doch da sind Cellinis Leser\_innen bereits vorgewarnt, die Tugendhaftigkeit des Autobiografen wurde nämlich bestritten. Der Herausgeber des Buches, Antonio Cocchi, entschuldigt sich in seinem eigenen Vorwort für die Beschreibungen des Autors, welche er für moralisch verwerflich hält: „Sodann ersuche ich meine Leser, daß sie mich nicht verdammen, weil ich eine Schrift herausgebe, worin einige Handlungen, teils des Verfassers, teils seiner Zeitgenossen, erzählt sind, woran man ein böses Beispiel nehmen könnte.“<sup>55</sup> Die charakterliche Integrität Cellinis wird in Zweifel gezogen, noch bevor Leser\_innen das erste seiner Worte gelesen haben. Er wird als ein Angeber, vielleicht sogar Hochstapler bloßgestellt. Diesem Autor, so kann man Cocchi verstehen, ist nicht zu trauen.

Ganz so einfach liegt die Sache jedoch nicht. Tatsächlich mahnt Cellini selbst zur Vorsicht im Umgang mit den Auskünften von Künstler\_innen:

„[Ü]berdies hatte [der Bildhauer und Architekt Jacopo] Sansovino bei Tische nicht aufgehört, von seinen großen Werken zu sprechen, von Michelagnolo [Michelangelo] und allen Kunstverwandten Übels zu reden und sich ganz allein übermäßig zu loben [...]. Da sagte ich nur die paar Worte: Wackere Männer zeigen sich durch wackere Handlungen, und die kunstreichen, welche schöne und gute Werke machen, lernt man besser durch das Lob aus fremdem Munde als aus ihrem eigenen kennen.“<sup>56</sup>

Weil „Eigenlob stinkt“, so könnte man sagen, präsentiert Cellini Urteile über seine Kunst besonders häufig in der (in-)direkten Rede von anderen Personen. Es sind seine Auftraggeber\_innen, die Cellinis Genie feiern. Beispielsweise die Dame Porzia Chigi,

51 Cellini 1957.

52 Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte*, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien: Ullstein 1981, S. 35.

53 Antonio Cocchi veröffentlicht das *Leben des Benvenuto Cellini* mehr als 150 Jahre nach dem Tod des Künstlers im Jahre 1571 (vgl. Antonio Cocchi: „Vorrede des italienischen Herausgebers“, in: Benvenuto Cellini: *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang von Goethe, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 7-8, hier: S. 7, Fußnote 1).

54 Cellini 1957, S. 9.

55 Cocchi 1957, S. 8.

56 Cellini 1957, S. 103.

die zur Familie des „größten Kaufherren der Christenheit“, Agostino Chigi, gehört.<sup>57</sup> Sie beurteilt Cellinis goldene Fassung für einen Diamanten, welche er im Rahmen eines Künstlerwettstreits gefertigt hat:

„Indessen trug ich meinen Schmuck zur Frau Porzia, die mich mit großer Verwunderung versicherte, daß ich mein Versprechen weit übertroffen habe; ich solle für meine Arbeit, was ich wolle, verlangen, denn sie glaube nicht, mich [angemessen] belohnen zu können, auch wenn sie imstande wäre, mir ein Landgut zu schenken.“<sup>58</sup>

Auch Papst Clemens gehört zu den Mäzen\_innen, die Cellinis Arbeiten überaus schätzen:

„Als ich herbeitrat und meine runde Schachtel öffnete [Das Modell für einen plastisch gearbeiteten goldenen Knopf befand sich darin], schien es, als wenn eigentlich dem Papste etwas in den Augen glänzte, darauf er mit lebhafter Stimme sagte: Wenn du mir im Leibe gesteckt hättest, so hättest du es nicht anders [nicht besser] machen können, als ich's sehe; [...]“<sup>59</sup>

Auch Michelangelo, als größter Künstler seiner Zeit bekannt,<sup>60</sup> hält große Stücke auf Cellini und empfiehlt eigene Kunden an diesen weiter:

„Er [Federigo Ginori] wollte [auf einer Medaille] den Atlas mit der Himmelskugel auf dem Rücken vorgestellt haben und bat den göttlichsten Michelagnolo, ihm eine kleine Zeichnung zu machen. Dieser sagte: Gehet zu einem gewissen jungen Goldschmied, der Benvenuto heißt, der Euch gut bedienen wird und meiner Zeichnung nicht bedarf!“<sup>61</sup>

Der Autobiograf will die künstlerische Qualität seiner Arbeiten nicht selbst behaupten, sondern lässt sie von unabhängigen Betrachter\_innen, durch „Lob aus fremdem Munde“<sup>62</sup> bestätigen. Allerdings fallen diese Urteile immer positiv aus, weshalb Zweifel an Cellinis Wahrhaftigkeit bleiben. Zumal er häufig übertriebene Heldentaten erzählt, die er außerhalb der Kunst geleistet haben will. Zum Beispiel, nachdem er seinem Lehrer, Raphael del Moro, einen Arzt vermittelt, der del Moros Tochter operieren soll. Diese ist an der Hand erkrankt:

„Ich ließ sogleich den Meister Jakob von Perugia kommen, einen trefflichen Chirurgus. [...] Da er nun zur Hilfe schritt und etwas von den kranken Knochen [der Mädchenhand] wegnehmen wollte, rief mich der Vater, ich möchte doch bei der Operation gegenwärtig sein. Ich sah bald, daß die Eisen des Meister Jakob zu stark waren: er richtete wenig aus und machte dem Kind große Schmerzen. [...] Ich lief darauf in die Werkstatt und machte vom feinsten Stahl ein Eischen, womit er hernach mit solcher Leichtigkeit arbeitete, daß sie kaum einigen Schmerz fühlte und er in kurzer Zeit fertig war.“<sup>63</sup>

---

57 Vgl. o. A.: „Namensverzeichnis“, in: *Benvenuto Cellini: Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang von Goethe, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 343-353, hier: S. 345.

58 Cellini 1957, S. 29.

59 Ebd., S. 62.

60 Vgl. Kultermann 1981, S. 32.

61 Cellini 1957, S. 57.

62 Ebd., S. 103.

63 Ebd., S. 65.

Cellini kennt keine Bescheidenheit, wenn er sich selbst beschreibt. So verspielt er einen Großteil seiner Glaubwürdigkeit. Dies stellt auch sein Verleger fest: „Dessen ungeachtet ist nicht zu leugnen, daß unter diesen Erzählungen sich manches findet, das zum Nachteil anderer gereicht und keinen völligen Glauben verdienen dürfte.“<sup>64</sup> Daraus ergibt sich die Frage: Welchen Wert hat eine so voreingenommene, selbstverliebte Schrift wie *Leben des Benvenuto Cellini* überhaupt?

Cocchi's Antwort lautet, dass Cellinis Vorbild abschrecken kann, weil dessen schlechter Charakter im Text unverfälscht aufscheint. Cocchi vertraut darauf, dass die Leser\_innen Cellinis Hochstapelei durchschauen und ihre eigenen Lehren aus dem Erzählten ziehen. Demnach dient das Buch der charakterlichen Bildung, ohne dass es objektiv, glaubwürdig oder moralisch gut sein muss.<sup>65</sup>

Andererseits, so Cocchi, habe die Autobiografie als historisches Dokument einen hohen Wert: Weil sie Material zu einem verdienstvollen Künstler bietet, den die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts zu Unrecht vernachlässigt. Außerdem erlauben die Erinnerungen Rückschlüsse auf den historischen Kontext, in dem Cellini gelebt und gewirkt hat.<sup>66</sup>

Auch Goethe, der Übersetzer des Buches, sieht den Bericht, insbesondere jedoch die Person des Autobiografen, als exemplarisch für ihre Zeit. Mehr noch, deutete sich in Cellinis künstlerischen Triumphen das Potential zur menschlichen Größe an:

„In einer so regsamen Stadt, zu einer so bedeutenden Zeit erschien ein Mann, der als Repräsentant seines Jahrhunderts und vielleicht als Repräsentant sämtlicher Menschheit gelten dürfte. Solche Naturen können als geistige Flügelmänner [Vorreiter] angesehen werden, die uns mit heftigen Äußerungen dasjenige andeuten, was durchaus, obgleich oft nur in schwachen, unkenntlichen Zügen, in jeden menschlichen Busen eingeschrieben ist.“<sup>67</sup>

Immer wieder finden sich Autobiografien, die für ihren dokumentarischen Charakter gewürdigt werden. Dazu gehören auch die berühmten Erinnerungen von Giacomo Casanova: *Aus meinem Leben*.<sup>68</sup> In *Kindlers Literatur Lexikon* spricht Richard Mellein von einer „in kulturhistorischer Hinsicht [...] schier unerschöpflichen Ergiebigkeit“ dieser Memoiren, „da sie ein monumentales Fresko des politischen und gesellschaftlichen Lebens des Zeitalters vor der Französischen Revolution darstellt.“<sup>69</sup>

---

64 Cocchi 1957, S. 7.

65 Vgl. ebd., S. 8

66 Vgl. ebd., S. 7.

67 Johann Wolfgang von Goethe: „Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini“, in: Benvenuto Cellini: *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang von Goethe, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 301-342, hier: S. 324.

68 Giacomo Casanova: *Aus meinem Leben (Fischer Klassik Plus)*, Frankfurt a. M.: Fischer 2011 (Kindl Edition).

69 Richard Mellein: „Giacomo Casanova, »Geschichte meines Lebens«, in: Giacomo Casanova: *Aus*

Diese Ergiebigkeit kommt daher, dass Casanova die „namhaftesten Männer und Frauen der Zeit, deren Bekanntschaft der gesellschaftlich gewandte Akteur machte“,<sup>70</sup> auftreten lässt. Hierbei offenbart Casanova ein Talent für „lebensnahe“<sup>71</sup> Beschreibungen: „Die Porträts leben von bizarren, scheinbar nebensächlichen Details, die das wahre Wesen dieser Persönlichkeiten oft plastisch hervortreten lassen.“<sup>72</sup>

Dennoch war auch *Aus meinem Leben* „von Anfang an starken Zweifeln hinsichtlich seiner Glaubwürdigkeit ausgesetzt [...]. Erst neuere Forschungen erbrachten die Beweise für die Authentizität, der manche Irrtümer und Verwechslungen keinen Abbruch tun.“<sup>73</sup> Anders als Cellini, versucht Casanova jedoch nie, seine Leser\_innen von der eigenen Tugendhaftigkeit zu überzeugen.<sup>74</sup> Ganz im Gegenteil: Er stellt seinem Lebensbericht ein Vorwort voran, das Transparenz schaffen soll: „Ich gefiel mir darin, vom rechten Wege abzugehen, ich lebte beständig im Irrtum und hatte dabei nur den Trost, zu wissen, dass ich im Irrtum war.“<sup>75</sup> Wie Cellinis Verleger, so meint auch Casanova, dass von der Darstellung menschlicher Verfehlungen eine abschreckende Funktion ausgeht. Darin liegt aus seiner Sicht der Mehrwert dieser Erinnerungen.<sup>76</sup> Dabei fordert er sein Publikum auf, alles Niedergeschriebene zu hinterfragen: „Wenn du, mein lieber Leser, *den Geist dieser Vorrede prüfst*, so wirst du leicht meinen Zweck erraten. Ich habe sie geschrieben, weil ich wünsche, dass du mich kennst bevor du mich liest.“<sup>77</sup> Die Leser\_innen sollen das letzte Urteil über Casanova fällen.<sup>78</sup> Darin tritt Casanova dem Glaubwürdigkeitsproblem seiner Autobiografie aktiv entgegen.

## 2.4 Künstlerische Praxis in der Autobiografie

### 2.4.1 Aspekte eines Künstlerlebens bei Benvenuto Cellini

Beide Autobiografen, Cellini und Casanova, sind Vorbilder für mich und mein künstlerisch-wissenschaftliches Projekt. Da es sich bei Cellini um einen bildenden

---

*meinem Leben* (Fischer Klassik Plus), Frankfurt a. M.: Fischer 2011 (Kindl Edition), Pos. 6847-6904, hier: Pos. 6863-6865. Auch in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon*, Stuttgart: Metzler<sup>3</sup>2009.

70 Ebd., Pos. 6868 f.

71 Ebd., Pos. 6869.

72 Ebd., Pos. 6873 f.

73 Ebd., Pos. 6887-6889.

74 Vgl. Casanova 2011, Pos. 41 f.

75 Ebd., Pos. 40 f.

76 Vgl. ebd., Pos. 34 f.

77 Ebd., Pos. 55 f., Herv. v. H. T.

78 Vgl. ebd., Pos. 110 f.

Künstler handelt, liegt die Verbindung nahe. Aber auch der Bezug zwischen Casanova und meinem Schaffen ist nicht willkürlich. Ich werde zeigen, dass Casanovas Lebensbericht ganz ähnliche Themen verhandelt, wie sie in meiner Kunst zum Tragen kommen: Die Verführung, die Casanova in zahlreichen erotischen Episoden beschreibt; und die Verwandlung, die ein Leitmotiv meiner bisherigen künstlerischen Arbeit ist. Dabei glaube ich, dass Verführung und Verwandlung eng miteinander verwandt sind. Lässt man Fragen nach Cellinis Tugend außen vor, so kann man über das *Leben des Benvenuto Cellini* sagen: Das Buch erlaubt interessante Einblicke in die späte Renaissance-Zeit. Anhand der Memoiren lassen sich drei Bereiche der Kunst definieren, denen der Autor unterschiedlich viel Aufmerksamkeit widmet. Es handelt sich dabei um: 1. Rudimente einer Stilkunde; 2. Beschreibungen eigener Techniken und Verfahren; 3. Beschreibungen von künstlerischem Unternehmertum im 16. Jahrhundert. Ich möchte diese Aspekte einer künstlerischen Praxis im Folgenden nachzeichnen. Anschließend will ich zeigen, inwiefern ich diese Kategorien in meinem eigenen Schreiben über künstlerische Praxis aufgreifen kann.

Stilkundliche Belehrungen sind bei Cellini nur punktuelle Einschübe. Lediglich in zwei längeren Passagen bemüht sich der Autobiograf, seinem Publikum spezifische nationale Stile vor Augen zu stellen. Einmal, wenn er die Unterschiede zwischen italienischen und türkischen Blattformen in der Gebrauchskunst herausarbeitet. Anlass zu diesem Exkurs sind einige verzierte Waffen, die in Cellinis Besitz gelangen.<sup>79</sup> Später erläutert Cellini noch die „französische Manier“ in der Portalarchitektur.<sup>80</sup> Ansonsten bleiben Beschreibungen von Kunstwerken zumeist auf den Inhalt seiner Arbeiten fokussiert. Stil spielt bei Cellini eine untergeordnete Rolle.

Cellinis Verfahren sind nur selten Gegenstand der Memoiren. Auffällig ist zudem, dass der Künstler sich zuallererst als Goldschmied begreift. Dies wird dort deutlich, wo Cellini sich von anderen Künstler\_innen absetzen will, mit denen er um Aufträge konkurriert: „[D]ie Zeichner, die nicht zugleich Goldschmiede waren, hatten die Juwelen nicht geschickt angebracht“<sup>81</sup> schreibt Cellini über die Entwürfe zu einer Krone, die der damalige Papst in Auftrag gegeben hat und die figürlich verziert werden sollen. Urheber dieses schlechten Entwurfs waren die bildenden Künstler Micheletto und Pompeo, die das Goldschmiede-Handwerk nicht beherrschten und auch keinen Rat

---

79 Vgl. Cellini 1957, S. 42.

80 Vgl. ebd., S. 199.

81 Ebd., S. 62.

von Goldschmieden eingeholt hatten, bevor sie ihre Krone entwarfen.<sup>82</sup> „Alle diese [beiden] Zeichner hatten den großen Diamanten auf der Brust [einer kleinen Figur des] Gott Vaters angebracht. Dem Papst, der einen sehr guten Geschmack hatte, konnte das keineswegs gefallen.“<sup>83</sup> Welche Qualität genau diesen Zeichnungen fehlte, deutet Cellini allerdings nur an: „Denn [dass die Juwelen nicht geschickt angebracht waren] ist eben die Ursache, warum ein Goldschmied selbst muß zeichnen können, um, wenn Juwelen mit Figuren zu verbinden sind, es mit Verstand zu machen.“<sup>84</sup> Was Cellini mit „Verstand“ meint bleibt allerdings vage; gute Goldschmiedekunst wird hier nicht ausreichend definiert.

Über Cellinis Werkprozess erfahren Leser\_innen nur wenig. Zu den ausführlicheren Passagen gehört der Anfang des fünften Kapitels im dritten Buch. Gerade erst ist der Künstler in den Dienst des französischen Königs getreten und beginnt mit einigen Modellen:

„Da ich nun Haus und Werkstatt vollkommen eingerichtet hatte, [...] arbeitete ich sogleich an den drei Modellen, in der Größe, wie die Statuen von Silber [es handelt sich um eine Tischdekoration] werden sollten, und zwar stellten sie Jupiter, Vulkan und Mars vor; ich machte sie von Erde, inwendig sehr wohl mit eisernen Stäben verwahrt.“<sup>85</sup>

Ausschnitthafte Einblicke erhalten Leser\_innen in den Gießprozess einer Jupiter-Statue aus Erz. Diese wird allerdings nicht vom Meister selbst, sondern von zwei Assistenten ausgeführt – und misslingt. Cellini begleitet die Produktion kritisch:

„Das Öfchen zum Schmelzen des Erzes war aufs beste gebaut, alles in Ordnung und unsere drei Formen ausgebrannt<sup>1</sup>. Da sagte ich zu den Leuten: Ich glaube nicht, daß Euer Jupiter gut ausfallen wird! denn [sic] Ihr habt ihm nicht genug Luftröhren von unten gelassen, die Zirkulation in euren Formen wird nicht gehörig von sich gehen, und Ihr werdet Eure Zeit verlieren.“<sup>86</sup>

Die einzige Skulptur, von der Cellini mehrfach berichtet, ist sein *Perseus*, der bis heute in der Loggia dei Lanzi in Florenz zu sehen ist. Diese Arbeit ist für Cellini von großer Bedeutung:

„Ich Armer, Unglücklicher fühlte ein großes Verlangen [...] zu zeigen, daß ich indessen in anderen Künsten mich mehr geübt habe, als man vielleicht glaubte, und antwortete dem Herzog [von Florenz], daß ich ihm gern von Erz oder Marmor eine große Statue auf seinen schönen Platz machen wolle. Darauf versetzte er, daß er von mir, als erste Arbeit, einen Perseus begehre.“<sup>87</sup>

---

82 Vgl. ebd.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Ebd., S. 190.

86 Ebd., S. 195; vgl. ebd., S. 196.

87 Ebd., S. 234.

Ein so großes Projekt bedurfte besonderer Vorbereitungen. Beispielsweise musste seine Werkstatt genauen Vorgaben entsprechen:

„Ich, der ich große Begierde hatte, meine Arbeit anzufangen, sagte Seiner Exzellenz, daß ich ein Haus nötig hätte, worin Platz genug wäre, um meine Öfen aufzustellen und Arbeiten von Erde und Erz zu machen, worin auch abgesonderte Räume sich befänden, um in Gold und Silber zu arbeiten.“<sup>88</sup>

Diese Aufteilung der Werkstatt in separierte Arbeitsstätten erlaube es Cellini, parallel zum Perseus auch kleinere Aufträge auszuführen.

Im Folgenden beschreibt der Autor, wie er zuerst einen Probeguss der Medusa anfertigt. Deren Kopf reckt der fertige Perseus triumphal in die Höhe. Erst als zweites schafft Cellini ein Wachsmodell der Heldenfigur. In diesem Zusammenhang erörtert der Künstler Fragen der Komposition. Denn sein Auftraggeber mag nicht glauben, dass der Kopf der Medusa sich in die Hand des Perseus hineingießen lässt:

„Darauf versetzte der Herzog: Nun sage, Benvenuto, wie ist es möglich, daß der schöne Kopf der Meduse da oben in der Hand des Perseus jemals kommen könne? Sogleich versetzte ich: Nun sehet, gnädiger Herr, daß Ihr es nicht versteht! denn [sic] wenn Eure Exzellenz die Kenntnis der Kunst hätte, wie Sie behauptet, so würde Sie keine Furcht für den schönen Kopf haben, der nach Ihrer Meinung nicht kommen wird, aber wohl für den rechten Fuß, der da unten so weit entfernt steht.“<sup>89</sup>

Cellinis Ambition tritt hier offen zutage: Er will sich nicht nur als Bildhauer beweisen, sondern als ein Meister, der besonders schwierige Kompositionen umsetzt. Die Herausforderung, die der Perseus darstellt, erklärt Cellini wie folgt:

„[E]s ist nicht die Natur des Feuers, abwärts, sondern aufwärts zu gehen, deswegen verspreche ich, daß der Kopf der Meduse trefflich kommen soll; weil es aber, um zu dem Fuße zu gelangen, durch die Gewalt der Kunst sechs Ellen hinabgetrieben werden muß, so sage ich Eurer Exzellenz, daß er sich unmöglich vollkommen ausgießen, aber leicht auszubessern sein wird.“<sup>90</sup>

Letztlich gelingt es Cellini, seinen Herzog zu beruhigen. Den Perseus führt er wie geplant aus. Und die Leser\_innen werden Zeug\_innen des Schaffensprozesses:

„Und indem ich darauf [auf eine Lieferung von Pinienholz] wartete, bekleidete ich meinen Perseus [ein Wachsmodell] mit jenen Erden, die ich verschiedene Monate vorher zurecht gemacht hatte, damit sie ihre Zeit hätten vollkommen zu werden; und da ich den Überzug von Erde gemacht, ihn wohl verwahrt und sorgfältig mit Eisen umgeben hatte, fing ich mit gelindem Feuer an, das Wachs herauszuziehen, das durch viele Luftlöcher abfloß, die ich gemacht hatte: denn je mehr man deren macht, desto besser füllt sich nachher die Form aus.“<sup>91</sup>

Ist das Wachsmodell geschmolzen, wird die nunmehr hohle Form in einem Ofen ausgebrannt. Anschließend hebt Cellini eine Grube aus, in die er die Form hineinstellt

---

88 Ebd., S. 235.

89 Ebd., S. 258.

90 Ebd., S. 258.

91 Ebd., S. 259.

und sie mit Erde fixiert.<sup>92</sup> In diesem Schritt lässt er seine Mitarbeiter auch Luftkanäle zur Form führen, „kleine Röhren aus gebrannter Erde [...] wie man sie zu den Wasserleitungen und anderen dergleichen Dingen braucht.“<sup>93</sup> Anschließend muss das Gussmaterial verflüssigt werden, in „einem Ofen, in welchem ich vielen Abgang von Kupfer und andere Stücke Erz aufgehäuft hatte, und zwar kunstmäßig eins über das andere geschichtet, um der Flamme ihren Weg zu weisen.“<sup>94</sup>

Cellinis Entstehungsbericht des Perseus erstreckt sich über ganze vier Buchseiten.<sup>95</sup> Allein der Raum, den Cellini dieser Arbeit einräumt, deutet die Größe des Projekts und seine herausragende Bedeutung für den Künstler an. Außerdem dramatisiert Cellini den Werkstattbericht durch spektakuläre Ausmalungen:

„Die Arbeit [das Anfachen einer enormen Flamme im Ofen] war so groß, daß sie mir fast unerträglich ward, und doch griff ich mich an, was nur möglich war. Dazu kam unglücklicherweise, daß das Feuer die Werkstatt ergriff, und wir fürchten mußten, das Dach möchte über uns zusammenstürzen.“<sup>96</sup>

Cellini reibt sich regelrecht auf für die Kunst, deren Produktion er zur Schwerstarbeit und Heldentat stilisiert. Sie entpuppt sich sogar als Gefahr für Cellinis Gesundheit. Von dem harten Werk erschöpft, erkrankt der Künstler nämlich an einem starken Fieber. Cellini muss die Arbeit von seinen Helfern fortsetzen lassen. Doch als sie zu scheitern drohen, verlässt Cellini auf dem Höhepunkt der Krise sein Krankenbett wieder und vollendet den Perseus.<sup>97</sup>

Ein großer Teil von Cellinis Autobiografie besteht aus Schilderungen von künstlerischem Unternehmertum. Das Zustandekommen geschäftlicher Beziehungen wird meist in idealisierter Weise beschrieben. Cellini reduziert Geschäftsabschlüsse und Auftragsvergaben häufig auf die Präsentation seiner Modelle oder Zeichnungen, die bei den potentiellen Geschäftspartner\_innen solchen Eindruck hinterlassen, dass Projekte sofort bewilligt werden. Manche Auftraggeber\_innen alimentieren Cellini sogar dauerhaft, damit dieser exklusiv für sie fertige. Exemplarisch hierfür ist die Beziehung zwischen Cellini und dem König von Frankreich. Über den Kardinal der italienischen Stadt Ferrara lässt der Monarch Cellini an seinen Hof rufen.<sup>98</sup> Beim ersten Treffen präsentiert der Künstler einen Pokal und ein Becken: „Wahrhaftig“, urteilt der König,

---

92 Vgl. ebd., S. 259 f.

93 Ebd., S. 260.

94 Ebd.

95 Vgl. ebd., S. 259-262.

96 Ebd., S. 260.

97 Vgl. ebd., S. 260-262.

98 Vgl. ebd., S. 180.

„ich glaube nicht, daß die Alten [die Menschen der Antike] jemals eine so schöne Art zu arbeiten gesehen haben; denn ich erinnere mich wohl vieler guten Sachen, die mir vor Augen gekommen sind, und auch dessen, was die besten neuen Meister gemacht haben, aber ich habe niemals ein Werk gesehen, das mich so höchlich bewegt hätte, als das gegenwärtige.“<sup>99</sup>

An Ort und Stelle wird Cellini engagiert, „irgendein schönes Werk zu verfertigen.“<sup>100</sup>

Nach dem ersten Kennenlernen verläuft die Beziehung zwischen Cellini und dem König lange Zeit besonders harmonisch. Es ist eine besondere Beziehung. Denn oft verliert Cellini im Laufe der Zeit die Gunst seiner Herren. Das Verhältnis spannt sich an, Auftraggeber beginnen an Cellinis künstlerischer Kompetenz zu zweifeln. Ein Beispiel habe ich bereits berührt: der Herzog von Florenz kritisiert die Komposition des *Perseus* und muss durch Cellini wieder überzeugt werden.

In Cellinis Geschäftsverhältnissen nehmen Gehaltsverhandlungen ebenfalls einigen Raum ein. Immer wieder versuchen Auftraggeber\_innen, den Künstler zu übervorteilen. Leidenschaftlich muss er dann für eine bessere Besoldung eintreten. Etwa gegenüber dem Kardinal von Ferrara, der Cellini das Angebot des Königs überbringt: „Ich dünkte, wenn Euch der König des Jahres 300 Scudi Besoldung gibt, so könntet Ihr recht gut auskommen.“<sup>101</sup> Doch für Cellini sind 300 Scudi ein Affront:

„Als Ihr mich in Ferrara liebet, hochwürdiger Herr, verspracht Ihr mir, ohne daß ich es verlangte, mich niemals aus Italien aus Frankreich zu berufen, wenn nicht Art und Weise, wie ich mich bei dem König stehen solle, schon bestimmt wär'. [...] Hättet Ihr mir damals von 300 Scudie sagen lassen, wie ich jetzt hören muß, so hätte ich mich nicht vom Platze bewegt, nicht für 600!“<sup>102</sup>

Der Kardinal und der Künstler werden sich nicht einig, woraufhin Cellini abreisen will. Bleibt er jedoch nicht, lässt der König ihn verhaften. Vor dieser Drohkulisse unterbreitet der Kardinal dem Künstler ein neues Angebot, das Cellini nicht mehr ausschlägt:

„Unser allerchristlichster König hat aus eigener Bewegung Euch dieselbe Besoldung ausgesetzt, die er Leonardo da Vinci, dem Maler, gab, nämlich 700 Scudi des Jahrs; daneben bezahlt er Euch alle Arbeit, die Ihr machen werdet, und zum Antritt schenkt er Euch 500 Goldgülden, die Euch ausgezahlt werden sollen, ehe Ihr von hier weggeht.“<sup>103</sup>

Trotz wohlhabender Auftraggeber\_innen, darunter Fürsten, Päpste und Könige, ist das Auskommen eines\_r Künstlers\_in nicht immer gesichert. Immer wieder muss Cellini rechtmäßigen Lohn eintreiben. Wiederholt kommt Cellini in die Situation, dass Auftraggeber\_innen ihm Geld- und Sachleistungen zusagen, deren Auszahlung und

---

99 Ebd., S. 184.

100Ebd.

101Ebd., S. 185.

102Ebd.

103Ebd., S. 187 f.

Übergabe aber nur zögernd durchsetzen. Zum Beispiel verspricht der König von Frankreich Cellini ein Haus in Paris, welches dieser als Werkstatt nutzen könne. Aber das Haus wird verwaltet durch den Großrichter von Paris, der es nicht freigeben will. Es braucht bewaffnete Offiziere des Königs, um das Haus zu räumen und Cellini einzuquartieren.<sup>104</sup> Fortan lebt der Künstler unter Waffen, es kommt zu gegenseitigen Schmähungen, Gewaltandrohungen und zum Streit zwischen Cellini und dem königlichen Sekretär, Villeroy, einem Freund des Großrichters: „Erzürnt griff er nach seinem kleinen Dolch, und ich legte Hand an meinen großen Dolch, den ich immer an der Seite zu meiner Verteidigung trug, und sagte zu ihm: Bist du kühn genug, zu ziehen, so stech' ich dich auf der Stelle tot.“<sup>105</sup> Am Ende muss der König intervenieren: „Seine Majestät war verdrießlich und gab einem anderen [als Villeroy], der Vicomte d'Orbec hieß, die Aufsicht über mich; dieser Mann sorgte mit der größten Gefälligkeit für alle meine Bedürfnisse.“<sup>106</sup>

In Cellinis Erzählung liegen Gunst und Missgunst seiner Auftraggeber\_innen zuweilen nah bei einander. So nimmt der Papst, dem Cellini in den Jahren 1532 und 1533 dient, den Künstler immer mehr in Anspruch, je größeres Gefallen er an Cellinis Werken findet: „Indem ich an dieser Arbeit [einem Kelch] fortfuhr, wollte der Papst sie öfters sehen, allein ich konnte leider bemerken, daß er nicht mehr daran dachte, mich irgend besser zu versorgen.“<sup>107</sup> Um sein Einkommen zu erhöhen, bewirbt sich Cellini auf eine Stelle im päpstlichen Siegelamt. Doch fürchtet der Papst, Cellini könne seinen künstlerischen Ehrgeiz verlieren, sobald er finanziell zu gut ausgestattet sei.<sup>108</sup> Hinzu kommt, dass ein zweiter Künstler sich um die Stelle bemüht:

„Darauf trat Sebastian, der venezianische Maler, hervor und sagte: Wenn Eure Heiligkeit diese Pfründe jemand zu geben gedenken, der sich in den Künsten Mühe gibt, so darf ich bitten, mich dadurch zu beglücken. Darauf antwortete der Papst: Läßt sich doch der verteufelte Benvenuto auch gar nichts sagen! Ich war geneigt, sie ihm zu geben, er sollte aber mit dem Papste nicht so stolz sein; [...]“<sup>109</sup>

So wird Cellini zugunsten Sebastians übergangen: „[A]ber er [Cellini] soll wissen, daß die erste bessere Stelle, die aufgeht, ihm zugedacht ist.“<sup>110</sup>

---

104Vgl. ebd., S. 188 f.

105Ebd., S. 190.

106Ebd.

107Ebd., S. 75.

108Vgl. ebd.

109Ebd.

110Ebd.

## 2.4.2 Abschreckung und Vorbild: Cellini als Unternehmer

Ausführlich und sehr anschaulich zeigt der Autobiograf Cellini, dass der Erfolg als Künstler\_in in der späten Renaissance von verschiedenen Faktoren abhängt: dem Wohlwollen von Auftraggeber\_innen und Förder\_innen, höfischen Intrigen und Neid sowie Konkurrenz unter Kolleg\_innen, die um dieselben Aufträge buhlen. Verglichen damit fallen Cellinis Beschreibungen von Stil und Technik ab, sowohl qualitativ als auch quantitativ. Sie sind zumeist Randnotizen, häufig mit geringem Informationswert. Heutige Leser\_innen könnten überrascht darüber sein, dass der Künstler Cellini sein eigenes Werk wie eine Nebensächlichkei behandelt, sich aber als tüchtiger Geschäftsmann präsentiert. Denn: „Es war einmal eine Zeit – und diese Zeit liegt gar nicht so lange zurück – da stand der ökonomische Erfolg eines Künstlers seiner künstlerischen Glaubwürdigkeit noch im Wege“. <sup>111</sup> Das Misstrauen gegen wirtschaftlich erfolgreiche Künstler\_innen geht auch zurück auf ein strenges Kunstideal:

„Eine Erbschaft der Moderne ist ferner die ideologische oder philosophische Aufladung der Kunst. Schon in den Avantgarden, erst recht aber mit Richtungen wie der Konzeptkunst, des Situationismus oder diversen Formen der Abstraktion wurde der Umgang mit Kunst vornehmlich zu einer Sache von Experten, die sich mit den zugrundeliegenden Theorien beschäftigten und Texte über Kunst als hochakademische Abhandlungen formulierten“. <sup>112</sup>

Kunst ist in dieser Perspektive ein Gegenstand mit primär „erkenntnistheoretische[m] Mehrwert, der von Kunstwerken spätestens seit der Historienmalerei erwartet wird. Sie sollen zu Einsichten führen, die andernorts nicht zu haben sind.“ <sup>113</sup> Mit der Realität des historischen Kunstbetriebs stimmt dieses Ideal nur teilweise überein:

„In den meisten historischen Monographien wird etwa darüber hinweggegangen, dass nahezu alle Ausstellungen im 19. und 20. Jahrhundert kommerziell angelegt waren, den Charakter von Messen besaßen und es dem Publikum gar nicht erlaubten, die Werke unabhängig von Preisen zu betrachten“. <sup>114</sup>

Auch kann Isabelle Graw zeigen, dass bereits ein Künstler wie Gustave Courbet sich für Marktaspekte seiner Kunst interessiert hat. In Briefen des Malers wird deutlich, dass er sehr genaue Vorstellungen vom Wert seiner Arbeit hatte. Er scheute sich auch nicht, diesen Wert mitzuteilen. Andererseits „bat er regelmäßig um mehr Zeit und die Verschiebung eines Abgabetermins im Sinne eines Insistierens auf künstlerischen Erfordernissen, die ihrer eigenen Zeitökonomie bedürfen.“ <sup>115</sup> Wirtschaftlicher Erfolg

<sup>111</sup>Isabelle Graw: *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln: Dumont 2008, S. 24.

<sup>112</sup>Wolfgang Ullrich: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin: Wagenbach 2016, S. 72.

<sup>113</sup>Graw 2008, S. 43.

<sup>114</sup>Ullrich 2016, S. 34.

<sup>115</sup>Graw 2008, S. 37 f.

war also nicht das einzige Motiv seiner künstlerischen Arbeit, aber dennoch kein kleiner Teil: „Zugleich konnte er hellichtig konstatieren, dass seine Arbeit mehr und mehr administrative Tätigkeiten umfassen würde, womit er seinen Marktrealismus unter Beweis stellte“.<sup>116</sup>

In den vergangenen Jahren hat sich das Bild von Künstler\_innen, die große Markterfolge feiern, gewandelt: „Heute sehen sich die auf dem Kunstmarkt als erfolgreich gehandelten Künstlerinnen und Künstler nicht mehr argwöhnisch beäugt – ganz im Gegenteil; sie werden allseits hofiert.“<sup>117</sup> Zuweilen wird Markterfolg sogar zur einzigen objektiven Kennzahl für gute Kunst stilisiert.<sup>118</sup> Vor diesem Hintergrund bekommen Cellinis Beschreibungen einer höfischen Auftragskultur neue Aktualität. Denn die Bedingungen, unter denen zeitgenössische Künstler\_innen mit ihren Kund\_innen und Auftraggeber\_innen geschäftlich verkehren, ähneln denjenigen, die auch Cellinis Karriere bestimmten: „Soziologisch besteht eine Parallele zwischen vielen Fürsten und Adligen des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts und nicht wenigen der heute Reichsten darin, dass sie weniger aus persönlicher Affinität denn aufgrund ihres gesellschaftlichen Status zur Kunst gekommen sind.“<sup>119</sup> Diese Kunst ist Auftragskunst, „Siegerkunst“, wie Wolfgang Ullrich sie nennt. Denn sie erlaubt es, dass deren Besitzer\_innen

„sich umfassend souverän zeigen können; sie [die Besitzer\_innen] legen eine lässige Überlegenheit an den Tag, die in Zeiten des Manierismus als »sprezzatura« bezeichnet wurde. Tatsächlich muss sich auch in einer starken und gesicherten Position fühlen, wer Kunst vornehmlich zum Repräsentieren verwendet.“<sup>120</sup>

Diese Position kann so stark werden, dass Auftraggeber\_innen selbst die öffentliche Konfrontation mit ihren Künstler\_innen nicht scheuen. Exemplarisch hierfür steht eine Episode, die Ullrich erzählt:

„[Der Künstler] Danh Vo sollte für eine Ausstellung [des Sammlers Bert Kreuk] im Den Haager Gemeentemuseum eine raumfüllende Installation anfertigen, lieferte aber nur eine kleine, bereits existierende Arbeit. Der Sammler klagte daraufhin wegen Rufschädigung und kuratorischem Mehraufwands, das Gericht verurteilte Danh Vo dazu, die zugesagte Installation im Wert von 350.000 Euro innerhalb eines Jahres anzufertigen oder eine Strafe in derselben Höhe zu zahlen.“<sup>121</sup>

Doch nach diesem Urteil ist der Streit nicht beigelegt, sondern eskaliert durch Schuldzuweisungen und Beleidigungen, die in offen Briefen ausgetauscht werden.<sup>122</sup>

---

116Ebd., S. 38

117Ebd., S. 24.

118Vgl. ebd., S. 50-53.

119Ullrich 2016, S. 69.

120Ebd., S. 73.

121Ebd., S. 8.

122Vgl. ebd., S. 7 f.

Für Sittenverfall solcher Art macht Ullrich jedoch nicht allein die Streitenden verantwortlich:

„Dass Auftraggeber wie Künstler häufig von falschen und naiven Annahmen über die Gegenseite ausgehen, ist Folge der mangelnden Auftragskultur während der Moderne. Viel mehr als die verglichen mit früheren Epochen geringere Zahl an Aufträgen spielt dabei eine Rolle, dass diese oft eher unter der Hand und klandestin vergeben wurden, weil beide Seiten darin etwas Zweifelhaftes sahen.“<sup>123</sup>

Die Künstler\_innen der Moderne wollten keinesfalls „als Auftragnehmer erscheinen, die auf vorgegebene Bedingungen reagieren, statt unbeeinflusst von anderen tätig zu sein.“<sup>124</sup> Diese Verleugnung der geschäftlichen Dimension von Kunst wirkt bis heute nach:

„Konflikte wie der zwischen Bert Kreuk und Danh Vo [...] entstehen vor allem dann, wenn es statt detaillierter Verträge lediglich mündliche Absprachen gibt. Präzise schriftliche Vereinbarungen waren in der Geschichte der Auftragskunst hingegen immer üblich; in Zeiten von Siegerkunst [...] werden Verträge zu Dokumenten eines Wettbewerbs um die jeweils beste Interessenverwirklichung.“<sup>125</sup>

Von solchen Vereinbarungen erfahren allerdings auch Cellinis Leser\_innen nur wenige Details. Umso mehr Einblick bekommen sie in die immer wieder ausartenden Konflikte, in die Cellini mit Gönner\_innen gerät. Dazu gehört auch das Zerwürfnis mit dem König von Frankreich. Der Streit beginnt mit einer höfischen Intrige, gesponnen von Madame d'Estampes. Sie ist eine Vertraute des Königs,

„die gleichsam zum Verderben der Welt geboren war; und ich kann mir wirklich etwas darauf einbilden, daß sie sich als meine Todfeindin bewies. Als sie einst mit dem König über meine Angelegenheiten zu sprechen kam, sagte sie so viel Übles von mir, daß der gute Mann, um ihr gefällig zu sein, zu schwören anfing, er wolle sich nicht weiter um mich kümmern, als wenn er mich niemals gekannt hätte.“<sup>126</sup>

Dies ist insofern tragisch, als der König Cellini zuvor bereits gegen die Madame in Schutz genommen hat<sup>127</sup> und ihm mehrfach seine Gunst bewies; häufig in Form von gutbezahlten Aufträgen.<sup>128</sup> Nun aber, gegen Cellini aufgewiegelt, findet der König keine Freude mehr an dem eigenwilligen Künstler:

„Ich erinnere mich, Euch befohlen zu haben, daß Ihr mir zwölf Statuen von Silber machen solltet, und das war mein ganzes Verlangen. Nun wolltet Ihr aber noch Gefäße, Köpfe und Tore verfertigen, und ich sehe zu meinem Verdruß, daß Ihr das, was ich wünsche, hintansetzt und nur nach Eurem Willen handelt.“<sup>129</sup>

---

123Ebd., S. 122.

124Ebd.

125Ebd., S. 117.

126Cellini 1957, S. 223.

127Vgl. ebd., S.203.

128Vgl. ebd., S. 197, 216 f.

129Ebd., S. 223 f.

Kurz darauf erregt Cellini schon wieder des Königs Zorn. Diesmal, weil er um Urlaub bittet, damit er nach Italien reisen kann.<sup>130</sup> Hintergrund des Ersuchens ist der Kriegszustand, in dem Frankreich sich befindet und der Ressourcen bindet, die jetzt nicht mehr an den Künstler fließen: „Nun waren verschiedene Monate vergangen, daß ich weder Geld erhalten hatte noch Befehl, zu arbeiten“.<sup>131</sup> Der König will Cellini jedoch keinen Urlaub gewähren, sodass der Künstler ohne dessen Erlaubnis aufbricht. Wenig überraschend nutzen Cellinis Feinde die Gelegenheit, den König gegen seinen fahnenflüchtigen Diener aufzustacheln.<sup>132</sup> Cellini droht nun der Zorn des Königs:

„Nachdem wir uns eine Tagesreise in Italien befanden, holte uns Graf Galeotto von Mirandola ein, der mit Post vorbeifuhr und, da er bei uns stille hielt, mir sagte, ich habe unrecht gehabt, wegzugehen, ich solle nun nicht weiter reisen; denn wenn ich schnell zurückkehrte, würden meine Sachen besser stehen als jemals, bliebe ich aber länger weg, so gäbe ich meinen Feinden freies Feld und alle Gelegenheit, mir Übels zu tun; [...] diejenigen, auf die ich das größte Vertrauen setzte, seien eben die, die mich betrögen.“<sup>133</sup>

Zwar prallt der eindringliche Appell an Cellini nicht ab. Dennoch dreht er nicht nach Frankreich um. Er wartet ab, vielleicht bis des Königs Stimmung sich beruhigt:

„Ich fühlte bei mir aber eine solche Beklemmung des Herzens und wünschte entweder schnell nach Florenz zu kommen oder nach Frankreich zurückzukehren, und weil ich diese Unschlüssigkeit nicht länger ertragen konnte, wollte ich Post nehmen, um nur desto geschwinder in Florenz zu sein.“<sup>134</sup>

So kehrt Cellini Frankreich und seinem Herren den Rücken.

In der Version des Autobiografen konspirieren eine Vielzahl von Akteur\_innen, um Cellini beim König zu diskreditieren: Besagte Madame d'Estampes, aber auch der Kardinal von Ferrara und der Assistent des Künstlers Ascanio mischen in der Auseinandersetzung zwischen Herrscher und Künstler mit.<sup>135</sup> Es fällt dennoch schwer zu glauben, dass Cellini Opfer einer böswilligen Intrige ist. Denn das Auseinandergelien von Auftraggeber\_innen und Künstler ist ein wiederkehrendes Motiv im *Leben des Benvenuto Cellini*. Die Erzählung gipfelt gar in einer solchen Episode: In Florenz hat er gerade ein monumentales Marmorkreuz gefertigt, als Katharina von Medici, mittlerweile die Königin von Frankreich, den Künstler in ihre Dienste nehmen will. So bittet Cellini beim Herzog von Florenz um Entlassung, was ihm der Herrscher als Treulosigkeit auslegt: „Benvenuto ist der geschickte Mann, wofür ihn die Welt kennt, aber jetzt will er nicht mehr arbeiten!“<sup>136</sup> Cellini kränkt dies zutiefst: „Wenn ich, seitdem

---

130Vgl. ebd., S. 226.

131Ebd.

132Vgl. ebd., S. 229-231.

133Ebd., S. 231.

134Ebd.

135Vgl. ebd., S. 227-230.

136Ebd., S. 299.

mir Seine Exzellenz nichts mehr zu arbeiten gibt, eines der schwersten Werke<sup>1</sup> [das Marmorkreuz] vollendet habe, das mich mehr als 200 Scudi von meiner Armut kostet, was würde ich getan haben, wenn man mich beschäftigt hätte!“<sup>137</sup> Eine Erlaubnis wegzugehen bekommt er dennoch nicht. Der Herzog stellt lediglich neue Aufträge in Aussicht. Da denkt Cellini schon wieder an Flucht: „Auf diese Weise stand ich verschiedene Tage an und wollte mit Gott davongehen.“<sup>138</sup> Die Königin wiederum verliert das Interesse an Cellini. Zwar enden die Memoiren kurz darauf mit einer angedeuteten Versöhnung zwischen Cellini und dem Herzog.<sup>139</sup> Aber dies täuscht nicht darüber hinweg, dass Cellini geschäftlichen Konflikten häufig entfliehen will. Gegen den Willen des Autors ergibt sich so ein Bild von Cellini als einem egoistischen, vielleicht sogar selbstüchtigen, allemal aber untreuen Angestellten. Cellini mangelt es an Loyalität, und zwar unabhängig davon, ob seine Auftraggeber\_innen ihn gut oder schlecht behandeln, seine Kunst wertschätzen oder sich als Banaus\_innen entpuppen. Sicherlich gegen den Willen des Autobiografen scheint hier ein charakterlicher Mangel durch. Cellini, der sich stets als Held seiner eigenen Geschichte beschreibt, dem Schlechtes stets nur widerfährt, während er selbst tugendhaft handelt, entpuppt sich als psychologisch vielschichtige Person. Ganz im Sinne von Antonio Cocchi könnten Leser\_innen, vor allem junge Künstler\_innen, von Cellinis schlechtem Vorbild lernen.<sup>140</sup> Insbesondere auf dem heutigen Kunstmarkt, der sich einer höfischen Auftragskunst annähert, kann das wiederholte Scheitern Cellinis als Anleitung funktionieren, wie sich Schwierigkeiten in künstlerischen Geschäftsbeziehungen voraussehen lassen und wie man damit umgehen kann. Zwar ist das *Leben des Benvenuto Cellini* keineswegs ein vollständiges Handbuch über künstlerisches Unternehmertum, weder erfolgreichem noch erfolglosem. Aber vielleicht hätte ich zumindest meine frühesten Geschäftsbeziehung sorgfältiger gepflegt, den sozialen Aspekt der künstlerischen Praxis mit mehr Umsicht behandelt, wenn ich das schlechte Vorbild Cellinis vor Augen gehabt hätte.

---

137Ebd.

138Ebd.

139Vgl. ebd., S. 299 f.

140Vgl. Kap. 2.3.

### 2.4.3 Kunst und Scheitern: Meine ersten Versuche als Geschäftsmann

Das Format der Jahresausstellung an deutschen Kunsthochschulen dürfte bekannt sein: Einmal im Jahr bauen die Studierenden der Hochschulen in ihren Ateliers und Lehrräumen Ausstellungen auf, die mehrere Tage lang besichtigt werden können. Begleitet werden Jahresausstellungen von einem breiten Programm, welches für zusätzliche Aufmerksamkeit sorgt: Es gibt Partys, Konzerte, Führungen durch die Hochschulräume, Film-Screenings und vieles mehr. Besucht werden die Jahresausstellungen von einem heterogenen Publikum: Kunstliebhaber\_innen, sehr viele Neugierige, welche die Kunsthochschule erst kennenlernen, sowie einschlägige Akteure\_innen der lokalen Kunstszene. Die Lehrer\_innen an den Schulen gehören dazu, deren Bekannte und Freunde, selbst oft Sammler\_innen, sowie Galerist\_innen aus dem näheren und manchmal auch einem weiten Umkreis.

Eine dieser Galerist\_innen ist Elena Winkel, die ich 2008 auf der Jahresausstellung der Hochschule für bildende Künste Hamburg kennenlernte. An der HFBK Hamburg studierte ich bis 2009 Malerei. Winkel ist regelmäßiger Gast der Jahresausstellung, wo sie nach Studierenden sucht, die den Rahmen der Kunsthochschule verlassen und an ihrer Verkaufsausstellung *Index* teilnehmen können: „Ich fange ein Jahr vorher [vor der Ausstellung] an zu suchen, mache zwei Atelierbesuche pro Künstler, gehe auf Ausstellungen, schaue mir viel an und treffe eine lange überlegte Auswahl.“<sup>141</sup> In jenem Jahr gefielen Winkel meine Zeichnungen, sodass sie mich zu ihrer Gruppenausstellung einlud.<sup>142</sup> Besonders interessierte sie sich für die Zeichnung von einem Mensch-Tier-Hybrid, dessen Unterleib aus den Tentakeln eines Tintenfischs besteht; Oberkörper, Kopf und Gesicht hingegen gehören einer nackten Frau (Abb. 2). Nach der Eröffnung der Jahresausstellung vereinbarten wir einen Termin, um meine Arbeiten noch einmal in Ruhe anzusehen.

Elena Winkel war nicht der\_die erste Galerist\_in, die ich während meiner Studienzeit kennengelernt habe. Bereits seit 2007 verkehrte ich regelmäßig mit Jens Goethel, zu dem ich bis heute eine sehr gute Beziehung habe; freundschaftlich und vertrauensvoll würde ich sie nennen. Wiederholt lud mich Jens zu seiner *Affordable Art Fair* ein. Zur selben Zeit, als Elena Winkel meine Arbeit in ihre Schau aufnehmen wollte, fand Jens

---

<sup>141</sup>Elena Winkel: *Ich habe mit meinem Dogma gebrochen*, Interview mit Sara Maria Manzo, <http://art-magazin.de/szene/kunstmarkt/7150-rtkl-index-09-hamburg-ich-habe-mit-meinem-dogma-gebrochen>, 2009 (06.07.2017).

<sup>142</sup>*Index 09*, 26.-29.09.2009, Kunsthaus Hamburg.

ebenfalls gefallen an demselben Bild: der Tintenfisch-Frau. Auch Jens wollte genau dieses Blatt in eine eigene Ausstellung aufnehmen. Zu diesem Zeitpunkt war ich bereits tief im Produktionsprozess versunken und saß an einer ganzen Reihe neuer Arbeiten. In solchen Zeiten verliere ich zuweilen den Überblick über mein Werk, seinen Umfang, und über Absprachen, die ich bezüglich einzelner Bilder getroffen habe. Auch meine Verpflichtung gegenüber Winkel hatte ich zwischenzeitlich vergessen, nachdem *Index* erst Monate später stattfinden sollte. Vor diesem Hintergrund versprach ich das Bild ein zweites Mal, diesmal nämlich Jens. Es liegt auf der Hand, dass Elena Winkel dieses Arrangement nicht gefiel. Doch anstatt dass ich mich für eine Veranstaltung entschied – einer\_m Galleristin\_en den Vorzug gab – traf ich eine umständliche Absprache mit Jens: Ich wollte das Bild zuerst zu ihm geben, es anschließend jedoch auch bei *Index 09* präsentieren, sollte es beim ersten Mal nicht verkauft werden. Jens willigte ein und übernahm das Blatt von mir. Da war noch nicht abzusehen, dass der Termin seiner Vernissage sich verschieben würde; sie fand letztlich erst nach der *Index 09* statt. Ich dachte mir zunächst nichts dabei, insbesondere nicht, dass mein Plan für Winkel einen Schlag vor den Kopf bedeuten würde. Ich holte also meine Zeichnung von Jens und gab sie in die Ausstellung von Winkel. Dort verkaufte das Bild sich schnell und brachte mich so in eine missliche Lage: Jens war es noch immer zugesagt, während Elena Winkel ihrem\_ ihrer Käufer\_in verpflichtet war. Also rang ich mühsam um eine Lösung, die alle zufriedenstellen würde.

Lese ich über Cellinis Verhalten gegen den französischen König, über seine Unzufriedenheit mit dem Monarchen, welcher den Künstler so lange protegiert, geduldig versorgt und ehrlich bewundert hat, dann erinnere ich mich an mein gescheitertes Geschäftsverhältnis mit Elena Winkel. Ich erkenne in Cellinis Treulosigkeit mein eigenes Versagen, obwohl ich, anders als Cellini, die Schuld allein bei mir suchen muss.

In einem Aufsatz für *Frieze* nennt Pablo Larios das Scheitern ein „Charakteristikum“ von Selbstbeschreibungen in der jüngeren bildenden Kunst.<sup>143</sup> Dieses Scheitern wird in einer spezifischen „Tonalität der Bekenntnishaftigkeit“<sup>144</sup> ausgedrückt:

„Aus literarischer Perspektive erscheint das Schema »Selbsterniedrigung als Selbstbestätigung« als Charakteristikum des Bekenntnishaften: Die Selbstdemütigung des Erzählers vor der (implizierten) Leserschaft. Bevor wir also von der Selbstdarstellung sprechen – als ob das Selbst dabei vor einem bewundernden oder entsetzten Publikum

---

143Pablo Larios: *Me, Myself & I*, <https://frieze.com/article/me-myself-i?language=de>, 2015 (31.07.2018).  
144Ebd.

einfach nur in karnevalesker Manier sein Ektoplasma auspresste – sollten wir uns bewusst machen, dass in nahezu allen Fällen, die in jüngerer Zeit in Kunst und Literatur zu beobachten waren, die Inszenierung des Selbst auf einem Gefühl des Scheiterns vor dem mitgedachten Publikum basiert.“<sup>145</sup>

Dieses Scheitern zeigt sich in verschiedenen Formen: in „Erkundung[en] von Selbstreflexivität und Autorschaft“, als „Scheitern an mangelndem künstlerischen Vermögen“ oder in „bewusst »entblößenden« Selbstporträts“.<sup>146</sup> In Passagen wie oben, in denen ich mein eigenes Scheitern thematisiere, schließt die vorliegende Arbeit an diese Strömung des autobiografischen Schreibens an. Dennoch hat mein Text nur punktuell den Bekenntnischarakter, den Larios beschreibt. Denn die Selbstbeschreibungen, die er untersucht, stehen in einer anderen Tradition:

„Mit Michel de Montaignes persönlichen, ausschweifenden *Essais* (1580), mit den ausführlichen Memoiren des Höflings Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon aus dem 18. Jahrhundert [...] und später durch Marcel Proust wurden im Folgenden immer wieder Versuche unternommen, dass Innere des Menschen anhand einer Matrix äußerlich beschreibbarer Details zu fassen.“<sup>147</sup>

Anders als die Künstler\_innen, welche Larios behandelt, gehe ich von der Selbstbeschreibung aus, um zu einem umfassenderen, präziseren Bild eben solcher äußerlich beschreibbarer Details zu gelangen. Diese sind: meine Kunst und die Umstände, unter denen sie entsteht. Deshalb sind meine Vorbilder auch nicht Montaigne oder Proust, sondern Cellini und Casanova; Autobiografen, deren Beschreibungen ein lebendiges Bild ihrer Zeit, ihrer Milieus und Gesellschaften ergeben.<sup>148</sup> In solchen Episoden, die ein Fehlverhalten meinerseits dokumentieren, verfolge ich dennoch ein ähnliches Ziel, wie die sich selbstbeschreibenden Künstler\_innen bei Larios. Denn ich stelle ebenfalls „die Frage[...], wie sich das Selbst zum Anderen in Beziehung setzt – eine Neujustierung dessen, was einmal Ethik hieß.“<sup>149</sup>

Meine erste wichtige Ausstellung außerhalb der Hochschule ging einher mit einem persönlichen Scheitern. Als sich mir keine Lösung eröffnen wollte, die sowohl Elena Winkel als auch Jens Goethel hätte befriedigen können, ging ich zu Jens. Ich hatte den festen Vorsatz, ihn zu enttäuschen. Ich beschrieb ihm die Situation und schilderte mein Dilemma: Mein Bild sei verkauft worden, ich könne es ihm nicht zur Verfügung stellen. Zu meiner Überraschung war es für Jens selbstverständlich, das Blatt aus seiner Ausstellung zurückzuziehen. Dabei hatte er mein Motiv bereits auf den Flyer gedruckt,

---

145Ebd.

146Ebd.

147Ebd.

148Vgl. Kultermann 1981, S. 35; vgl. Mellein <sup>3</sup>2009, Pos. 6863-6874.

149Larios 2015.

der seine Schau bewarb. So ließ ich das Bild bei Elena Winkel, die es nach Ausstellungsschluss an seine\_n Käufer\_in gab. Jens zeigte zunächst kein anderes Bild von mir.

Die beschädigte Vertrauen zwischen Elena Winkel und mir ist bis heute nicht repariert. Ich schenkte ihr eine zweite meiner Zeichnungen. Ich wollte mit dieser Geste zum Ausdruck bringen, wie Leid die Sache mir tat. Als Künstler angefragt hat sie mich dennoch nicht mehr. Gelegentlich treffen wir uns auf Eröffnungen in Hamburg und sie ist immer freundlich, aber niemals herzlich. Bis heute fällt es mir schwer, die Gesichtsausdrücke von Mitteleuropäer\_innen immer richtig zu deuten. Doch dass Elena Winkel den Kontakt zu mir nie von sich aus sucht, bedarf keiner Interpretation.

#### **2.4.4 Fazit 1: Die Autobiografie zwischen Kunst und Geschichte**

Wenn es stimmt, dass der Rahmen, in dem Kunst heute entsteht, sich den Bedingungen annähert, unter denen Cellini und seine Zeitgenoss\_innen gearbeitet haben, dann ist das *Leben des Benvenuto Cellini* eine wertvolle Ressource. Weil Cellini vor allem ein schlechtes Vorbild ist, entfaltet seine Autobiografie eine mahnende Wirkung:

Keinesfalls sollten Leser\_innen die Fehler des Autors wiederholen. Dies gilt besonders für sein Verhalten gegenüber Auftraggeber\_innen. Ästhetische und technische Fragen der Kunstproduktion vernachlässigt Cellini hingegen, verfährt mit kunsthistorischen Einordnungen genauso.

Isabelle Graw bemerkt, dass bereits 2008 eine umfangreiche Literatur bereit stand, die junge Künstler\_innen auf ihren Markteintritt vorbereiten will.<sup>150</sup> Meine eigenen, sehr speziellen Erfahrungen mit dem Kunstmarkt könnten zu diesem Wissensfundus nichts substantielles beitragen. Deshalb möchte ich die unternehmerische Seite meines Kunstschaffens hinten anstellen. Stattdessen möchte ich meine Zeichnungen in den Vordergrund rücken. Dabei lege ich den Schwerpunkt auf Bedingungen und den Hintergrund ihres Entstehens: Die Kunst und Kultur von Asien und Mitteleuropa. „Kunst“ sowie „Kunst- und Kulturgeschichte“ sind die Kategorien, denen ich die Ereignisse meines Lebens zuordnen will. Diese Schwerpunktsetzung unterscheidet meine Autobiografie vom *Leben des Benvenuto Cellini*.

---

<sup>150</sup>Graw 2008, S. 65 f.

## 2.5 Kunst als Verführung: Von Werner Büttner zu Giacomo Casanova

Junge Künstler\_innen sehnen sich nach Orientierung. Die massenhafte Ratgeberliteratur über den Kunstmarkt deutet dies an.<sup>151</sup> Doch wichtiger als Bücher – seien es Ratgeber oder Autobiografien – ist dabei eine gute Betreuung an den Kunsthochschulen. Hierfür sind die Professor\_innen verantwortlich, welche die Studierenden der bildenden Künste begleiten. In meinem Falle war dies Werner Büttner, Professor für Malerei an der HFBK. Sein Einfluss auf mich lässt sich nicht überschätzen.

Innerhalb seiner Klasse vertrat Büttner ein bestimmtes Verständnis von Malerei. Er wollte von uns Schüler\_innen, dass wir sie als eine Verführungskunst begreifen: Durch Raffinesse müssten Gemälde die Aufmerksamkeit des Publikums erregen, alle Augen auf sich lenken; anschließend müssten Bilder sich festsetzen in den Köpfen ihrer Betrachter\_innen, deren Aufmerksamkeit also nicht nur erregen, sondern auch halten können; zuletzt müssten Bilder die Gefühle des Publikums ansprechen, seine Herzen berühren – definitiv die schwierigste Übung der Malerei. Dies ist die vollendete Methode, mit der Künstler\_innen ein Publikum in ihren Bann schlagen können. Die Idee von Kunst als einer Verführungstechnik hat sich mir tief eingeprägt. Sie bestimmt meinen künstlerischen Prozess maßgeblich. Deshalb liegt es nahe, im Kontext dieser Arbeit auch die Erinnerungen des berühmtesten Verführers zu berücksichtigen: Giacomo Casanova. Durch seinen Lebensbericht sowie durch seine Mitarbeit an Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Don Giovanni*<sup>152</sup> hat Casanova das populäre Bild des Verführers – unser Verständnis davon, was Verführung bedeutet und wie man eigentlich verführt (wird) – entscheidend geprägt. Zusätzliche Relevanz bekommt der Text für mich dadurch, dass sein Autor en passant eine ästhetische Theorie entwirft, die sich an die Praxis der Verführung anlehnt.

---

151Und die Curricula der Kunsthochschulen reagieren auf diesen Bedarf. Isabelle Graw berichtet: „In ihrem Eindruck, dass sie sich in erster Linie selbst vermarkten und professionalisieren müssen, sehen sich die Studierenden zudem häufig von einem Lehrangebot bestärkt, das ihnen individuelle Marktstrategien an die Hand zu geben sucht. Dieses zunehmende Eindringen von Marktzwängen in die Kunstakademien fördert die Vereinzelung [...]“ (ebd., S. 90).

152Vgl. Stefana Sabin: „Giacomo Casanova“, in: Giacomo Casanova: *Aus meinem Leben* (Fischer Klassik Plus), Frankfurt a. M.: Fischer 2011, Pos. 6905-6948 (Kindl Edition), hier: Pos. 6924-6927. Auch in: Axel Ruckaberle (Hg.): *Metzler Lexikon Weltliteratur*, Stuttgart: Metzler 2006.

## 2.5.1 Frustration und Triumph bei Casanova

Casanovas erste Verführung ist eigentlich ein Scheitern, denn das Objekt seiner Begierde gewinnt er nicht. Dieses Objekt ist die tugendhafte Pfarrerstochter Angela. In sie verliebt er sich nach seinem Theologie- und Jurastudium<sup>153</sup> – Casanova ist 15 Jahre alt.<sup>154</sup> Da spielt der junge Mann noch mit dem Gedanken, ein Prediger zu werden, wodurch sich der Kontakt zu Angela intensiviert: „[I]ch teilte meinen Entschluss dem Pfarrer mit, indem ich ihn um seine Unterstützung bat. Dies verschaffte mir das Recht, ihn jeden Tag zu besuchen, und ich machte es mir zunutze, um mich mit Angela zu unterhalten, in die ich mich jeden Tag mehr verliebte.“<sup>155</sup> Zwar erwidert das Mädchen Casanovas Zuneigung, „[a]ber Angela war vernünftig; es war ihr wohl recht, dass ich sie liebte, aber sie wünschte auch, dass ich aus dem geistlichen Stande austräte und sie heiratete.“<sup>156</sup> Dazu ist Casanova nicht bereit, weniger aus religiösem Pflichtgefühl, viel mehr aus einem finanziellen Kalkül heraus: Seine erste Predigt wird durch reichliches „Trinkgeld“ im Klingelbeutel entlohnt.<sup>157</sup> Außerdem ist Casanova bereits regelmäßiger Gast bei einem ehemaligen Senator und verkehrt in guter Gesellschaft. Dort gefällt er sich darin, den Damen zu imponieren.<sup>158</sup>

Welche Art Liebe Casanova empfindet, ist also nicht ganz klar. Doch er müht sich redlich um die Aufmerksamkeit von Angela. So bittet er eine Freundin des Mädchens, Nannetta, ihr heimliche Briefe zu überbringen. Vor allem Nannettas Tante, Frau Orio, bei der die Mädchen sich häufig treffen, darf nicht von der verbotenen Korrespondenz erfahren. Denn in ihrem Haus will Casanova mit Angela zusammenkommen.<sup>159</sup> Auf Anregung durch Nannetta gewinnt er die Gunst der Tante, indem er der verarmten Frau eine Witwenrente verschafft. Dazu nutzt er seinen Kontakt zum Senator.<sup>160</sup> Fortan ist er gern gesehener Gast im Hause der Frau und kann Nannetta, deren Schwester Martina sowie Angela sehen. Bald ergibt sich die Gelegenheit, dass Casanova Angela ungestört sieht: „Meine Tante wird sie zum Essen bitten; nehmen Sie nicht an“,<sup>161</sup> instruiert Nannetta den Jungen. Er solle sich verabschieden, jedoch nur so tun, als verlasse er das

---

153Vgl. Casanova 2011, Pos. 670.

154Vgl. ebd., Pos. 562.

155Ebd., Pos. 708-710.

156Ebd., Pos. 710 f.

157Vgl. ebd., Pos. 703-708.

158Vgl. ebd., Pos. 594 f.

159Vgl. ebd., Pos. 743-763.

160Vgl. ebd., Pos. 769-802.

161Ebd., S. 827 f.

Haus: „[D]ann steigen Sie leise bis zum dritten Stock hinauf und warten dort auf uns. [...] Es kommt dann nur auf Angela an, Ihnen die ganze Nacht ein Stelldickein zu gewähren“.<sup>162</sup>

Der Plan wird so ausgeführt und die jungen Menschen verbringen die Nacht zu viert auf dem Dachboden. Den Mädchen scheint stets klar zu sein, welche Motive Casanova bewegen: „Ich schlage ihnen vor, sie mögen sich ruhig zu Bett legen und schlafen; sie könnten sich darauf verlassen, dass ich sie achten würde. Über diesen Vorschlag lachten sie nur.“<sup>163</sup> Angela selbst hält den immer mutigeren Jungen auf Distanz:

„Sie beugte sich zurück oder stieß mit dem unangenehmsten Sanftmut meine Arme und Hände zurück, sooft meine Liebe diese zu Hilfe rief. Trotz alledem sprach und gestikuliert ich immer weiter, ohne den Mut zu verlieren; aber ich war in Verzweiflung, als ich bemerkte, dass meine allzu scharfsinnigen Argumente [dass Angela sich Casanova hingeben solle] sie nur betäubten, anstatt sie zu überzeugen; dass sie wohl ihr Herz ein wenig erschütterten, es aber nicht zu erweichen vermochten.“<sup>164</sup>

Angela zerschlägt Casanovas Hoffnungen endgültig, als der junge Mann versucht sie mit seinen Händen zu befühlen: „[D]a ich mit Ihnen sprechen muss, ohne Sie zu sehen [es ist mittlerweile stockfinstere Nacht], so gestatten Sie mir, mit meinen Händen mich zu überzeugen, dass ich nicht mit Luft spreche.“<sup>165</sup> Aber Angela lässt sich nicht beirren: „Nun beruhigen Sie sich nur! Ich höre alles und verliere kein Wort von dem, was Sie sagen, aber Sie müssen fühlen, dass ich anständigerweise in dieser Dunkelheit mich nicht neben Sie setzen kann.“<sup>166</sup> Während Angelas Prinzipientreue erwachsen wirkt, demonstriert der gekränkte Casanova seine Unreife, indem er über den Widerstand schimpft. Er droht Angela und ihren Freundinnen sogar. Darüber hinaus bleibt die Nacht ereignislos. Als Frau Orio des Morgens zum Gottesdienst geht, kehrt der erfolglose Verführer Heim.<sup>167</sup>

Später verabreden Casanova und Angela sich ein zweites Mal, wieder im Obergeschoss von Frau Orios Haus. Doch Casanova hat seine Enttäuschung noch nicht verwunden. Diesmal will er das Rendezvous wegen der „angenehme[n] Aussicht, mich an Angela durch die kälteste Verachtung rächen zu können.“<sup>168</sup> Umso verduztter ist er, als die junge

---

162Ebd., Pos. 829-831.

163Ebd., Pos. 850 f.

164Ebd., Pos. 856-859.

165Ebd., Pos. 869 f.

166Ebd., Pos. 871 f.

167Vgl. ebd., Pos. 895-908.

168Ebd., Pos. 929 f.

Frau nicht erscheint. Kurzerhand fasst er den Plan, Nannetta und Martina für seine Rache zu instrumentalisieren.<sup>169</sup>

Die Nacht beginnt mit einem Abendessen, bei dem die drei Wein trinken, der den Mädchen zu Kopfe steigt. Angetrunken gestehen Nannetta, Martina und Casanova sich geschwisterliche Liebe und „ewige Treue“,<sup>170</sup> anschließend küssen sie sich:

„Der erste Kuss, den ich ihnen gab, war frei von verliebtem Gefühl und von jedem Wunsch, sie zu verführen; die beiden Mädchen versicherten mir einige Tage später, sie hätten meine Küsse nur erwidert, um mich zu überzeugen, dass sie meine ehrenwerten brüderlichen Gefühle teilten; aber diese unschuldigen Küsse entzündeten in uns eine Feuersbrunst, über die wir sehr erstaunt sein mussten.“<sup>171</sup>

So gipfelt die Nacht in einer erotischen ménage à trois, die sich jedoch nur langsam anbahnt:

„Sobald ich im Bette lag, tat ich, als ob ich einschlief; bald aber überfiel mich der Schlaf wirklich, und ich wachte erst auf, als sie sich zu mir legten. Ich legte mich auf die andere Seite, wie wenn ich wieder einschlafen wollte, und blieb ruhig liegen, bis ich annehmen konnte, dass sie eingeschlafen wären; und wenn sie noch nicht eingeschlafen waren, so konnten sie doch so tun.“<sup>172</sup>

Erst dann fühlt Casanova sich sicher, nach seinen Gelüsten zu handeln: „[I]ch ging also aufs Geratewohl vor und wandte mich mit meinen ersten Huldigungen an die, die mir zur Rechten lag, ohne zu wissen, ob es Nannetta oder Martina war.“<sup>173</sup> Anschließend widmet er sich der Schwester. Am Ende der Nacht haben sowohl die Mädchen als auch der Junge ihre sexuelle Jungfräulichkeit verloren.<sup>174</sup>

## 2.5.2 Verführung und die Krise der Männlichkeit

Casanova zeichnet ein ambivalentes Bild von den Verführungen der Angela, Nannetta und Martina: Der Junge stellt sich ungeschickt an und erobert die standhafte Angela nicht. Den selbstbewussten jungen Frauen kann er seinen Willen weder aufzwingen noch aufschwätzen. Indem sie als Mittlerin zwischen Casanova und Angela auftritt, spielt Nannetta eine zentrale Rolle bei der Anbahnung beider nächtlichen Zusammenkünfte. Sie ist deutlich emanzipiert von der passiven Rolle, die Casanova ihr ursprünglich zudenkt. Durch ihren Scharfsinn macht Nannetta erst die Treffen mit

---

169Vgl. ebd., Pos. 941-943.

170Vgl. ebd., Pos. 948-960.

171Ebd., Pos. 960-963.

172Ebd., Pos. 1024-1026.

173Ebd., Pos. 1027 f.

174Ebd., Pos. 1031-1033.

Casanova möglich: Sie ersinnt den Plan, wie Casanova die Sympathien der Frau Orio gewinnt und sich Zugang zu ihrem Haus verschafft;<sup>175</sup> sie instruiert Casanova, wie dieser unbemerkt in das Obergeschoss gelangt;<sup>176</sup> und sie drängt darauf, dass Casanova Angela noch einmal besuchen soll, nachdem die erste Zusammenkunft ihn nur frustrierte: „Wenn Sie Angela noch lieben, so rate ich Ihnen: Riskieren Sie noch eine Nacht. Vielleicht wird sie sich rechtfertigen, und die Sache wird zu Ihrer Zufriedenheit enden. Also kommen Sie!“<sup>177</sup>

Ohne Nannetta wären Casanovas Verabredungen vielleicht gar nicht zustande gekommen. So lässt sich argumentieren, dass das Mädchen die eigentliche Verführerin ist, Casanova mindestens ebenbürtig. Letzterer gibt ein Bild von eher schwacher Männlichkeit ab: Impulsiv, teilweise anmaßend und egozentrisch. Als rückgratlos können heutige Leser\_innen Casanovas Selbstmitleid empfinden, das er fühlt, nachdem er die Mädchen in der ersten Nacht bedrohte:

„Aber wie soll ich die Bestürzung schildern, die meine Seele erfasste, als ich den Blick über die drei jungen Mädchen schweifen ließ und sie in Tränen zerfließen sah! Vor Scham und Verzweiflung außer mir, verspürte ich einen Augenblick Lust, mich selbst umzubringen“.<sup>178</sup>

Anstatt Verantwortung für seine Taten zu übernehmen, ist Casanovas erster Impuls ein Fluchtreflex – die Flucht in den Suizid. Und als der erste Schreckmoment vergeht, kann er immer noch keine Schuld bekennen: „Es war mir unmöglich, ein Wort herauszubringen, das Gefühl erstickte mich“.<sup>179</sup> Vielmehr genießt Casanova die großen Gefühle, die sich seiner bemächtigen: „[D]a kamen die Tränen zu Hilfe, und ich überließ mich ihnen mit Wonne.“<sup>180</sup> Wieder ergreift Nannetta die Initiative und löst die Situation auf: „Nannetta sagte mir endlich, ihre Tante würde gleich zurückkommen; da trocknete ich meine Augen und eilte hinaus, ohne sie anzusehen und ohne ihnen ein Wort zu sagen.“<sup>181</sup>

---

175Ebd., Pos. 765-781.

176Ebd., Pos. 826-831.

177Ebd., Pos. 927 f.

178Ebd., Pos. 903-905.

179Ebd., Pos. 906.

180Ebd.

181Ebd., Pos. 907 f.

### 2.5.3 Lektionen in Heimlichkeit

Gemeinhin stellt man sich vor, dass sich der Verführer von weniger begehrten Männern durch ein entschiedenes Auftreten unterscheidet. Casanova hingegen ist ziel- und planlos. Dies macht seine Schwäche aus. Jedoch erinnere ich daran, dass es sich bei dem oben dargestellten Casanova um einen sehr jungen Mann handelt, der noch keine sexuellen Erfahrungen hat. Vor diesem Hintergrund erscheint seine Unbeholfenheit wie ein Ausdruck von Hilflosigkeit. Casanova ist noch kein Verführer, doch lernt er hier wichtige Lektionen über die Kunst der Verführung. Vor allem der Rahmen wird definiert, in dem eine Verführung stattfinden kann, nämlich im Geheimen.

Erotische Kontakte zwischen den Mädchen und Casanova sind sozial – d. h. von Frau Orio – unerwünscht. Deshalb hat die Verführung den Charakter einer Verschwörung: Autorität – diejenige der Frau Orio – wird Untergraben, indem die jungen Menschen sich im Verborgenen treffen. Dies erfordert ein planhaftes Vorgehen, Geduld, Gerissenheit und Geschicklichkeit. Indem Liebende einen gefassten Plan zum richtigen Zeitpunkt beherzt umsetzen, schaffen sie Gelegenheiten für verbotene Zusammenkünfte. Sie schaffen sich selbst den Freiraum, in dem sie ihre Sehnsüchte ausleben können.

Auch die späteren Beziehungen des Giacomo Casanova sind oft heimliche Affären. Zum Beispiel mit Donna Lucrezia: Sie ist die Frau eines Anwalts aus Neapel und Casanova lernt die Eheleute auf einer Reise nach Rom kennen. Es dauert nicht lange, da erwacht Casanovas Begierde für die Frau.<sup>182</sup> Dieses Interesse beruht auf Gegenseitigkeit, denn Casanova erzählt von ersten Zärtlichkeiten, die bereits während der Kutschfahrt ausgetauscht werden, im Beisein des Anwalts, jedoch ohne dass er sie bemerkt: „Unsere Augen sagten sich während der Wagenfahrt nur wenig, aber da ich ihr gegenüber saß, so war die Sprache unserer Füße umso beredter.“<sup>183</sup>

Noch für dieselbe Nacht fasst Casanova einen Plan, wie er mit Lucrezia zusammen kommen kann. Die Herausforderung: Lucrezia schläft mit ihrer Schwester gemeinsam in einer Kammer, die an das Gästezimmer grenzt, welches der Anwalt sich mit Casanova teilt. Deshalb geht Casanovas Plan zunächst nicht auf. Er kommt nicht mit Lucrezia zusammen. Doch durch glückliche Umstände bekommt Casanova eine zweite Chance und packt die Gelegenheit beim Schopfe: „Am Erfolg verzweifelnd, begann ich

---

182Vgl. ebd., Pos. 1064-1103.

183Ebd., Pos. 1156 f.

eben hinzuschlafen, da erscholl plötzlich ein furchtbarer Lärm. Gewehrfeuer und allgemeines Geschrei auf der Straße; Menschen stürmen treppauf und treppab; heftig wird an unsere Tür geklopft.“<sup>184</sup>

Als der Anwalt nach dem Rechten sieht, schließt Casanova ihn kurzerhand aus, dringt in die Kammer von Lucrezia und der Schwester ein und will mit beiden Frauen schlafen: „Da ich mich aber trotz aller Vorsicht etwas zu schwer auf meine Schöne gelegt hatte, brach das Bett zusammen, und da lagen wir nun alle drei im schönsten Durcheinander.“<sup>185</sup> Kurz darauf kommt der Ehemann zurück, sieht das Chaos in der Kammer seiner Frau, schöpft jedoch keinen Verdacht gegen Casanova, der in sein eigenes Zimmer geflohen ist:

„Sobald die Tür offen war, eilte der Advokat an das Bett der armen, erschrockenen Damen, um sie zu beruhigen. Aber er lachte laut auf, als er sie in ihrem zusammengebrochenem Bett vergraben sah. Er rief mir, ich solle mir das ansehen; aber ich war bescheiden und unterließ es.“<sup>186</sup>

In Situationen wie dieser entpuppt der immer noch junge Casanova sich als immer noch unvollkommener Verführer. Er agiert unglücklich, regelrecht peinlich, als er das Bett der Schwestern demoliert. Und dass Lucrezias Mann Casanova nicht auf die Schliche kommt, liegt keineswegs an der Diskretion des Verführers, oder an dessen Talent, sich aus schwierigen Situationen herauszuwinden. Es ist reines Glück, kein persönliches Vermögen. Dennoch begegnen Leser\_innen hier einem reiferen Verführer, als demjenigen, der Angela zu erobern versucht hat. Dies wird deutlich in Rom, dem gemeinsamen Ziel der Reisegesellschaft, wo Lucrezia und Casanova eine Affäre beginnen, begünstigt durch die Mutter der Frau: „[D]er Advokat aber ging mir nach und sagte mir, seine Schwiegermutter wünsche, dass ich Freund des Hauses werde und ohne Zwang zu allen Stunden bei ihr verkehre.“<sup>187</sup>

Zunächst fällt es Casanova schwer, diesem Wunsch nachzukommen. Denn seine unerfüllte Leidenschaft quält ihn sehr.<sup>188</sup> Aber das Glück wendet sich bei einer gemeinsamen Ausfahrt der Eheleute, des Verführers und weiterer Begleiter\_innen:

„[D]ie Kosten der Lustigkeit wurden von mir bestritten, und von meiner Liebe zu Lucrezia war nicht ein einziges Mal die Rede; alle meine Aufmerksamkeiten galten ihrer Mutter. [...] Im Augenblick der Abfahrt nahm der Advokat mir Donna Cecilia [Lucrezias Mutter] weg und eilte mit ihr nach dem anderen Wagen, worin Angelica [Lucrezias Schwester] und Don Francesco saßen.“<sup>189</sup>

---

184Ebd., Pos. 1185 f.

185Ebd., Pos. 1192 f.

186Ebd., Pos. 1197-1199.

187Ebd., Pos. 1302 f.

188Vgl. ebd., Pos. 1389 f.

189Ebd., Pos. 1425-1428.

Da dieser Wagen, eine von zwei Kutschen, bereits voll ist, müssen Lucrezia und Casanova allein im zweiten Wagen fahren: „Der Advokat lachte herzlich und schien sich viel einzubilden auf den Streich, den er mir gespielt zu haben glaubte.“<sup>190</sup> Casanova und der Frau ist es eine willkommene Fügung:

„Wie viel hätten wir uns nicht zu sagen gehabt, ehe wir uns unserer Zärtlichkeit überließen! Aber die Augenblicke waren ja so kostbar. Wir geizten damit, denn wir wussten, dass wir nur eine halbe Stunde vor uns hatten. Wir schwammen in der Trunkenheit des Glücks [...]“<sup>191</sup>

Ekstatisch entlädt sich die heimliche Liebe zwischen Casanova und Lucrezia, auch wenn zur tatsächlichen Verführung das planhafte Handeln fehlt. Aber wie befreit beginnen Casanova und Lucrezia gezielt, mehr Situationen der Zweisamkeit herbeizuführen. Bei einem weiteren gemeinsamen Ausflug drängt Lucrezia sich Casanova wieder als Mitfahrerin auf.<sup>192</sup> Seine Kutsche ist „mit weichen Polstern und so vorzüglichen Federn“ ausgestattet, dass die Fahrt darin als Privileg gilt. Doch vor allem garantiert das Fahrzeug Privatheit, denn es handelt sich um einen Zweisitzer: „»Hast du gehört«, fragte sie mich, »mit welcher Unschuldsmiene ich mir zwei Stunden süßen Alleinseins mit dir gesichert habe? [...]«“<sup>193</sup>

Selbstbewusst – jedoch nicht intrigant – sind die Liebenden, weil sie zur Tarnung ihrer Affäre eine tiefe freundschaftliche Verbundenheit nach außen zeigen:

„Kaum hatten wir uns erhoben, und mit langsamen Schritten entfernt, da sehen wir aus einem nahen Baumgang Donna Cecilia und den Advokaten herauskommen. Wir wichen ihnen nicht aus und beeilten uns auch nicht, ihnen entgegenzugehen, sondern taten, als sei es ganz natürlich, dass wir uns begegneten.“<sup>194</sup>

Zudem entpuppt sich Lucrezias Mann als einfältiger Geselle, der sich allzu leicht hinter Licht führen lässt.<sup>195</sup>

Bei dem Casanova, der Donna Lucrezia liebt, handelt es sich um einen charakterlich gereiften Verführer, verglichen mit dem Jungen, der an der Standhaftigkeit Angelas verzweifelte. Beispielsweise verliert Casanova selbst dann nicht die Fassung, wenn er seinen Willen nicht durchsetzen kann. Und gegenüber Dritten wahrt er stets den Anschein, aus Höflichkeit zu handeln, wenn er Lucrezia alle Wünsche erfüllt; selbst solche, die unter normalen Umständen Verdacht erregen würden. Lucrezia gegenüber gesteht Casanova ein, in Liebesdingen durch sie erwachsen geworden zu sein: „Vor

---

190Ebd., Pos. 1430.

191Ebd., Pos. 1431 f.

192Vgl. ebd., Pos. 1511-1515.

193Ebd., Pos. 1519.

194Ebd., Pos. 1548-1550.

195Vgl. Ebd., Pos. 1559-1562.

einem Monat, angebetete Freundin, war ich ein unwissender Knabe. Du bist die erste Frau, die mich in die wirklichen Mysterien der Liebe eingeweiht hat. Deine Abreise, Lucrezia, wird mich nur unglücklich machen, denn ganz Italien kann kein anderes Weib besitzen, das dir gleichkäme.“<sup>196</sup>

Die „Mysterien der Liebe“ können als sexuelle Praktiken verstanden werden, welche Casanova noch unbekannt sind, als er bei Nannetta und Martina seine Jungfräulichkeit verliert. Zugleich verbindet der Schwärmer hier technische Aspekte – das Geheimnis von gutem Sex – mit tiefen Liebesgefühlen, die er für Lucrezia hegt. Genusssucht oder Wollust sind nicht der Motor dieser Affäre. Doch auch ein Ende der Beziehung deutet Casanova bereits an: Lucrezias Rückkehr nach Neapel, die ansteht, sobald ihr Mann seine beruflichen Verpflichtungen in Rom erfüllt. Wenige Tage, nachdem Casanova und Lucrezia ein letztes Mal zusammengekommen sind,<sup>197</sup> endet der Gerichtsprozess, für den der Anwalt nach Rom gekommen ist. Danach verlassen die Eheleute die Stadt.<sup>198</sup>

#### 2.5.4 Ein vollendeter Verführer und Künstler

Wie zuvor Nannetta, so spielt auch Lucrezia eine überaus aktive Rolle bei ihrer Verführung. Und noch lange danach wird Casanova die selbstbewussten, eigenständigen Frauen besonders begehren, selbst dann noch, als er bereits ein Meister der Verführung ist. Als ein solcher präsentiert er sich zum Beispiel Pauline, die er in London kennenlernt. Pauline ist eine von hunderten Damen, die auf eine öffentliche Annonce Casanovas reagieren: *„Zu vermieten: zweites oder drittes Stockwerk, möbliert, an ein alleinstehendes und unabhängiges junges Fräulein, das Englisch und Französisch spricht und weder bei Tage noch bei Nacht Besuche empfängt.“*<sup>199</sup>

Die Anzeige veröffentlicht Casanova zu dem alleinigen Zweck, eine Geliebte zu finden und setzt einen Plan in Gang, der ihn als vollkommenen Verführer ausweisen wird.<sup>200</sup> Dabei agiert er entschlossen und mutig, denn er muss Eindruck schinden.<sup>201</sup> Und tatsächlich melden sich „etwa hundert Mädchen“ bei Casanova, „die während der ersten

---

196Ebd., Pos. 1524 f.

197Bei dieser Gelegenheit führt Lucrezia ihrem Liebhaber auch die Schwester zu, die bald darauf heiraten soll (vgl. ebd., Pos. 1725-1769).

198Vgl. ebd., Pos. 1784-1790.

199Ebd., Pos. 5655-5659, Herv. im Orig.

200Vgl. ebd., Pos. 5650 f.

201Vgl. ebd., Pos. 5667-5669.

neun oder zehn Tage kamen.“<sup>202</sup> Doch der Hausherr ist wählerisch und entscheidet sich für die Italienerin Pauline, „ein junges Mädchen von zwanzig bis vierundzwanzig Jahren“, deren Gesicht „edel und von sanftem Ausdruck, obgleich ernst“ ist.<sup>203</sup> Sogleich versucht Casanova, ihre Gunst zu gewinnen, indem er sich großzügig zeigt. Selbst als sie sich ziert, lässt Casanova nicht ab.<sup>204</sup> Er will die junge Frau an sich binden, koste es was es wolle:<sup>205</sup>

„Ich gestehe, dass ich einen Misserfolg als unmöglich ansah; denn ich wusste, dass es keine Frau gibt, die der ausdauernden Bewerbung und den Aufmerksamkeiten eines Mannes widerstehen könnte, der sie verliebt machen will, besonders wenn dieser Mann sich in den Verhältnissen befindet, große Opfer bringen zu können.“<sup>206</sup>

Als Pauline bei Casanova einzieht, intensiviert er seine Bemühungen sogar noch: „Ich wünschte, sie zu veranlassen, dass sie mit mir zu Mittag und zu Abend äße. Darum kleidete ich mich an, um ihr einen Besuch zu machen und sie auf eine Art darum zu bitten, dass sie sich nicht gut weigern konnte.“<sup>207</sup> Er kokettiert sogar damit, den Luxus, welchen Pauline bei ihm genießt, gerade nicht wegzunehmen, sollte sie seinem Wunsch nicht nachkommen.<sup>208</sup> Ganz so weit kommt es jedoch nicht: „Ich werde die Ehre haben, mein Herr, mit Ihnen zu speisen, so oft Sie allein sind und mir Bescheid sagen lassen.“<sup>209</sup> Mit anderen Worten: Sie steht Casanova jederzeit zur Verfügung; Casanova wiederum beginnt, seine Aufmerksamkeit gegenüber Pauline sparsamer zu dosieren: „Ich setzte mich nicht, sah mir nicht ihre Bücher an und fragte sie nicht einmal, ob sie gut geschlafen habe.“<sup>210</sup> Denn seine Verführungskunst hat bei Pauline bereits soweit verfangen, dass kalkulierte Missachtungen sie erregen, statt zu verunsichern: „Ich bemerkte nur so viel, dass sie bei meinem Eintritt blass und sorgenvoll aussah und dass ihre Wangen scharlachrot waren, als ich hinausging.“<sup>211</sup> Fortan erntet Casanova die Früchte seiner Arbeit: „Als ich wieder zu Hause war, kam Pauline hinunter, ohne dass ich sie hatte bitten lassen.“<sup>212</sup>

In London ist Casanova ein Meister der Verführungskunst, der auch offene erotische Anspielungen nicht scheut: „Ich war fest überzeugt, dass die Bedeutung der letzten

---

202Ebd., Pos. 5685 f.

203Ebd., Pos. 5687-5689.

204Vgl. ebd., Pos. 5693-5698.

205Vgl. ebd., Pos. 5699-5719.

206Ebd., Pos. 5736-5738.

207Ebd., Pos. 5749 f.

208Vgl. ebd., Pos. 5770-5774.

209Ebd., Pos. 5774 f.

210Ebd., Pos. 5779.

211Ebd., Pos. 5779 f.

212Ebd., Pos. 5784 f.

Worte ihr nicht entgangen war; denn die Frauen lassen eine Anspielung niemals unbemerkt.<sup>213</sup> So rückt Casanova Pauline immer näher zu Leibe, spricht bald offen von Liebe zu der jungen Frau und benutzt eine anhaltende körperliche Schwäche als Vorwand, um mehr als nur Zuneigung zu erbitten:

„Ich wäre an meiner Sehnsucht zugrunde gegangen, wenn ich sie nicht hätte befriedigen können. Pauline dagegen blühte auf und wurde jeden Tag schöner.  
Eines Tages sagte ich zu ihr: »Wenn mein Leiden dazu dient, Ihre Reize zu vermehren, so müssen Sie dafür sorgen, dass ich nicht sterbe: denn ein Toter leidet nicht mehr.«<sup>214</sup>

Kurz darauf hat Casanova einen Reitunfall, dessen Folgen schlimmer aussehen, als sie wirklich sind – eine willkommene Gelegenheit, Paulines ersten Schrecken auszunutzen: „[...] so erbleichte sie und sank beinahe ohnmächtig an meine Seite. »Göttliches Weib!«, rief ich, indem ich sie in in meine Arme schloss, »es ist nichts... eine einfache Verstauchung.«<sup>215</sup> Plötzlich nimmt Casanova die letzte Hürde: „Meine Lippen auf die ihrigen pressend, fühlte ich mit Entzücken, wie unsere Küsse ineinander verschmolzen, und ich segnete meine glückliche Verstauchung.“<sup>216</sup>

Die Verführungstechnik, welche Casanova bei Pauline anwendet, folgt demselben Schema, wie die künstlerische Verführung, wie ich sie an der HFBK lernte: Zunächst muss die Aufmerksamkeit des Publikums gewonnen werden. Was genau an einer künstlerischen Arbeit als aufsehenerregend begriffen wird, ist im Moment der Bildschöpfung natürlich nie genau zu bestimmen, in diesem Sinne nicht planbar. Vor allem geht es darum, überraschend zu sein. Dies zeigt sich auch in dem Mittel, welches Casanova schließlich wählt, um eine Partnerin zu finden. Die öffentliche Anzeige ist das krasse Gegenteil vom diskreten, privaten Umwerben einer Frau. In diesem Sinne ist Casanovas Vorgehen unerwartet, auch unkonventionell. Gerade dadurch erregt es Aufmerksamkeit. Die Kunst der Verführung scheint am Anfang eine Innovation – wie groß diese auch immer sein mag – vorzusehen.

Haben Künstler\_innen die Aufmerksamkeit erst einmal auf ihre Arbeit gelenkt, so muss das Interesse im zweiten Schritt gehalten werden. Angestrebt ist mehr als der flüchtige Seitenblick auf das Bild, die kurze Begutachtung einer Skulptur oder Installation, bevor die betreffenden Rezipient\_innen sich dem nächsten Gegenstand zuwenden. Hier gibt es wiederum nicht die eine künstlerische Strategie, die garantieren könnte, das Publikum immer und überall gleichermaßen zu fesseln. Kunst ist keine exakte Wissenschaft.

---

213Ebd., Pos. 5801 f.

214Ebd., Pos. 5805-5807.

215Ebd., Pos. 5835 f.

216Ebd., Pos. 5838 f.

Dasselbe gilt für die Verführung: Selbstbewusst und mit großer Zuversicht bemüht Casanova sich um die Zuneigung Paulines, deren Sympathien und spätere Liebesgefühle er durch Großzügigkeit und Schmeichelei auf sich lenkt. Er macht sich interessant und nimmt einen immer größeren Platz in ihrem Leben ein – noch wichtiger: in ihrem Denken! Sein eigentliches Ziel erreicht er dennoch eher unverhofft. Die Leidenschaft der Verliebten bricht sich erst nach Casanovas Reitunfall Bahn. Dieser war weder geplant, noch ist er vorhersehbar gewesen. Die Kunst der Verführung verspricht keine jederzeit reproduzierbaren Ergebnisse.

### 2.5.5 Kunst als Praxis des Fühlens

Eine systematische Kunsttheorie findet sich in Casanovas *Geschichte meines Lebens* nicht. Doch umreißt der Autor an verschiedenen Stellen eine Ästhetik, deren Prämissen sich auch auf Situationen der Verführung übertragen lassen. Zumindest implizit verbindet er darin die Sphären der Erotik und der künstlerischen Produktion. Erstmals zur Sprache bringt Casanova sein Verständnis von Ästhetik kurz nach der Trennung von Lucrezia. Noch immer in Rom, befindet Casanova sich im Dienst des Kardinals Acquaviva. Zusammen verkehren die beiden in der politischen Oberschicht der italienischen Hauptstadt. Hier trifft Casanova die Marchesa G. – eine Society-Persönlichkeit – die an dem jungen Mann gefallen findet. Dies schmeichelt Casanova, ist sein gesellschaftlicher Rang doch unbedeutend, das Interesse der Marchesa umso unwahrscheinlicher. Doch bringt die Zuneigung der Frau auch Unannehmlichkeiten mit sich. Denn der Kardinal S. C. umwirbt die Marchesa G. Anstatt offen um sie zu buhlen mimt Casanova deshalb den hoffnungslos Verliebten, der keine ernsthafte Erwidern seiner Gefühle erwarte. So wirkt er der Eifersucht des Kardinals entgegen.<sup>217</sup> Weil dieser in Casanova keinen Konkurrenten sieht, zeigt er ihm vertrauliche Liebesgedichte, welche die Marchesa geschrieben hat. Und er bittet Casanova, im Namen S. C.s eine Replik zu verfassen, ebenfalls in lyrischer Form.<sup>218</sup> In diesen Kontext bettet Casanova seinen Versuch einer Ästhetik ein, als er über die Verse (Stanzas) der Marchesa schreibt: „[S]ie waren gut gemacht, aber ich fand, sie hatten kein Feuer, sie waren das Werk einer

---

217Vgl. ebd., Pos. 1813-1829.

218Vgl. ebd., Pos. 1845-1861.

Dichterin: Liebe in leidenschaftlichem Stil; aber man vermisste in ihnen das Gefühl, das ein Gedicht sofort als wahr erkennen lässt.“<sup>219</sup>

Casanovas Ästhetik bezieht sich also zunächst auf die Dichtung, anstatt die Malerei. Es werden zwei Ideale gegeneinander in Stellung gebracht: Die Dichterin – eine Künstlerin – die sich über ihr großes handwerkliches Talent definiert. Denn ihre Kunst ist „gut gemacht“, in einem Stil, welcher der Liebesdichtung formal angemessen ist, einem leidenschaftlichen nämlich. Der technisch versierten, idealen Künstlerin stellt Casanova eine\_n noch bessere\_n Autor\_in gegenüber, dessen\_deren Arbeiten das Prädikat „wahr“ verdienen. Es handelt sich um eine\_n fühlende\_n Dichter\_in. Sein\_ihr Vorsprung gegenüber rein technischen Künstler\_innen besteht darin, dass er\_sie in seiner Kunst Gefühle ausdrückt, wo Andere lediglich auf einen Stil zurückgreifen. Doch der Stil kann Gefühle nur darstellen, enthält sie jedoch nicht. Dies ist ein Defizit gegenüber dem wahren Gedicht – der wahren Kunst.

Aus dem kurzen Textstück lässt sich ableiten, dass wahre Gefühle hervorzubringen die größte kreative Leistung darstellt. Dabei beschränkt Casanova sich nicht nur auf die Dichtung. Auch darstellende Künste werden durch authentische Gefühle zum Höhepunkt gebracht. So jubelt Casanova über die Schauspielerin Sylvia:

„Sylvia war der Abgott Frankreichs, und ihr Talent war die Stütze aller Komödien, die die größten Schriftsteller für sie verfassten, [...]. Man hat niemals eine Schauspielerin gefunden, die sie hätte ersetzen können, denn diese hätte alle Vorzüge vereinigen müssen, die Sylvia in ihrer schwierigen Kunst besaß: Beweglichkeit, Stimme, Geist, Gesichtsausdruck, Haltung und *eine große Kenntnis des menschlichen Herzens*. Alles an ihr war Natur [authentisch], und die Kunst, die diese Natur vervollkommnete, blieb stets verborgen.“<sup>220</sup>

Casanova bestimmt hier das Verhältnis von natürlichem Gefühl und künstlerischer Technik näher. Es wird deutlich, das Letztere gebraucht wird, um ein hohes künstlerisches Niveau zu erreichen. Auch ein Gespräch mit dem Wiener Dichter Metastasio nutzt Casanova dazu, die Bedeutung der Technik, der harten Arbeit im kreativen Prozess und des Feilens am perfekten Entwurf zu betonen:

„Als ich ihn [Metastasio] hierauf fragte, ob seine schönen Verse ihm viele Mühe kosteten, zeigte er mir vier oder fünf Seiten Geschriebenes mit vielen Ausstreichungen. Es waren im Ganzen nur vierzehn Verszeilen, und er versicherte mir, an einem Tage hätte er niemals mehr machen können. Er bestätigte mir damit eine mir schon bekannte Tatsache, nämlich die, dass gerade die Verse dem [sic] Dichter am meisten Mühe kosten, von denen der Durchschnittsleser glaubt, er habe sie nur aus dem Ärmel geschüttet.“<sup>221</sup>

---

219Ebd., Pos. 1851 f.

220Ebd., Pos. 2303-2307, Herv. H. T.

221Ebd., Pos. 3070-3073.

Casanova plädiert also ausdrücklich nicht für einen künstlerischen Dilettantismus.

Gefühle allein oder auch Inspiration reichen nicht aus, damit Kunst entsteht:

„Wenn jemand gewohnt ist, Verse zu machen, so kann er sich dessen unmöglich enthalten, sobald ein glücklicher Einfall seiner bezauberten Einbildungskraft zugelächelt hat. Das poetische Feuer, das sich dann durch seine Adern ergießt, würde ihn verzehren, wenn er ihm den freien Ausweg verwehren wollte.“<sup>222</sup>

Man muss es gewohnt sein, „Verse zu machen“; der die Künstler\_in muss sein ihr Handwerk beherrschen. Aber es sind die Einbildungskraft und die Leidenschaft („das poetische Feuer“), Intuitionen also, die der Kunst ihre Dringlichkeit verschaffen. Zumal sich ein solcher künstlerischer Drang körperlich Bahn bricht. Auch hier ist Kunstschaffen also eng verbunden mit Natürlichkeit. Aus ihr heraus, so verstehe ich Casanova, entsteht Wahrheit, das beste Kriterium für gute Kunst. Als Gewährsmann holt der Autobiograf sich Voltaire an die Seite, der die Rezitation eines Gedichts durch Casanova kommentiert: „Voltaire rief: »Ich habe es immer gesagt: Das Geheimnis, zum Weinen zu bringen, besteht darin, dass man selber weint; aber es sind echte Tränen nötig, und um solche vergießen zu können, muss die Seele tief gerührt sein. [...]«<sup>223</sup> Folgt man Voltaire, so kann mit Kunst nur berühren, wer die Gefühle selber lebt, die er in Rezipient\_innen hervorrufen will.

Ich habe bereits gezeigt, dass Verführung eine technische Komponente besitzt, weil erfolgreiches Verführen eines planhaften, systematischen Vorgehens bedarf. Wie ein Handwerk muss auch die Technik der Verführung gelernt werden. Doch der Verführer zeigt seine Absichten zumeist nicht offen, und nicht allen Anwesenden – etwa den Ehemännern der Frauen, welche er begehrt. Das wirft die Frage auf, welchen Stellenwert die Wahrheit, das Natürliche, in der Verführung genießt. Die einfache Antwort des Casanova lautet, dass die Wahrheit der Leidenschaft sich kontrolliert Bahn bricht, und zumindest die Adressat\_innen ihrer Botschaft erreicht. Beispielsweise, als Casanova Mariuccia kennenlernt, im Beisein ihres Vaters: „Ich hatte ihr meine Leidenschaft nur dadurch zu erkennen gegeben, dass ich ihr die Hand drückte, und sie konnte mir nur in derselben Sprache antworten; aber diese war so ausdrucksvoll, dass ich nicht an ihrer Liebe zweifeln konnte.“<sup>224</sup>

---

222Ebd., Pos. 1837-1839.

223Ebd., Pos. 4775-4778.

224Ebd., Pos. 5313 f.

Natürlichkeit ist ein Kriterium, anhand dessen Casanova die Frauen bewertet, welche er verführt. Die Vollkommenen unter den Eroberten sind stets in besonderem Maße von der Natur begünstigt. So wie Pauline in London:

„Ganz mit unserem künstlichen Licht beschäftigt, achtete meine reizende Portugiesin nicht darauf, dass der Mondschein das Zimmer hell erleuchtete und dass meine Musselinvorhänge kein genügendes Hindernis boten, um mir den Anblick der entzückendsten Formen zu entziehen, besonders in der Stellung, die sie zufällig angenommen hatte. Wäre Pauline eine Kokotte gewesen, so hätte ich glauben können, dieses ganze Manöver sei absichtlich berechnet gewesen, um meine Glut zu steigern. Aber sie hatte dies nicht nötig.“<sup>225</sup>

Casanova beschreibt hier dasselbe Verhältnis von natürlichem zum künstlichen Ausdruck, den er bereits in seiner Ästhetik differenziert. Pauline nimmt wie zufällig, also ganz natürlich, die erotischen Posen ein, die Casanovas Begehren wecken. So feuert sie Casanovas Erregung an, wie es ansonsten nur eine professionelle Sexarbeiterin könnte, eine Kokotte. In der Verführung nimmt die Kokotte denselben Platz ein, den der die Techniker\_in in der Ästhetik inne hat: Sie kennt die sexuellen Techniken, welche die „Glut“ der Männer steigern, so wie die Dichterin den leidenschaftlichen Stil beherrscht, durch den sich falsche Gefühle formulieren lassen. Und sie beherrscht die Verführung so präzise, dass sie die Effekte ihres Handelns regelrecht berechnen kann, als handelte es sich um eine mathematisch vorhersagbare Praxis, mechanischen Gesetzen unterworfen. Aber auch in der Erotik schätzt Casanova Natürlichkeit am höchsten, denn leidenschaftslose Berechnung hat Pauline nicht nötig. Sie ist besser als die Kokotten.

An dieser Stelle ließe sich anwenden, dass die Frau bei Casanova doch Verführte, nicht Verführerin sei, und damit ein anderes Verhältnis zur Kunst der Verführung habe als der die Kulturproduzent\_in zu seinem ihrem Werk. Dieser Einwand lässt sich nicht vollständig entkräften; dazu bleibt Casanovas ästhetische Theorie letztlich zu vage, zu ausschnitthaft, wird lediglich anekdotisch untermauert. Doch verrät die genaue Lektüre seiner Erinnerungen, dass Casanova Frauen keinesfalls vollständig auf eine passive Rolle reduziert.

Ich habe gezeigt, dass sowohl Nannetta als auch Lucrezia aktiv in die Verführungsversuche des Mannes eingreifen. In einer künstlerischen Diktion kann man von Ko-Autor\_innenschaft der Frauen und Casanova sprechen. Ihre Affären sind Gemeinschaftsproduktionen. In demselben starken Sinne gilt dies nicht für diejenigen Frauen, die Casanova vor allem für ihre Schönheit liebt. Diese erscheinen im ersten

---

225Ebd., Pos. 5905-5908.

Augenblick passiv, vor Casanova zur Schau gestellte Objekte. Sie tun zunächst nichts, außer zu liegen. Doch der Schein trügt. Zumindest auf Casanova übt ihre Schönheit einen Reiz aus, den er als aktives Tun empfindet: „Mariuccia war einfach gekleidet, aber ihre Schönheit machte den Anzug elegant, und ihr Benehmen war ausgezeichnet; sie verführte mich.“<sup>226</sup> Hier ist es der Autobiograf, der Mariuccia passiv ausgeliefert ist. Sie wendet ihre Schönheit durch ausgezeichnetes Benehmen zu einer Aktivität. Sie ist eine Verführerin des Mannes. In ähnlicher Weise ist auch Pauline eine Handelnde. Denn Casanova beschreibt ihr Posen nicht als einfaches Dahingefallensein, sondern als ein Manöver – ein strategisches Vorgehen. In *Aus meinem Leben* greift Casanova besonders häufig auf militaristische Sprachbilder zurück, wenn er von sexueller Vereinigung spricht: „[I]ch umarmte sie, ohne allzu großen Widerstand zu finden. Der erste Kuss war wie ein elektrischer Funke; er setzte mich in Flammen, und ich erneuerte meinen Angriff, bis sie schließlich sanft wie ein Lamm wurde.“<sup>227</sup> Vor diesem Hintergrund kann die manövrierende Pauline ebenfalls als Verführerin verstanden werden.

## 2.5.6 Fazit 2: Kunst als Verführung und die Autobiografie

Bei Casanova sind Ästhetik und Erotik am Ideal der Wahrheit orientiert, welches mit Gefühl und Natürlichkeit verbunden ist. Casanova lobt die Dichter\_innen, die authentische Gefühle vermitteln, und die Schauspieler\_innen, die Natürlichkeit ausleben – so wie er den Ausdruck natürlicher Erotik bei denjenigen Frauen schätzt, die er für vollkommen hält. Zum Beispiel Pauline: Ohne Verführungstechniken gelernt zu haben, weckt sie Casanovas Leidenschaft. Im Gegensatz zu einer geübten Sexarbeiterin, bleibt Pauline dabei ganz natürlich.

Casanova deutet an, dass Natur und Kultivierung miteinander verwoben sind, dass beide sich gegenseitig ergänzen. Denn er erklärt höchste Schönheit, diejenige Mariuccias, für kunstwürdig: Sie ist „zum Malen schön, weiß wie ein blasses Rosenblatt, und ihre Weiße, die durch die dunklen Adern noch gehoben wurde, gab ihrer Haut jenen Reiz, der zur Wollust stimmt“;<sup>228</sup> sie ist „des Meißels eines Praxiteles würdig“.<sup>229</sup> Hier wird der Diskurs über die Künste endlich auch um bildnerische Verfahren ergänzt. Dennoch

---

226Ebd., Pos. 5312 f.

227Ebd., Pos. 4412 f.

228Ebd., Pos. 5317 f.; auch hier wird dem passiven Erscheinen eine Aktivität unterstellt. Mariuccia weckt durch ihre Reize die Wollust der Männer. Sie verführt.

229Ebd., Pos. 5323.

bleiben Casanovas Gedanken skizzenhaft, eine klare Systematik der Künste gibt es nicht. Ich kann hier lediglich feststellen, dass der Autor an verschiedenen Stellen Lyrik, bildende und darstellende Künste auf Situationen der Verführung bezieht. Da Casanova sich nicht bemüht, die drei Arten des kreativen Ausdrucks weiter zu unterscheiden, schlage ich vor, sie als gleichwertig zu behandeln. In meiner Lesart von Casanovas Ästhetik wird die Gesamtheit aller Künste als ein Verfahren beschrieben, dass auf maximale Übereinstimmung mit der Natur abzielt.

Damit schreibt Casanova ein antikes Kunstideal fort. Bereits in Plinius' Naturgeschichte gilt Übereinstimmung mit der Natur als Kriterium guter Malerei. Dies wird im Künstler\_innenwettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasius deutlich:

„Jener [Zeuxis] habe gemalte Trauben, und die mit so glücklichem Erfolge hervorgebracht, daß die Vögel der Bühne zugeflogen waren: dieser [Parrhasius] habe einen so natürlich gemalten leinen [sic] Vorhang aufgestellt, daß Zeuxis, durch das Urtheil der Vögel stolz gemacht, endlich darauf drang, man möchte den Vorhang wegthun und die Malerei zeigen. So bald er seinen Irrthum eingesehen habe [dass es sich um einen gemalten Vorhang, keinen echten handelte], habe er aus aufrichtiger Scham gewonnen gegeben, er habe, sagte er, die Vögel betrogen, Parrhasius aber ihn als einen Meister.“<sup>230</sup>

Das größte künstlerische Vermögen demonstriert derjenige Maler, der sein Bild so malt, dass es Betrachter\_innen und sogar Tieren wie ein Stück Natur erscheint. Maximale Naturnähe macht gute Kunst aus. Allerdings handelt es sich bei den Trauben des Zeuxis und dem Vorhang des Parrhasius nur um Nachahmungen der Natur, um Trugbilder. Sie sind den gespielten Gefühlen, dem Stil und den erotischen Techniken einer Kokotte näher, als dem authentischen Ausdruck. Mit Casanova müsste man sagen, dass diejenigen Künstler\_innen, die den authentischen Ausdruck beherrschen, die Meister der Antike noch übertreffen.

Ich werde in meiner Arbeit zeigen, inwiefern Casanovas Ästhetik sich unterscheidet von einer „verführerischen Kunst“, wie ich sie bei Werner Büttner gelernt habe. Bereits angedeutete Verbindungen stellen lediglich Berührungspunkte dar. Beispielsweise habe ich nicht beleuchtet, welche Rolle Authentizität und Gefühlsausdruck in der zeitgenössischen Kunst spielen, die Büttner lehrt. Meine Leser\_innen sollten allerdings auch beachten, dass die „Kunsttheorie“, die ich bei Büttner gelernt habe, nicht als ausformuliertes Gedankengebäude vorliegt. Vermittelt wurde sie in der praktischen Lehre, vor allem durch Kritik an künstlerischen Arbeiten, durch Gedankenaustausch im Klassengespräch und durch malerische Praxis. Diesen Lehrmethoden liegt eine implizite

---

<sup>230</sup>Plinius, *Naturgeschichte*, Bd. 2, übers. v. Johann Daniel Denso, Rostock/Greifswald: Rösens 1765, S. 744.

Theorie zugrunde, die Werner Büttner gerade soweit umrissen hat, dass sie als eigenständige Kunstauffassung wahrnehmbar war.

Ich möchte Büttners Lehre auch nachträglich keine verschriftlichte Theorie überstülpen und erhebe keinen Anspruch auf Urheberschaft. Das autobiografische Format bietet mir aber die Möglichkeit, Büttners Theorie weiterzugeben, wie ich sie gelernt habe:

Eingebettet in mein Studium an der HFBK, in den sehr spezifischen Zusammenhang meiner Ausbildung zum bildenden Künstler. So bleiben die Urheberschaft und der fragmentarische Charakter einer in Gesprächen formulierten, fragmentarischen Theorie stets klar. An dieser Stelle verweise ich auf die Memoiren von Giacomo Casanova: Ich habe gezeigt, dass sich in seinem Lebensbericht Theorie-ähnliche Exkurse zum Verhältnis von Kunst und Natur finden. Diese lassen sich gewinnbringend aufeinander beziehen. Insofern hat Casanovas Autobiografie für mich Modellcharakter, weil darin deutlich wird, dass Autobiografien sich als Theorietexte lesen und schreiben lassen. Sie sind weder nur persönliche Anekdoten, noch erschöpft sich ihr Nutzwert in ihrem Zeugnischarakter, in ihrer Funktion als historische Dokumente. Darüber hinaus eröffnen Autobiografien einen intellektuellen Diskurs, in dem abstrakte Inhalte verhandelt und gegeneinander abgewogen werden können. Einen solchen Diskurs zu initiieren ist auch das Ziel der vorliegenden Arbeit.

*Aus meinem Leben* bietet ein Modell theoretischen Schreibens aus autobiografischer Perspektive. Daran orientiere ich mich im Folgenden, wenn ich meinen eigenen Lebensbericht schreibe. Dabei muss die vorliegende Arbeit weniger skizzenhaft ausfallen, als Casanovas Theorie. Um den Ansprüchen an eine wissenschaftliche Arbeit genügen zu können, müssen meine kunstwissenschaftlichen Hypothesen und Argumente detailliert dargelegt und konsequent zu Ende gedacht werden. Ideen dürfen und Schlüsse dürfen nicht nur angedeutet bleiben. Dazu wird es immer wieder notwendig sein, wissenschaftliches Wissen in die Beschreibungen aus meinem Leben hineinzuziehen und mit meinen individuellen Lebenserfahrungen in Verbindung zu setzen. Leser\_innen sollten dies als das Konzept meiner Autobiografie verstehen.

### **2.6 Fazit 3: Kunst und Leben als Verführung und Verwandlung**

Ich schrieb zu Beginn dieser theoretischen Überlegungen, dass Kunst und Leben in meinem Falle besonders eng beieinander liegen. Als Grund nannte ich, dass mein

Lebensbericht und mein künstlerisches Werk von einem gemeinsamen Motiv geprägt sind: der Verwandlung. In der weiteren Auseinandersetzung mit Autobiografien ist zur Verwandlung ein zusätzliches Thema hinzugetreten: die Verführung, von der ich behauptete, sie sei mit der Verwandlung eng verwandt. Im Folgenden will ich zeigen, wie eng beide Motive beieinander liegen, und eine Theorie der Verwandlung als Verführung präsentieren. Indem ich die Verwandtschaft der beiden Konzepte demonstriere, unterstreiche ich nochmals die enge Verzahnung meiner Autobiografie mit meinem künstlerischen Schaffen. Denn Verwandlung habe ich – angelehnt an Thomas Pynchon – zum strukturgebenden Prinzip meines Schreibens erklärt. Verführung habe ich hingegen mit Werner Büttner und Giacomo Casanova als künstlerisches Verfahren charakterisiert.

Ich bin der Meinung, dass Verführung und Verwandlung auf einer grundlegenden Ebene dasselbe bezeichnen: Techniken der Verstellung, die als Mittel dienen, ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Dieses Ziel ist weder mit der Verführung noch mit der Verwandlung an sich identisch; beide sind kein Selbstzweck. Zur Verstellung gehört allerdings, dass der\_ diejenige, der\_ die sich verstellt, seine\_ ihre wahren Motive immer auch enthüllt, und sei es nur für einen Augenblick. Oft fällt der Moment, in dem die Wahrheit sich offenbart, mit der Erreichung des gesetzten Zieles zusammen.

Ein solches Spiel aus Verhüllung und Offenbarung habe ich bereits am Beispiel von Casanova beschrieben. Dessen Ziele sind eindeutig: Er will die Frauen, welche er begehrt, sexuell besitzen. Um wahre Liebe geht es zumeist nicht. Ein Beispiel: Angela erwidert die Liebe Casanovas, drängt jedoch auf Heirat, um den jungen Mann auf dessen eigene Liebesschwüre zu verpflichten. Doch Casanova geht nicht darauf ein: „Hierzu konnte ich mich trotz meiner Neigung zu ihr [Angela] nicht entschließen; trotzdem setzte ich meine Besuche fort, in der Hoffnung, sie doch noch umzustimmen.“<sup>231</sup> Sie umzustimmen, das heißt für den Verführer, Angelas Widerwillen zu brechen, damit sie sich ihm hingibt, ohne die Ehe zur Voraussetzung zu machen. Um seine Ziele zu erreichen, schlüpft Casanova in verschiedene Rollen: Zunächst einmal gegenüber den Angehörigen und Partnern der Frauen, welche Casanova begehrt. Beispielsweise der Advokat, vor dem Casanova einen Freund der Familie mimt, während er sich in Wahrheit nur für Donna Lucrezia interessiert; oder gegenüber der Frau Orio, in deren Haus Casanova seine Angela, Nannetta und Martina trifft, und die den Jungen für einen ehrenhaften Anwärter auf geistliche Ämter hält. Weiterhin spielt

---

231Casanova 2011, Pos. 711 f.

Casanova den Frauen selbst etwas vor. Ich habe gezeigt, wie Casanova sich um Pauline bemüht, indem er vor ihr den perfekten Vermieter und Ehrenmann gibt. Dabei darf man sein gutes Benehmen, seine Höflichkeit und sein Zuvorkommen gegenüber den Frauen nicht für das selbstverständliche Betragen eines Gentleman halten. Gutes Benehmen folgt bei Casanova einem Kalkül, denn es finden sich auch gehässige Beschreibungen von Frauen, die Casanovas gute Erziehung Lügen strafen:

„Leser, wenn ich ganz wahrheitsgetreu wäre, würde das Porträt, das ich von dieser geilen Megäre entwerfen müsste, dich entsetzen. Stelle dir ein mit roter Schminke bemaltes Gesicht vor, auf dem sich sechzig Winter angesammelt haben, eine mit Finnen bedeckte Haut, ein hohlwangiges, fleischloses Gesicht, eine ekelhafte Physiognomie, die von der Ausschweifung mit dem Brandmal der Hässlichkeit gestempelt war.“<sup>232</sup>

Und geht das Kalkül der Verführung für Casanova einmal nicht auf, verfängt sein Charme einmal nicht, dann ist Casanova sich auch nicht zu Schade dafür, seine Lust auf einfachere Weise zu befriedigen: Er besucht ganz einfach ein Bordell.<sup>233</sup> Der Gentleman ist bei Casanova eine Maske unter vielen: Der Marchesa gegenüber spielt Casanova den Unerfahrenen, blind und taub gegen ihre Gunstbezeugungen; gegenüber Pauline steigert er sich in die Rolle des Ausgelieferten, vollständig verfallen, nur um wieder die Initiative zu ergreifen, sobald die Frau sich tatsächlich um sein Wohlergehen sorgt. In dem Augenblick, da der Verführer Pauline seine Küsse aufdrückt, fällt die Maske und Casanovas wahre, unverstellte Leidenschaft offenbart sich. Mit der gelungenen Verführung ist das Ziel erreicht, die Verwandlung wird rückgängig gemacht: Die Reitverletzung des Mannes entpuppt sich letzten Endes als harmlos. Andere solche Momente der Wahrheit sind die ungezügelte Füßelei von Casanova und Lucrezia, während sie mit dem Advokaten zusammen in der Kutsche fahren, oder die ungestüme Art und Weise, wie Casanova das Bett der Lucrezia und ihrer Schwester zerstört, weil er seine Lust auf die Frauen nicht zügeln kann.

Verführung ist eine Strategie, Objekte des Begehrens für den sexuellen Akt zu gewinnen. Dieser Geschlechtsakt ist das eigentliche Ziel der Leidenschaft. Verwandlung ist eine Methode des Verführens. Als Spielart der Verführung ist die Verwandlung in einem Schlüsseltext der europäischen Kultur vorgezeichnet, der durch Kunst und Literatur über Jahrhunderte hinweg am Leben gehalten wurde, bis auf den heutigen Tag. Ich meine damit die *Metamorphosen* von Ovid. Zahlreiche Verführungen schildert der antike Dichter hierin, die stets auch eine Verwandlung umfassen. Am bekanntesten

---

232Ebd., Pos. 2676-2679.

233Vgl. ebd., Pos. 2715-2756.

dürften die Gestaltwandel des Jupiter sein, der sich verwandelt, um die Frauen für sich zu gewinnen. Zu den bekanntesten solchen Verführungen gehört das „Werben“ Jupiters um Europa. Dieser Prinzessin erscheint der Göttervater des römischen Pantheons in Gestalt eines weißen Stieres: „Da entschwindet allmählich der Jungfrau das Bangen: Bald darf sie / Zärtlich die Brust ihm beklopfen und bald ihm die Hörner mit frischen / Kränzen umflechten. Und sieh, nun wagt es gar die Prinzessin / Sich auf den Rücken des Stieres zu setzen“.<sup>234</sup> Der Ausgang der Geschichte ist bekannt: „[D]och vom Land, vom trockenen Ufer entschreitet allmählich / Sachte der Gott mit trügenden Schritten zuerst in das Wasser, / Geht dann tiefer hinein und entführt durch das Meer seine Beute.“<sup>235</sup> Jupiter erschwindelt sich in unschuldiger Gestalt das Vertrauen der Europa, deren Eroberung – hier: Entführung – der eigentliche Zweck ist. Die Verwandlung ist lediglich ein Mittel, dieses Ziel zu erreichen.

Verwandlung und Verführung bedingen sich bei Ovid. Allerdings sind es nicht nur die Verführer, die sich verwandeln. Als beispielsweise Apollo der Daphne nachstellt, weiß diese keine andere Rettung, als ihren Vater um eine Verwandlung zu bitten: „*O! So verwandle mich! nimm [sic] die Gestalt die der Kränkung mich preisgibt!*“<sup>236</sup> Ihr Flehen wird erhört und Daphne wird zu einem Baum.<sup>237</sup> Ovid schildert in den 15 Büchern der *Metamorphosen* eine schier unübersichtliche Zahl an Verwandlungen, die nicht nur der Verführung dienen.<sup>238</sup> Für mich persönlich spielen die Verwandlungen des Jupiter dennoch eine herausragende Rolle, denn „der mit bestimmten Zwecken verbundene vorübergehende Gestaltwandel“ ist eine „den Göttern vorbehaltene Sonderform“.<sup>239</sup> Bei Ovid wird unterschieden „zwischen dem temporären Gestaltwandel der Götter und der einmaligen, endgültigen Verwandlung“<sup>240</sup> der übrigen Schöpfung. Immer wieder erscheint Jupiter in Gestalt von Tieren, um Frauen zu täuschen, bevor er seine wahren Absichten offenbart. Er will nämlich mit den Frauen schlafen:

„Auch Asterië malt [Pallas], vom ringenden Adler gehalten, / Malt auch Leda, wie unter den Flügeln des Schwanes sie ruhte, / Fügte hinzu, wie Jupiter Nycteus' liebliche Tochter / In der Gestalt eines Satyrs mit Zwillingskindern geschwängert, / Wie er Amphitryon war, als er dich, Thyrintherin liebte, / Dann wie er Danaë täuschte als Gold, als Feuer Asopos' / Kind, als ein Hirte Mnemosyne, ferner als fleckige Schlange / Deos Tochter.“<sup>241</sup>

234Ovid 2003, S. 87.

235Ebd., S. 88.

236Ebd., S. 44, Herv. im Orig.

237Vgl. ebd.

238Einen knappen Überblick über die verschiedenen Arten der Verwandlung bietet Christoph Wetzel (vgl.

Christoph Wetzel: *Ovids Metamorphosen und die bildende Kunst*, Stuttgart: Reclam 2016, S. 50-57).

239Ebd., S. 56.

240Ebd., S. 55.

241Ovid 2003, S. 184.

Diese Passage ist auch deshalb denkwürdig, weil die Metamorphosen hier als ein Sujet der Kunst auftauchen. Denn die Göttin Pallas malt all diese erotischen Szenen. Vorgezeichnet durch Ovid hat der Text denn auch außerhalb der literarischen Wirklichkeit Eindruck hinterlassen. Von der Antike bis zur modernen Kunst ließen Künstler\_innen sich von den *Metamorphosen* inspirieren. Beispielsweise ist die Geschichte des Narcissus von Caravaggio, Daumier und Salvador Dalí aufgegriffen worden.<sup>242</sup> Im Falle des Letzteren wird die doppelte Wirkmacht Ovids deutlich; einerseits leben die Metamorphosen als künstlerische Ikonografie, andererseits als literarische Topoi in der Gegenwart weiter. Dementsprechend kannten die Surrealisten, zu denen Dalí gehörte, Ovid zuweilen nur aus der Vermittlung durch andere Zeitgenoss\_innen: „Kenntnisse über die Einsichten antiker Autoren, beispielsweise des Ovid, zur menschlichen Psyche verdanken die Surrealisten Sigmund Freud. Mit dem Narzissmus befasst sich Freud im Zusammenhang mit seiner Libido-Lehre, und 1914 veröffentlicht er den Aufsatz *Zur Einführung des Narzissmus*.“<sup>243</sup>

Ich selbst bin mit den Verwandlungen der griechisch-römischen Mythologie als Gymnasialschüler bekannt geworden, selber nicht durch die Lektüre von Ovid. Es sollte noch Jahre dauern, bis ich die originalen *Metamorphosen* in die Hände bekäme, die mich bis heute faszinieren. Stattdessen las ich *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*,<sup>244</sup> Gustav Schwabs „geradezu kanonisch gewordene Sammlung und Nacherzählung“<sup>245</sup> von „– überwiegend bruchstückhaften – dichterischen Quellen“<sup>246</sup> aus der Antike. Dieses Buch hat nicht nur in Deutschland große Bedeutung erlangt, sondern ist auch in chinesischer Sprache verfügbar und weit verbreitet gewesen. Ich war 17 oder 18 Jahre alt, als ich die *Sagen* entdeckte. Hier las ich erstmals von Jupiters Raub der Europa: „Weil er aber den Zorn der eifersüchtigen Hera fürchtete, auch nicht hoffen durfte, den unschuldigen Sinn der Jungfrau zu betören, so sann der verschlagene Gott auf eine neue List. Er verwandelte seine Gestalt und wurde ein Stier.“<sup>247</sup> Nicht nur gibt Schwab seinem Jupiter (Zeus) ein zusätzliches Motiv, seine Identität zu verbergen – der Göttervater hat Angst vor seiner Ehefrau. Schwab erzählt die Geschichte auch weiter als

---

242Vgl. Wetzel 2016, S. 91-93.

243Ebd., S. 93.

244Gustav Schwab: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums nach seinen Dichtern und Erzählern*, Gesamtausgabe in drei Teilen, Stuttgart: Reclam 1986.

245o. A.: „Nachbemerkung“, in: Gustav Schwab: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums nach seinen Dichtern und Erzählern*, Gesamtausgabe in drei Teilen, Stuttgart: Reclam 1986, S. 1009-1012, hier: S. 1011.

246Ebd., S. 1012.

247Schwab 1986, S. 47.

Ovid, sodass die Verwandlung zum Stier vor den Augen der Leser\_innen wieder rückgängig gemacht wird: „Der Stier schwang sich ans Land, ließ die Jungfrau unter einem gewölbten Baume sanft vom Rücken gleiten und verschwand vor ihren Blicken. An seine Stelle trat ein herrlicher, göttergleicher Mann“.<sup>248</sup>

Neben den *Sagen des klassischen Altertums* fand ich in dieser Zeit an vielen weiteren Klassikern der westlichen Literatur ein großes Gefallen: Ich entdeckte Victor Hugos *Glöckner von Notre Dame*, Goethes *Faust*, Dantes *Göttliche Komödie*, welche ebenfalls Motive aus den *Metamorphosen* aufgreift.<sup>249</sup> Beinahe kann man von einer Verwandlung sprechen, die ich in dieser Zeit durchmachte. Ich erwähnte bereits, dass meine Jugendzeit gekennzeichnet war von starken patriotischen Gefühlen und einer prinzipiellen Abneigung gegen alles Westliche. Jetzt aber, unter dem Eindruck der europäischen Literatur, begann sich mein Horizont zu weiten. Meine Wertschätzung für die westliche Kultur wuchs zusammen mit dem Vergnügen, welches mir die klassischen Autoren Europas mit ihren Arbeiten bereiteten.

---

248Ebd., S. 49.

249Vgl. Wetzel, S. 28-34.

### 3. Erste Verwandlungen

#### 3.1 Ein zweiter Hua Tang

Ich war Schüler am Gymnasium, als ich begann, über den begrenzten Horizont meiner Kindheit hinaus zu blicken, über die Grenzen Chinas hinaus. Am Gymnasium lernte ich den Kanon westlicher Mythen kennen, las die *Göttliche Komödie* von Dante und die Romane von Victor Hugo. Ich bildete erste Ansätze meines Reflexionsvermögens aus. Und ich stellte meinen Eltern viele Fragen. Zum Beispiel, woher mein Name käme. Mein Rufname lautet Hua. Drei Bedeutungen umfasst das Wort: „Hua“ bezeichnet einerseits einen Berggipfel, den Ort, der in der chinesischen Kunst immer wieder spirituell aufgeladen worden ist.<sup>250</sup> Die zweite Bedeutung von „Hua“ ist noch umfassender, denn das kurze Wort kann auch das große China bezeichnen. Und dann ist da noch die Bedeutung, die meine Mutter mir sagte: Es sei ein besonders schöner Name, den meine Eltern mir nach der Geburt geben wollten. Sie hatten nur einige Zeit gebraucht, um ihn zu finden.

Ich bin 1981 geboren, 5 Jahre nach dem Tod von Mao. Die späten 1970er und die 1980er Jahre waren eine Zeit des Wandels. Maos Nachfolger an der Spitze des kommunistischen Staates gaben das Ziel aus, Gesellschaft und Wirtschaft Chinas zu reformieren. Aufbruchstimmung kam auf, landesweit, und jede Familie wünschte sich einen ungewöhnlichen Namen für ihr einziges Kind. Die Reformen zielten zunächst auf eine Verbesserung der wirtschaftlichen Lage in China, ergänzt um Modernisierungen „der Technik, der Wissenschaft und der Landesverteidigung“.<sup>251</sup> Vorbilder waren die umliegenden Staaten:

„Als die Reformpolitik begann, stand Japan auf dem Höhepunkt seiner weltwirtschaftlichen Bedeutung. Es konkurrierte in den USA ganze Bereiche der Gebrauchs- und Unterhaltungselektronik nieder und machte selbst den leistungsfähigen europäischen Autoproduzenten das Leben schwer. Die japanischen Großunternehmen kooperierten eng mit ihrer Regierung. Auch die sogenannten Vier Kleinen Drachen – Hong Kong, Singapur, Taiwan und Südkorea – standen den chinesischen Reformern vor Augen. Die chinesische Reformpolitik drückte also ein Stückweit die Diffusion erfolgreicher ökonomischer

---

<sup>250</sup>Zu den herausragenden Arbeiten gehört Wang Lüs Gemälde-Album *Hua Shan*: „It is not simply a series of pictures, but a unity of texts and images which provide an account of Wang's ascent of the sacred mountain [in der Provinz Shaanxi] in 1381“ (Craig Clunas: *Art in China*, Oxford: Oxford University Press <sup>2</sup>2009, S. 153). Die Besteigung des heiligen Berges nimmt Wang zum Anlass, eine Theorie des Abbilds in der Kunst zu formulieren: „[A]lthough it was the expression of ideas, not the representation of forms which made painting art, ideas existed in the world in visual forms, and could only be represented through visual means. He argued for the importance of the engagement with the seen, as against the mediation of existing paintings“ (ebd., S. 153 f.). Für Wang sind direkte (Natur-)Erfahrungen wichtiger als das Studium eines (Kunst-)Kanons.

<sup>251</sup>Hartmann 2006, S. 53.

Modelle in der asiatischen Nachbarschaft aus.<sup>252</sup>

China hatte nicht zu allen Nachbarn, die ein wirtschaftliches Vorbild waren, auch eine gute politische Beziehung. Besonders schlecht waren diejenigen zu Taiwan. Für chinesische Politiker\_innen war und ist Taiwan seit Jahrzehnten „eine abtrünnige Provinz, deren Trennung vom Festland und Bündnis mit ausländischen Mächten das letzte Überbleibsel von Chinas »Jahrhundert der Demütigung« darstellte.“<sup>253</sup> Zu den Aggressionen westlicher Staaten gegenüber China<sup>254</sup> kamen im 19. Jahrhundert Feindseligkeiten von japanischer Seite hinzu. Zum Beispiel im Jahr 1870, „when Japan invaded Taiwan and Beijing had to pay to get it to withdraw.“<sup>255</sup> Seit der Qing-Dynastie hat Taiwan zum chinesischen Herrschaftsgebiet gehört: „Under three great [Qing] emperors, who ruled from 1661 to 1795, China reached an apogee, its influence stretching over 3.7 million square miles, including Taiwan, Tibet, the northern steppes and the huge western desert land of Xinjiang.“<sup>256</sup> Noch schlimmer ist allerdings, dass die chinesischen Nationalist\_innen, die vor der Gründung der Volksrepublik China geherrscht haben, nach 1949 ihr Exil in Taiwan fanden.<sup>257</sup> So wurde der Inselstaat zum Systemfeind der kommunistischen Volksrepublik. Dabei waren die Nationalist\_innen in Taiwan überhaupt nicht willkommen:

„The arrival of the Nationalists was bad news for the islanders. As a Japanese colony since 1895, Taiwan had been run efficiently, if repressively. The standard of living had risen, literacy was high and health care decent. Now, under the Nationalists, native companies were discriminated against and the population found itself excluded from government jobs.“<sup>258</sup>

In den 1980er Jahren war das Verhältnis zwischen China und Taiwan vergleichbar mit demjenigen, das wir heute von den beiden Koreas kennen. Dennoch konsumierten einige Chines\_innen taiwanische Medien, die in chinesischer Sprache produziert wurden, um die Schwestern und Brüder auf dem Festland zu erreichen. Natürlich war es Staatsbürger\_innen der Volksrepublik verboten, solche Medien, beispielsweise taiwanisches Radio, zu konsumieren. Dennoch hörte meine Mutter bei mancher Gelegenheit diese ausländischen Sendungen; wie viele andere Chines\_innen auch war sie trotz Aufbruchstimmung zunächst skeptisch, ob politische Reformen in China

---

252Ebd., S. 55.

253Kissinger 2011, S. 166.

254Vgl. Kap. 1.

255Vgl. Jonathan Fenby: *The Penguin History of Modern China. The Fall and Rise of a Great Power, 1850-2008*, New York: Penguin 2008 (Kindl Edition), Pos. 1417.

256Ebd., Pos. 562-564.

257Vgl. Hartmann 2006, S. 40.

258Fenby 2008, Pos. 6782-6785.

greifen würden. Auf staatliche Erfolgsmeldungen allein wollte sich niemand verlassen. Die dritte Bedeutung meines Namens geht darauf zurück, was meine Mutter eines Tages im Radio hörte: Den Namen „Tang Hua“, gefolgt von der Durchsage einer Sprecherin, Tang Hua, ein Herr Tang Hua solle sich bei seiner Familie melden. Hua ist ein verbreiteter Name, der gesuchte Tang nicht mit mir verwandt. Doch der Appell seiner Familie berührte meine Mutter, obwohl er nicht ganz ungewöhnlich war. Viele Taiwanes\_innen hatten Verwandte auf dem chinesischen Festland und versuchten über die Medien Kontakt aufzunehmen.

Die übrige Durchsage hat sie mittlerweile vergessen, aber meine Mutter erinnert sich doch an Eines bis heute genau: Tang Hua musste ein wichtiger Mensch gewesen sein, so eindringlich bat die Stimme im Radio um eine Antwort von ihm. Seine Familie liebe ihn sehr, dachte sie, und nahm dies als Zeichen einer neuen Zeit. Deshalb gaben meine Eltern mir den Namen Hua, Tang Hua.

Im Westen gibt man männlichen Kindern und Enkeln manchmal den Namen eines direkten Vorfahrens. Ein Kind kann dann zum Beispiel nach seinem Großvater oder Vater Henry auf den Namen Henry II. hören. In China kennt man diese Tradition nicht. Dennoch fühle ich mich in gewisser Weise wie Tang Hua II. So kann man die Geschichte meiner Namensfindung als eine erste Verwandlung betrachten. Ich wurde vom anonymen Kind zu einem kleinen Menschen, der Fragmente einer Biografie besaß. Es gab bereits eine kleine Geschichte, die meine Familie und mich mit der weiteren Welt und der nationalen und internationalen Politik verband. Eine Geschichte, die andeutet, warum ich bin, wer ich bin. Diese Umstände will ich als näher beleuchten.

### **3.2 Tianjin in Zeiten des chinesischen Wandels**

Auf den ersten Seiten seiner Autobiografie erzählt Cellini, woher er kommt:

„[...] Ich stamme also väterlicher- und mütterlicherseits von florentinischen Bürgern ab. Man findet in den Chroniken unserer alten glaubwürdigen Florentiner, daß Florenz nach dem Muster der schönen Stadt Rom gebaut gewesen. Davon zeugen die Überbleibsel eines Koliseums und öffentlicher Bäder, welche letzte sich zunächst beim heiligen Kreuz<sup>1</sup> befinden. Der alte Markt war ehemals das Kapitol.“<sup>259</sup>

Ich möchte es Cellini gleich tun und meine eigene Heimatstadt an dieser Stelle erwähnen. Geboren und aufgewachsen bin ich im nördlichen Tianjin, einer Hafenstadt,

---

259Cellini 1957, S. 9 f.

der „die Rolle eines Industrie- und Handelsstandortes“<sup>260</sup> zukommt. Durch ihren Fokus auf Industrie grenzt die Stadt sich von Beijing ab: „In Beijing mit seinen zahllosen Funktionären und Beamten, Regierungs- und Armeedienststellen, diplomatischen Vertretungen und Niederlassungen ausländischer Konzerne kreist alles um Politik.“<sup>261</sup> Es hat sich eine Art „Arbeitsteilung“ zwischen den Nachbarstädten etabliert, Industrie und Politik haben sich räumlich voneinander getrennt. Daraus erwächst eine teilweise Symbiose, denn Tianjin „hat auch die Funktion des Beijinger Seehafens.“<sup>262</sup> Der Hafen Tianjins ist beinahe so bedeutend wie derjenige im südlichen Shanghai, der dritten chinesischen Metropole von Weltrang.<sup>263</sup> Dank des Hafens gehört Tianjin zu den chinesischen Städten, die im 18. Jahrhundert durch Handel zu großem Reichtum gelangten:

„The second half of the eighteenth century had seen the flowering of a rich merchant elite. At the junction of land and water routes, great cities prospered. In the north, Tianjin, the port gateway to Beijing, became famous for the wealth of its merchants, particularly the holders of the imperial salt monopoly, who build compounds that covered whole city blocks.“<sup>264</sup>

Heute hat Tianjin ca. 15,5 Millionen Einwohner<sup>265</sup> und verfügt über viele Hochschulen – steht in dieser Hinsicht hinter Beijing nicht zurück. Die Gründung Tianjins fällt in die Ming-Dynastie der Jahre 1368-1644, „die als das Goldene Zeitalter des imperialen China angesehen wird.“<sup>266</sup> Vor den Ming gehörte China zum Großreich der Mongolen, dass im 13. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht hat: „Victorious from the Elbe to the China Sea, the Mongols extended their power over all China, much of peninsular Southeast Asia, the northern islamic world, part of India, and half of Europe.“<sup>267</sup> Innerhalb nur zweier Dekaden war dieses Reich erobert worden: „When Chinggis Khan died in 1227, the Mongols were still an inner Asia entity.“<sup>268</sup> Es war unter mongolischer Herrschaft, dass Beijing Hauptstadt Chinas wurde, unter Khubilai Khan sogar des ganzen mongolischen Herrschaftsgebiets: „[Khubilai] and his descendants ruled China as the Yuan dynasty.“<sup>269</sup> Die Ming, Nachfolger der Yuan, verlegten ihr Machtzentrum kurzzeitig zurück in die alte Hauptstadt, Nanjing, nahe Shanghai: „In 1368, after a

---

260Hartmann 2006, S. 126.

261Ebd., S. 125.

262Ebd., S. 126.

263Vgl. ebd., S. 126 f.

264Fenby 2008, Pos. 757-760.

265Tianjin: 人口与民族 [Offizielle Website der Stadt Tianjin], <http://www.tj.gov.cn/tj/tjgk/qhyrk/rkymz/>, 10.10.2016 (24.10.2017).

266Hartmann 2006, S. 13.

267Carter Vaughn Findley: *The Turks in World History*, Oxford: Oxford University Press 2005, S. 78.

268Ebd.

269Ebd., S. 79.

prolonged and confused period of civil war, a native Chinese dynasty named the Ming took power in the southern city of Nanjing, which it made its capital until 1420, when the dynasty's third emperor moved his capital north of Beijing.<sup>270</sup> Indirekt ermöglichten die Mongolen und Ming, die von Beijing aus regierten, den langfristigen Bedeutungszuwachs von Tianjin.

Allgemeiner Reichtum nahm in der Zeit der Ming-Kaiser deutlich zu. Dies spiegelt sich in der Kunstgeschichte der Ming-Dynastie wider. Ein florierender Kunstmarkt entsteht in dieser Zeit:<sup>271</sup> „Dealers in art existed at all levels, from pedlars by the roadside, through Daoist monks for whom the monastery doubled as a place of business, to gentleman dealers whose commercial activities were heavily camouflaged behind the forms of élite sociability.“<sup>272</sup> Ermöglicht hat diesen Kunstmarkt vielleicht auch der Umstand, dass die Ming-Kaiser ihr Interesse an Kunst im Laufe der Zeit verloren.<sup>273</sup> Demnach hätte die Kunst vom Kaiserhof in die breitere Öffentlichkeit ausweichen müssen. Hinzu kommt der technische Fortschritt – hier: der Fortschritt von drucktechnischen Verfahren – der häufig als Indikator von Wohlstand gilt:

„As a technology of multiple production, printing came, especially after about 1580, to have a greater and greater impact on the possible appropriation of hitherto restricted cultural practices by a wider public. Knowledge, including knowledge about art, which had previously been transmitted orally, came to be available in the form of books.“<sup>274</sup>

In der Ming-Dynastie wird Fachwissen durch den technischen Fortschritt demokratisiert. Das Ziel ist dabei nicht Kunstvermittlung um der Kunst willen.

„Fachpublikationen“ sollen Käufer beim Aufbau von Kunstsammlungen unterstützen:

„According to a preface, this was done explicitly with the aims of exposing the novice collector to the styles of very rare (and expensive) early masters, and of preventing the purchase of fakes. Knowledge about art, as well as works of art themselves, was now fully in the market-place.“<sup>275</sup>

Die Ming-Dynastie war ein Höhepunkt der chinesischen Zivilisation. Aber die Kehrseite des Wohlstands, den das Land zu dieser Zeit genoss, war Abschottung. Vor der Ming-Dynastie galt China noch als Seefahrer-Nation, verlor aber binnen weniger Jahrhunderte das Interesse an der Welt, die sich außerhalb der chinesischen Grenzen befand:<sup>276</sup> „[I]n der chinesischen Wahrnehmung war China das Zentrum der Welt, das »Reich der Mitte«, und alle anderen Gesellschaften wurden als Abstufungen dieses Zentrums

---

270Clunas 2009, S. 66.

271Vgl. ebd., S. 175-177.

272Ebd., S. 176.

273Vgl. ebd., S. 69.

274Ebd., 181.

275Ebd.

276Vgl. Kissinger 2011, S. 22-24.

betrachtet.<sup>277</sup> Auf die Spitze trieb diese Philosophie die Herrscherdynastie der Qing, welche den Ming-Kaisern folgte:

„The empire was so large and so apparently successful that the Qing felt no need of the rest of the world. At its height, their realm may have accounted for a third of total global wealth. In 1793, the emperor contemptuously brushed aside the gifts brought by a British mission, telling the envoy, Lord Macartney: »We possess all things.«<sup>278</sup>

Fortsetzung dieses Egozentrismus' war eine gewisse Überheblichkeit im Umgang mit fremden Nationen:

„China handelte mit Fremden und übernahm gelegentlich Ideen und Erfindungen aus dem Ausland. In der Regel glaubten die Chinesen jedoch, dass die wertvollsten Besitztümer und intellektuellen Leistungen in China zu finden seien. Der Handel wurde zwar geschätzt, doch es galt nur als milde Übertreibung, wenn die chinesischen Eliten diesen Handel nicht als normalen wirtschaftlichen Austausch ansahen, sondern die Waren von Fremden als »Tribute« an die chinesische Überlegenheit bezeichneten.<sup>279</sup>

Diese politisch-gedankliche Abschottung stimmt mich traurig, weil ich in meinem Leben gelernt habe, wie bereichernd der interkulturelle Austausch ist – insbesondere dann, wenn man in fremde Kulturen eintaucht, als spränge man in kaltes Wasser. Für China entfaltete die Abschottung historische Bedeutsamkeit, denn bis ins 18.

Jahrhundert hinein

„trat [es] weiterhin, ohne es zunächst zu bemerken, auf der Stelle. Zur gleichen Zeit fand in Europa und Amerika ein stürmischer gesellschaftlicher Wandel statt. Chinas Beharren auf dem Hergebrachten wurde als Versäumnis erst erkannt, als es bereits zu spät war: bei der Begegnung mit den westlichen Nationen.<sup>280</sup>

### 3.3 Chinesischer Wandel aus der Sicht von Familie Tang

Ich schätze mich glücklich, in einer Zeit geboren worden zu sein, in der China neben wirtschaftlichem Aufschwung auch eine engere Anbindung ans Ausland anstrebte. Denn auch im China Maos gehörte es zur Staatsräson, unbedingte Stärke gegen das Ausland zu zeigen. Und zwar in alle Richtungen: selbstverständlich gegen den imperialistischen

---

277Ebd., S. 24. Weltkarten in chinesischen Atlanten ordnen die Welt bis heute so, als läge China in deren Zentrum, während alle anderen Kontinente sich um Asien herum gruppieren. Allerdings geschieht das gleiche auch auf westlichen Karten. Hier ist Europa der Nabel der Welt. Keine der beiden Repräsentationen ist neutral. Auch deshalb nicht, weil flache Darstellungen der runden Welt die Wirklichkeit verzerren. Beispielsweise die bis heute benutzte Mercator-Karte von 1569: „Vom Äquator zu den Polen werden die Flächen verzerrend vergrößert, so dass nördliche Regionen überproportional im Verhältnis zu den Äquatornahen verzeichnet werden. Grönland (2,2 Mio. km<sup>2</sup>) erscheint auf dieser Karte so groß wie Afrika (30,3 km<sup>2</sup>)“ (Sybille Krämer: *Medium Bote Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 315). In diesem Sinne sind Weltkarten auch als politische Propaganda lesbar: „Nicht das, was eine Karte repräsentiert, sondern wie sie dies tut, wird dann zur entscheidenden Frage“ (ebd., S. 302, Herv. im Orig.).

278Fenby 2008, Pos. 567-569.

279Kissinger 2011, S. 26.

280Hartmann 2006, S. 27 f.

Klassenfeind USA;<sup>281</sup> aber auch gegen Sowjet-Russland, insbesondere weil Mao vom russischen Führer Stalin nur geringen Respekt erfuhr.<sup>282</sup> Daraus ergab sich im Verlauf des Jahrhunderts eine Konkurrenzsituation zwischen China und Russland:

„Increasingly, Moscow was viewed by Beijing as an obstacle which had to be stood up to – and bested, if possible. Anything the USSR could do, the PRC [People's Republic of China] could do bigger.“ Die angespannten Beziehungen zwischen den beiden Staaten ermöglichten sogar eine Annäherung zwischen China und den USA.<sup>283</sup> Seit 1971 besuchten Vertreter der amerikanischen Regierung China regelmäßig, zunächst geheim, so wie Henry Kissinger, der für Ronald Reagan nach Beijing kam.<sup>284</sup>

China hat sich bereits eine Dekade vor meiner Geburt dem Westen geöffnet. Dennoch waren in meiner Kindheit noch längst nicht alle Arten westlicher Güter in China verfügbar. Am wichtigsten natürlich: Es fehlte an Spielzeug. Meine Generation kennt keine Legosteine, mit denen sie hätte bauen können. Was wir bekamen, war der Abfall, den die Modernisierung hervorbrachte. Mein Vater brachte mir Metallteile mit, Produktionsreste, die in der Fabrik anfielen, in der er arbeitete, und die meine Eltern zu Spielzeug umwidmeten. Es war ein kaltes, graues Spielzeug, mit dem ich meine Zeit verbrachte. Als Micky Maus endlich nach China kam, wurde das Fernsehen zu einer grünen Oase, einer Quelle, durch die hindurch ich in farbenfrohe Fantasiewelten eintauchte. Und Micky folgten die übrigen Protagonist\_innen der amerikanischen Populärkultur, die Transformers und Marvel-Helden, die auf dem chinesischen Markt zuweilen größere Erfolge feiern als in der westlichen Heimat.

In gewisser Weise liegen auch meine künstlerischen Wurzeln in den Entbehrungen der frühen Kindheit. Mein Vater erzählt, dass ich als Kind immer an die Wände unserer Wohnung gemalt hätte. Er nennt diese Bilder meine „Graffiti“. Fürchterlich geärgert haben sich meine Eltern, ließen mich aber machen. Sie waren der Meinung, dass Kinder weniger geformt werden sollten, als ihre eigene Generation. Papier blieb dennoch zu wertvoll, um mich darauf zeichnen lassen. Blieben nur die Wände.

---

281 Die Opposition zur USA war nicht nur ideologisch motiviert. Im Zuge des Korea-Kriegs hatte man in China berechtigte Sorgen, die USA könnten an die chinesische Grenze vorrücken. Die Chinesen fühlten sich an frühere Aggressionen westlicher Mächte erinnert: „If the Americans destroyed Kim's [Kim Il-Sung] state, China would lose a large buffer zone, and a hostile, better-equipped power would sit on the Manchurian frontier.“ (Fenby 2008, Pos. 7153 f.). Zur Sorge trug bei, dass die Amerikaner nicht nur mit Südkorea, sondern auch mit Japan alliiert waren: „In 1894, China had faced the Japanese across the Yalu River; now it might be the USA. The growing US-Japan relationship threatened a hostile nexus in north-east Asia“ (ebd., Pos. 7154 f.).

282 Vgl. ebd., Pos. 7094-7133.

283 Vgl. ebd., Pos. 9591-9613.

284 Vgl. ebd., Pos. 9641-9664.

Bis in die frühen 1990er Jahre arbeiteten meine Eltern in einer Fabrik für Chemie-Produkte. Heute denkt man bei chinesischen Fabriken an Produktionsstätten wie diejenige, die die Firma Foxconn in Shenzhen betreibt. Foxconn ist Zulieferer internationaler Elektronikkonzerne und geriet 2010 in die Schlagzeilen, weil sich mehrere Arbeiter\_innen in den Fabriken selbst getötet hatten. Zeitungen in China und Deutschland berichteten, dass diese Arbeiter\_innen die menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen nicht länger ertragen haben. Proteste im Westen und Boykott-Aufrufe gegen bestimmte Elektronik-Artikel folgten.<sup>285</sup> Doch in den 1980er und 1990er Jahren waren Arbeitsplätze in Fabriken sehr begehrt. Sie setzten eine gigantische Migration innerhalb des Landes in Gang. Millionen Menschen glaubten daran, dass ihre Verhältnisse sich rasch bessern würden. Auch mein Vater gehörte zu denjenigen, die mit großem Optimismus in die Zukunft blickten. Hoffnungen auf größere demokratische Teilhabe schwangen hier ebenfalls mit. Hoffnungen, die sich in der gesellschaftlichen Stimmung widerspiegelten und auch von den Spitzenpolitiker\_innen der Kommunistischen Partei genährt wurden.<sup>286</sup>

Meiner Mutter hat die Chemie-Fabrik – eine Institution in staatlicher Hand – ein Studium ermöglicht. Das Land brauchte Eliten, der Staat zog sie heran: Wer gut arbeitete, wurde von der Industriearbeit freigestellt und durfte die Universität besuchen. Das Fabrikgehalt bezogen diese Studierenden weiter. Von da an machte meine Mutter Karriere, wurde als Diplomatin nach Hamburg geschickt, wo sie sich von 1999-2002 mit Außenhandelsangelegenheiten befasste. Danach kehrte sie nach Tianjin zurück und trat in leitender Position in die Stadtverwaltung ein. Aber auch solchen Chines\_innen, die nicht studiert hatten, boten sich im neuen China Aufstiegschancen. Mein Vater etwa konnte nicht studieren, weshalb er sich für den Weg in die freie Wirtschaft entschied. Er wurde das, was man in Deutschland einen Gründer nennt, besaß eines der frühen privaten Unternehmen in China und trat niemals in den Staatsdienst ein.

Mit und ohne staatliche Hilfen haben meine Eltern persönliche Freiheiten errungen. Dennoch sind chinesische Bürger\_innen dem Zugriff des Staates nie vollständig entzogen. Ein Eingriff, der im Westen als besonders tiefer Einschnitt in die individuelle Entscheidungsfreiheit gilt, ist das Programm zur staatlichen Geburtenkontrolle. „Ein-Kind-Politik“, das ist in Deutschland vielfach ein Kampfbegriff. Deutlich wird dies, wenn man sich die Berichterstattung der deutschen Presse ansieht. Gerne werden hier

---

<sup>285</sup>Vgl. Felix Lee: *Freitod verboten*, in: <http://www.taz.de/!5142148/>, 26.05.2010 (31.07.2018).

<sup>286</sup>Vgl. Fenby 2008, Pos. 10152 f., 10292-10337; vgl. Richard Baum: *Burying Mao. Chinese Politics in the Age of Deng Xiaoping*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1994, S. 69-72.

drastische Schicksale unter reißerischen Titeln präsentiert. Eine *SPIEGEL*-Überschrift zitiert Yang Zhizhu, einen chinesischen Vater zweier Kinder, mit den Worten: „Wir haben unser eigenes Volk getötet“.<sup>287</sup> Der Artikel berichtet nicht nur über Yangs Fall, der auch innerhalb Chinas wahrgenommen wurde. Interviewt wird auch eine anonyme Ärztin: „Im Schnitt, sagt sie, habe sie zehn Abtreibungen pro Tag vorgenommen, damals Anfang der achtziger Jahre, als sie im Krankenhaus arbeitete. Manchmal kam sie auch auf 16 tote Föten am Tag.“<sup>288</sup> Die *SPIEGEL*-Autorin beschreibt ein erbarmungsloses Handwerk. Frauen werden zu Abtreibungen gezwungen und massenhaft sterilisiert; Neugeborene werden kaltblütig ermordet: „Später, als man auch die Hochschwangeren zu ihr schickte, als sie wusste, wie es ist, mit den eigenen Händen neugeborene Babys in einem Wassereimer zu ertränken, da erklärte sie [Wu] nichts mehr.“<sup>289</sup>

Die Grausamkeiten, die Individuen im Zuge der Ein-Kind-Politik erfuhren, stelle ich nicht in Abrede. Aber die bloße Fokussierung auf repressive Maßnahmen wird dem Umstand nicht gerecht, dass die Ein-Kind-Politik auch Rückhalt in der Bevölkerung besaß. In ihrer Studie *China's Longest Campaign*<sup>290</sup> zeigt Tyrene White außerdem, dass es sich bei der Ein-Kind-Politik nicht um eine willkürliche Repressalie handelte. Sie ist über Jahrzehnte hinweg entwickelt worden und als Antwort auf spezifische demografische Probleme gedacht. Insbesondere fürchtete die Führung der Kommunistischen Partei seit Mitte der 1950er Jahre, Chinas gigantische Bevölkerung nicht mit genügend Nahrungsmitteln versorgen zu können.<sup>291</sup> Weil die Bevölkerungsentwicklung leichter steuerbar schien als der Anbau von Getreide, wurde Geburtenbeschränkung zu einem Instrument politischer Planung:<sup>292</sup> „Women workers in some localities were required to sign »birth plans« of their own, women with two children agreed to have no more during the second five-year plan, and women with one child or none agreed to have only one.“<sup>293</sup> In den 1970er Jahren ist Geburtenplanung als ein nationalökonomischer Hebel dann endgültig akzeptiert. Ideologische Kontroversen und die Wertedebatten der früheren Jahre sind überwunden. Allerdings wird das chinesische Programm zur Geburtenkontrolle in der Übergangszeit von Mao zu Deng,

---

287Sandra Schulz: *Wir haben unser eigenes Volk getötet*, <http://www.spiegel.de/politik/ausland/ein-kind-politik-in-china-wir-haben-unser-eigenes-volk-getoetet-a-797189.html>, 20.11.2011 (31.07.2018).

288Ebd.

289Ebd.

290Tyrene White: *China's Longest Campaign. Birth Planning in the People's Republic, 1945-2005*, Ithaca, NY: Cornell University Press 2006.

291Vgl. ebd., S. 26-30, 43.

292Vgl. ebd., S. 34-36.

293Ebd., S. 36.

1976-80, weiter ausgebaut.<sup>294</sup> „In the midst of that political turbulence, the birth planning program steadily evolved and intensified. By the end of the decade, a one-child limit had been set, and the state resolved to enforce compliance in the countryside as well as the cities.“<sup>295</sup> Im September 1980 tritt die Ein-Kind-Politik offiziell in Kraft.<sup>296</sup> Ihre Notwendigkeit war über innerparteiliche Gräben hinweg unumstritten: „Decades of collective learning about the economic consequences of unchecked population growth left the contenders for power in general agreement about the need for state intervention to reduce fertility rates.“<sup>297</sup>

Selbstverständlich betraf die Ein-Kind-Politik auch meine Familie. Ich gehöre zur ersten Generation von Chines\_innen, die ohne Geschwister aufwuchsen. Keine\_r meiner Cousins oder Cousinen ist Einzelkind geblieben. Meine Eltern akzeptierten die Grenzen, welche die Politik der persönlichen Familienplanung setzte, vollständig. Das Gegenteil wäre undenkbar gewesen, denn meine Mutter ist Mitglied der Kommunistischen Partei und hat als solches eine Vorbildfunktion. Die Ein-Kind-Politik zu ignorieren hätte bedeutet, aus der Partei ausgeschlossen zu werden und Freiheiten einzubüßen.

Sie habe Angst gehabt, Schaden auf unsere Familie zu bringen, antwortete meine Mutter mir einmal auf die Frage, warum sie sich gegen den staatlichen Eingriff in ihre Intimsphäre gewehrt hat. Sie beschützte unsere Familie.

Es wäre für mich unmöglich gewesen, in Deutschland zu studieren, hätten meine Eltern eine Konfrontation mit dem Staat gesucht. Ich spüre keinen Zorn auf den Staat.

Dennoch bedauere ich, dass meine Eltern kein zweites Kind haben durften. Der Gedanke an einen Bruder oder an eine Schwester, der\_die niemals war, stimmt mich traurig. Diese Traurigkeit kann man auch in einer kleinen Malerei erkennen, die ich in Öl auf Leinwand ausgeführt habe (Abb. 3). Das Gesicht der zentralen Figur – ein Kind allein am Essenstisch, das darauf wartet, gefüttert zu werden – ist verschattet, düstere Wirbel strukturieren den Hintergrund, als würden sie gleich nach dem Kind greifen wollen. Die zweite Figur im Bild ist der einzige Freund des Kindes: Ein Teddy-Bär mit verdrehten Augen. Durch seine Krone habe ich das Kind als Teil meiner Generation gekennzeichnet. Von chinesischen Einzelkindern wird in der Presse oft gesagt, sie seien verwöhnt und verzogen, „Kleine Kaiser\_innen“ werden sie genannt.<sup>298</sup> Andererseits

---

294Vgl. ebd., S. 58-61.

295Ebd., S. 61.

296Vgl. ebd., S. 62.

297Ebd., S. 63.

298Vgl. Finn Mayer-Kuckuk: *Die kleinen Kaiser werden erwachsen*, <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.die-folgen-der-chinesischen-ein-kind-politik-die-kleinen-kaiser-werden->

fühlen sie sich als Kinder und Erwachsene oft unsicher. Australische Psycholog\_innen stellten fest, dass Chines\_innen, die aufgrund der Ein-Kind-Politik immer Einzelkinder blieben, eine deutlich pessimistischere Grundeinstellung haben. Auch ihr Selbstbewusstsein ist schwächer, dafür zeigen sie ausgeprägtere neurotische Züge.<sup>299</sup> Und die Autor\_innen der Studie prognostizieren sogar, dass die negativen Folgen der Ein-Kind-Politik sich in Zukunft noch verstärken werden: „[B]ecause later cohorts will have grown up with very limited extended family and in a society dominated by only children. Under such circumstances, we would expect that the policy's effect would, if anything, be magnified.“<sup>300</sup>

Ob sich dies bewahrheiten wird, bleibt abzuwarten. Mit einiger Sicherheit kann man aber sagen, dass die Generation meiner Eltern, die als erste nur ein Kind bekommen durften, in den meisten Fällen nicht verbittert sind wegen der Ein-Kind-Politik: „Es hat nur eine Generation gedauert“, sagte meine Mutter einmal zu mir, „und schon haben wir an Freiheit gewonnen.“ Die gewonnene Freiheit, die sie meinte, besteht darin, dass ich mittlerweile zweifacher Vater bin.

### **3.4 Künstler\_innenpersonen in der chinesischen Kunst**

#### **3.4.1 „Happy“ in der Kunst**

Ich war etwa vier Jahre alt, als mein Vater mir künstlerisches Talent attestierte. Ich malte zu dieser Zeit noch meine Graffiti in unserer Wohnung. Da schickte mein Vater mich an eine Jugendschule für Kunst, vergleichbar mit den typischen Musikschulen in Deutschland. Allerdings durfte nicht jedes Kind diese Schulen besuchen. Ihre Eignung mussten Kinder erst beweisen. Zuerst besuchte ich eine Unterrichtsstunde auf Probe, danach musste ich eine Prüfung absolvieren. Dazu stellte der Lehrer mir eine Aufgabe: Ich sollte ihm mein Lieblings-Haus zeichnen. Ich malte ein kleines Haus mit spitzem Dach, einem Fenster und einer Tür. Daneben malte ich mich selbst. Im Bild trug ich das rote Halstuch der Young Pioneers, dieselbe Krawatte, die ich während der Prüfung auch

---

[erwachsen.71134d99-876a-4fb7-9edb-572b7279f89e\\_amp.html](http://erwachsen.71134d99-876a-4fb7-9edb-572b7279f89e_amp.html), 11.02.2017 (25.10.2017):

„Einzelkinder ordnen sich tendenziell anders in der Welt ein als Sprösslinge großer Familien: Statt sich als kleiner Teil eines großen Ganzen zu begreifen, nehmen sie ihre eigenen Wünsche für wichtiger. Im Volksmund heißen sie die »kleinen Kaiser«, weil ihre Eltern auf jeden ihrer Befehle hören.“

299L. Cameron / N. Erkal / X. Meng: „Little Emperors: Behavioral impacts of China's One-Child Policy“, in: *Science* 339, S. 953-957, hier: S. 956.

300Ebd., S. 957.

wirklich trug. Im formellen Rahmen der Schule war die Uniform der Young Pioneers ein obligatorisches Bekleidungsstück.<sup>301</sup> Dann malte ich noch eine weiße Wolke, die sich abhob vom Himmel, welchen ich blau kolorierte. Die kindliche Idylle vervollständigte ich durch ein Vögelchen, dessen Gestalt ganz meiner Fantasie entsprang.

Es ist meine Überzeugung, dass Kinder „happy“ sein sollen. Happy, so nenne ich mein privates Konzept von Kindheit, das ich mir als Erwachsener überlegt habe. Es handelt sich um eine Art Unbeschwertheit, deren Umfang mit dem Maß an persönlicher Freiheit zunimmt. Das Happy im Bild ist ein bescheidenes, denn es ist auf das Mindeste reduziert: Ein friedliches Zuhause und die Rudimente einer idealen, harmonisch ausbalancierten Natur. Heute empfinde ich dieses Happy als zu klein. Mein Leben war leer, die Sehnsucht nach einer Kindheit voller neuer Erfahrungen und reich an Reizen war nur angedeutet. Ich erwähnte bereits, dass es kaum Spielzeug in meiner Kindheit gab. Befreit hat mich die Fantasie.

Das Happy meiner Kinder ist im Vergleich dazu ein viel größeres. Ihr Happy kennt nicht nur das Elternhaus als sicheren Ort, sondern spielt sich auch auf zwei Kontinenten ab, in Europa und in China. Und an beiden Orten haben sie alle Freiräume und jedes Spielzeug, um sich selber auszudrücken. Natürlich kaufe ich ihnen auch sehr viel, vielleicht um die relative Armut zu kompensieren, die ich in ihrem Alter erlebt habe. Dabei ermutige ich meine Kinder zu Kreativität, indem ich sie malen lasse. Und sie finden Sie zu ähnlichen Motiven, wie ich sie als Kind malte, jedoch reicher ausgestattet, üppiger gestaltet. Auf meinem Handy trage ich zum Beispiel eine Buntstiftzeichnung meiner Tochter mit mir, die unsere ganze Familie vor unserem Haus in Deutschland zeigt. Das Motiv ist eine größer dimensionierte Version des kleinen Happy, welches ich vor der Aufnahme in die Kunstschule malte. Erstaunlich ist, dass sie unser aller Gesichter mit Masken verhüllt, ganz ähnlich wie ich meine Selbstporträts häufig hinter einem Micky Maus-Kopf verstecke. Die Masken im Bild meiner Tochter sehen jedoch nicht wie Disney-Figuren aus, sondern wie die britische Zeichentrickfigur Peppa Wutz (Peppa Pig).<sup>302</sup>

---

301Vgl. Erik Eckholm: *After 50 Years, China Youth Remain Mao's Pioneers*, <http://www.nytimes.com/1999/09/26/world/after-50-years-china-youth-remain-mao-s-pioneers.html>, 26.09.1999 (31.07.2018): „For children though, grade school and the party's Young Pioneer club are practically indivisible. Asked where one begins and the other leaves off, Ms. Wang [Leiterin der Young Pioneers an einer Grundschule in Beijing] and the school principal both had trouble comprehending the question. Since all the students become Young Pioneers, they said, how can you make a distinction?“

302Vgl. *Peppa Pig*, Neville Astley / Mark Baker, UK 2004-.

Ich greife nicht belehrend ein, wenn meine Kinder malen. Sie sollen sich ausprobieren, vor allem dadurch, dass sie zwischen den Materialien ihres Ausdrucks frei wählen dürfen. Ob Pinsel, Buntstift oder Kugelschreiber, ob Zeichenkarton, Skizzen- oder Reispapier, das richtige künstlerische Handwerkszeug gibt es nicht.<sup>303</sup> Ich habe das selbst erst sehr spät gelernt, lange nach meinem Eintritt in die Kunst-Jugendschule. In meiner Schulzeit gab es jedoch auch keine Auswahl an Materialien. Westliche Kunstutensilien waren in China nicht verfügbar, nur Reispapier, auf dem wir mit Tusche

---

303 Diese liberale Haltung könnte einige meine Leser\_innen überraschen. Denn in Deutschland und darüber hinaus hat sich das Stereotyp der chinesischen „Tigerin“ („Tiger Mom“) weit verbreitet, das eng verbunden ist mit erbarmungslosen, erfolgsorientierten Erziehungsmethoden. Maßgeblich zurückzuführen ist dieses negative Image chinesischer Elternschaft auf Amy Chuas Erziehungsbuch *Die Mutter des Erfolgs* (Amy Chua: *Die Mutter des Erfolgs*, aus dem Englischen von Barbara Schaden, München: Hanser 2011; engl. *Battle Hymn of the Tiger Mother*). Ihre Erziehungsphilosophie definiert Chua bereits auf den ersten Seiten und grenzt sie deutlich von einer westlichen Pädagogik ab: „Im Unterschied zur typisch westlichen Hausfrau-und-Mutter im Dauereinsatz für die Kinder ist die chinesische Mutter überzeugt, dass 1. Hausaufgaben grundsätzlich an erster Stelle stehen, 2. ein A minus eine schlechte Note ist, [...] 6. die einzigen Freizeitbeschäftigungen, die man den Kindern erlauben sollte, solche sind, die ihnen am Ende eine Medaille eintragen, und 7. diese Medaille aus Gold sein muss“ (ebd., S. 11). Nicht Ermutigung sondern Kritik, auch überzogene, ist Chuas Strategie, ihre Kinder zu fördern:

„Die Wahrheit ist, dass es für Sophia nicht immer angenehm war, mich als Mutter zu haben. Sie erinnert sich, dass ich, während ich sie beim Üben beaufsichtigte, beispielsweise zu ihr sagte:

1. Oh mein Gott, du wirst immer nur schlechter und schlechter.

2. Ich zähle jetzt bis drei, dann erwarte ich *Musikalität!*

3. Wenn es beim nächsten Mal nicht PERFEKT ist, NEHME ICH DIR SÄMTLICHE STOFFTIERE WEG UND VERBRENNE SIE“ (ebd., S. 34, Herv. im Orig.).

Fraglich ist, ob es sich um eine spezifisch chinesische Elternrolle handelt, welche Chua ausfüllt, oder sie nicht eher mit dem Migrationshintergrund der Mutter zusammenhängt. Chua ist asiatische Amerikanerin in zweiter Generation (vgl. ebd., S. 20-28). Meiner eigenen Vorstellung von einem kindgerechten Umgang entsprechen Chuas Erziehungsmethoden jedenfalls nicht. In der Rückschau hat es allerdings auch den Anschein, als sei Chua teilweise missverstanden worden (vgl. Ilka Piepgras: *In der Höhle der Tigerin*, <http://www.zeit.de/2011/11/Tiger-Mom-Amy-Chua/komplettansicht>, 10.03.2011 (31.07.2018), Kira Cochrane: *The truth about the Tiger Mother's family*, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/feb/07/truth-about-tiger-mothers-family-amy-chua>, 07.02.2014 (31.07.2018)).

Es ist überhaupt unklar, ob chinesische Erziehungs- und Lehrmethoden sich einfach in andere kulturelle Kontexte übertragen lassen. Genau das wurde im Rahmen des britischen Fernsehprojekts *Are Our Kids Tough Enough? Chinese School* an einer englischen Schule versucht und als dreiteilige Serie für BBC Two dokumentiert (*Are Our Kids Tough Enough? Chinese School*, Ben Rumney, GB 2015). Vier Wochen lang wurden 50 9.-Klässler\_innen von fünf chinesischen Lehrer\_innen unterrichtet. Die 15-jährige Schülerin Rosie Lunskey fasst die Erfahrung gegenüber der BBC zusammen: „Acting like robots was the right way to go. For me, it was something I found difficult to get used to. [...] But a lot of time in the experiment, the only thing I felt I was learning was how to copy notes really fast and listen to the teacher lecture us“ (BBC: *Would Chinese-style education work on British kids?*, <http://www.bbc.com/news/magazine-33735517>, 04.08.2015 (31.07.2018)). Einige Medien zeigten sich dennoch beeindruckt von den Testergebnissen der Schüler\_innen, die besser ausfielen als bei denjenigen Mitschüler\_innen, die an dem Programm nicht teilgenommen hatten (vgl. Nick Gutteridge: *British pupils see huge boost in exam results... after being taught by CHINESE teachers*, <http://www.express.co.uk/news/uk/599320/British-pupils-Hampshire-school-Chinese-teacher-education-exams>, 19.08.2015 (31.07.2018)). Doch Sam Wollaston bemerkt im Guardian, dass die chinesischen Lehrkräfte es nicht schafften, ihre Klassen richtig zu führen: „Classes quickly descend into chaos, respect goes out of the window. »They've got this discipline that probably works in China because everyone does what the teachers say, but it doesn't work here because no one really cares,« says Rosie“ (Sam Wollaston: *Are Our Kids Tough Enough? Chinese School review – a comic*

malten.

### 3.4.2 Kunst als Lebensweg von der Kindheit bis ins Alter

Der Lehrer von der Jugendschule sah mein Bild und erkannte die Fantasie, der es entsprungen war – wahrscheinlich in dem Vogel, der kein Naturvorbild hatte. Er erlaubte mir den Besuch des Unterrichts. Ich hatte die Prüfung demnach bestanden und verwandelte mich im selben Moment vom „Graffiti-Künstler“ zum Studenten der ehrwürdigen chinesischen Zeichenkunst. Bevor er mich entließ, fragte der Lehrer noch, ob ich später einmal Maler sein wolle. Ich sagte natürlich „Ja!“

In der Rückschau hatte die Frage einen ganz spezifischen Zweck: Der Lehrer prüfte nicht nur mein Talent, sondern auch den Ernst, mit dem ich die (kindliche) Malerei betrieb. In China musste jede Maßnahme einen Zweck haben, ein Ziel erfüllen. Der Besuch einer Kunstschule verpflichtete zum Einschlagen einer künstlerischen Laufbahn. Dies ist anders als in Deutschland. Schicke ich meine Kinder auf eine Musikschule, so erwarte ich dennoch nicht, dass sie später mit Musizieren ihren Lebensunterhalt verdienen. Durch den Eintritt in die Jugendschule war mein Weg hingegen vorgezeichnet. So wurde ich ausgerechnet in dem Augenblick fremdbestimmt, als ich die größte Freiheit empfand und mich aus freien Stücken für die Kunst entschied. Ob sich dieser Pfad jemals wieder verlassen ließe, ist ungewiss. Heute stelle ich mir manchmal vor, wie anders mein Leben hätte verlaufen können. Hobbys, denen ich als Kind und als Jugendlicher ebenfalls mit großer Leidenschaft nachging, waren Schlittschuhlaufen und Ping Pong. Hätte ich nicht die Kunst gewählt, vielleicht wäre ich Profisportler geworden.

---

*clash of cultural differences*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/aug/04/are-our-kids-tough-enough-chinese-school-tv-review>, 05.08.2015 (31.07.2018)). Dies liege nicht nur an den Lehrer\_innen, sondern vor allem an dem ungeeigneten sozialen Umfeld: „But it's not just about the classroom – it's about the entire cultural context. A wise chef, given potatoes and a deep-fat fryer, will not try to make dim sum“ (ebd.). So lade die BBC-Serie letztlich vor allem dazu ein, sich über interkulturelle Missverständnisse zu amüsieren. Darüber hinaus sei der Erkenntniswert gering (vgl. ebd.).

### 3.4.3 Kunst und ihre Kontexte im Wandel der Zeit

An der Kunstschule begann meine Ausbildung in traditioneller chinesischer Malerei, ausschließlich mit Tusche zunächst, als ich etwa sieben Jahre alt war, später mit Aquarellfarben. Zwei Stunden pro Woche besuchte ich die Schule, immer am Wochenende. Als erstes übten meine Mitschüler\_innen und ich, unsere Pinsel richtig zu führen. Diese Pinsel verbanden uns mit der sehr alten Kunstgeschichte Chinas, denn das Instrument hat sich seit ca. 3000 Jahren kaum gewandelt.<sup>304</sup> Von Grund auf lernten wir das Handwerk, das uns in die Lage versetzen sollte, Chinas künstlerische Tradition fortzuschreiben.

Wann die Geschichte der Malerei in China beginnt, lässt sich nicht genau sagen. Aus der Frühzeit der chinesischen Kultur – den ersten drei Jahrtausenden vor Christus – sind nur wenige künstlerische Zeugnisse erhalten, vor allem Bronzen aus memorialen Zusammenhängen.<sup>305</sup> Sie haben dank ihres widerstandsfähigen Materials überdauert. Von einzelnen, teilweise anspruchsvoll gearbeiteten Fragmenten abgesehen, ist ein größerer Bestand an Seide-Arbeiten aus der Zeit ab 300 v. Chr. überliefert. Von da an avanciert Seide zu einem wichtigen Medium für chinesische Malereien. Die ersten umfangreicheren Funde sind weiterhin als Grabbeigaben gedacht gewesen und lassen nur wenige Rückschlüsse auf die Verwendung von Seide in anderen Kontexten zu. Muster wurden eingewoben oder aufgestickt.<sup>306</sup>

Im zweiten Jahrhundert vor Christus finden sich Beispiele von Seiden, auf denen figürliche Motive gemalt worden sind. Craig Clunas zeigt in *Art in China* ein Banner mit wahrscheinlich ritueller Funktion. Bemalt ist das Objekt mit mineralischen Pigmenten: Zinnober, rotem Ocker und pulverisiertem Silber sowie Indigo-Blau, schwarzer Tusche und Muschelkalk.<sup>307</sup> Dargestellt sind Himmel, Erde und Unterwelt: „The aim of the banner's painter(s) is clearly not to depict observed phenomena accurately, but it may well be that fidelity to a precise iconographical programme [...] here drives the representation.“<sup>308</sup>

---

304Vgl. Clunas <sup>2</sup>2009, S. 71. Typischerweise ist der Pinsel folgendermaßen aufgebaut: „Der Pinsel besteht aus einem Bund von Tierhaaren gleicher Länge, die hinten an ihrem dicken Ende zusammengebunden und in einen Schaft aus Holz oder Bambus eingelassen sind. Die Haarenden laufen in feuchtem Zustand in eine feine Pinselspitze aus, die das sensible Hauptstück des Pinsels ausmacht“ (Suishu Tomoko Klopfenstein-Arii: *Schrift und Schriftkunst in China und Japan*, Bern / Frankfurt a. M. / New York / Paris: Lang 1992, S. 56).

305Vgl. ebd., S. 15-28.

306Vgl. ebd., S. 28 f.

307Vgl. ebd., S. 32.

308Ebd., S. 33.

Den eigentlichen Anfang der chinesischen Malerei markiert das Auftreten von Gu Kaizhi „at a transitional moment of Chinese history between the great Han (206 BC-AD 220) and Tang (618-907) empires“.<sup>309</sup> Künstlerische Praxis erfährt in dieser Zeit verschiedene Veränderungen: „Up to this date, most pictures had been images incised into stone or painted in lacquer; painters and even calligraphers were generally considered artisans.“<sup>310</sup> Doch Seide, Papier und Pinsel gewannen zu Gus Zeit an Ansehen. Ein neues Verständnis davon, was Kunst ist, bildete sich aus: „Historically, the core of Gu Kaizhi's creativity was seen to be the way his use of this tools broke the classical mould of image-making“.<sup>311</sup> Einerseits gewann der individuelle künstlerische Ausdruck – die Geste – an Bedeutung: „In the case of Gu Kaizhi, the network of silk hairline brush strokes that describe his figures is patently revealed as a technical scheme, a manner of controlling the brush“.<sup>312</sup> Gleichzeitig trat die neue Malerei in ein enges Verhältnis zur Welt, wie der Künstler sie sah. Im Falle von Gus sogenannter *Admonitions Scroll*, heute im British Museum, wurden die Pinselstriche als Zeichen für Einfühlung gelesen:

„These delicate brush lines in the *Admonitions* represent the figures, their attitudes, expressions and bearing, and convey the artist's psychological insights into their characters. At the same time, their independent qualities – including their archaic hairline thinness and swirling rythms – were seen as calligraphic signs that did not stand in for, but actually embodied the artist“.<sup>313</sup>

Hier zeigt sich, dass malerische Techniken in einem engen Bezug zur Kalligrafie gesehen wurden – den traditionellen Schreibtechniken: „In China und Japan ist das Schreiben, wenn man einmal vom Alltagsgebrauch der Schrift absieht, eine Kunstübung von fast unbegrenzter Variations- und Ausdrucksfähigkeit, die gleichwertig neben der Malerei besteht.“<sup>314</sup> Wenn McCausland dem Pinselduktus von Gu Kaizhi eine kalligrafische Qualität zuschreibt, dann bezieht er sich auf eine bestimmte Vorstellung von ostasiatischer Kunstschrift: „Man könnte sie wohl am einfachsten als »Kunst der Pinselstriche und ihrer Verteilung in der Fläche« bezeichnen. So betrachtet haben die Schriftzeichen nicht nur eine Funktion als Bedeutungsträger, sondern sind auch Grundlage und Ausdruck einer abstrakten Kunstform.“<sup>315</sup>

---

309Shane McCausland: *First Masterpiece of Chinese Painting. The Admonitions Scroll*, London: British Museum Press 2003, S. 13.

310Ebd.

311Ebd., S. 14.

312Ebd., S. 21.

313Ebd.

314Klopfenstein-Arii 1992, S. 7.

315Ebd., S. 8.

Als eng verbunden gelten Malerei und Kalligrafie seit ca. 200-100 v. Chr.<sup>316</sup> Für wirkliche Künstler\_innen, nicht nur Handwerker\_innen, hält man Kalligraf\_innen aber erst in den ersten Jahrhunderten nach Christus. Jetzt bildet sich ein spezifisches Künstler\_innenideal aus: „It is linked to the emergence of the idea of the artist as an individual whose personal qualities allow command of technical resources to produce work of a higher quality and greater value [...] than that of the common run of writers.“<sup>317</sup> Günstig wirkte sich außerdem die Entwicklung einer Kursiv-Schrift aus. In ihr konnten Kalligraf\_innen individuelle Gesten zur Darstellung bringen. Auch die verstärkte Nutzung von Papier im ersten Jahrhundert trägt zur höheren Wertschätzung der Schreibkunst bei. Der Pinselduktus war auf diesem Medium besser zu erkennen als beispielsweise auf Seide.<sup>318</sup>

Mit Gu Kaizhi kommt nicht nur die Expressivität eines\_r Kalligraf\_in in die chinesische Malerei, sondern auch ein neues Konzept von Lebendigkeit:

„In Chinese art history, Gu Kaizhi is closely associated with the painterly concept of »transmitting the spirit« to figures. He is also said to have excelled in having »described spirit through form« in his subjects. His figure of Vimalakirti was not just lifelike or seeming real; more importantly, it had »breath resonance« with the subject. [...] the portrait became a body for the real presence of the figure.“<sup>319</sup>

Zur Zeit der Tang-Dynastie (618-906) bekommen die Bildsujets dann eine soziologische Qualität. Künstler\_innen wenden sich dem Leben der höfischen Gesellschaft zu. Der Auslöser: Die Wandmalerei verliert ihre Vorrangstellung unter den Künsten, Auftraggeber\_innen fragen verschiedene Banner und Rollen in unterschiedlichen Formaten nach. Diese Malereien werden in privaten Situationen angesehen, bestimmte Motive zu speziellen Anlässen gezeigt. Unter anderem Festtagszeremonien werden künstlerischer Gegenstand. So spiegeln die neuen Bildmotive den Rahmen wider, in dem die Bilder betrachtet werden, während die Kostüme des Bildpersonals zeitgenössische Moden aufgreifen.<sup>320</sup>

Gewissermaßen im Dunkeln liegen die Ursprünge der Landschaftsmalerei, für die chinesische Kunst im Ausland besonders bekannt ist. Aus dem ersten Jahrtausend vor Christus sind kaum Beispiele erhalten. Zu den frühesten Meisterwerken der Landschaftsmalerei gehören demnach die Arbeiten Guo Xis (1000-1090 n. Chr.).<sup>321</sup> Guo

316Vgl. Clunas <sup>2</sup>2009, S. 135, 42.

317Ebd., S. 135.

318Vgl. ebd.

319McCausland 2003, S. 18 f.

320Vgl. Clunas <sup>2</sup>2009, S. 47-49.

321Vgl. ebd., S. 54 f. Guo Xi gehört zur künstlerischen Strömung der Nördlichen Song Dynastie (960-

drückte der chinesischen Kunstgeschichte jedoch nicht nur als Maler seinen Stempel auf, sondern war auch als Theoretiker prägend: „In his treatise, *Lin quan gao zhi* (Lofty Ambition in Forests and Streams), he stresses the free inspiration of the artist as a heroic creator, and newly current ideas about the artist's character as the defining factor in the making of the great work of art.“<sup>322</sup> Guo gab einer weit verbreiteten Vorstellung von Künstler\_innentum einen theoretischen Unterbau. Noch Jahrhunderte später – teilweise bis heute – wirken seine Vorstellungen nach.<sup>323</sup>

Guo denkt den\_die Künstler\_in als einen Freigeist. Konsequenter Weise entsprangen Guos Landschaft der reinen Fantasie. Dennoch waren sie kein Ausdruck ungetrübter Subjektivität. Die aufragenden Gipfel seiner perspektivisch gestaffelten Berge sind sowohl religiös interpretiert worden, als auch politisch. Die ideale Landschaft kann für ein daoistisches Paradies stehen, aber auch eine Ikonografie der Herrschaft meinen. Im zweiten Fall sind die höchsten Gipfel Sinnbilder für kaiserliche Macht.<sup>324</sup>

Selbsta Ausdruck – das Produkt von innerer Freiheit – und politische Repräsentation: das sind die beiden Pole, zwischen denen chinesische Malerei bis ins 20. Jahrhundert pendelt. Insofern bedeuteten die politischen Eingriffe in die Kunst, welche Künstler\_innen unter Mao dulden mussten, nur einen teilweisen Bruch mit der künstlerischen Tradition. Neu war, dass altehrwürdige Sujets plötzlich als unangemessen galten: „Art for art's sake, the early twentieth-century view of the artist as a romantic free spirit, was no more acceptable to Communist party thinking than was the much older view of arts as the expression of a spiritually noble nature.“<sup>325</sup> Was allerdings an die Stelle alter Ideale und Kriterien für gute Kunst treten sollte, war im kommunistischen China nicht immer klar: „After 1949, all artists lived in a context where changes in party policy could and did render certain styles politically suspect in an unpredictable manner.“<sup>326</sup>

Beispielsweise wurde die Ölmalerei zunächst staatlich gefördert. Die Gemälde dienten als Vorlagen für politische Poster. Dennoch konnten Künstler\_innen nur eine Dekade

---

1126, vgl. Wen C. Fong: „Wang Hui and Repossessing the Past“, in: Maxwell K. Hearn (Hg.): *Landscapes Clear and Radiant. The Art of Wang Hui (1632-1717)*, Ausst. Kat., 09.09.2008-04.01.2009, Metropolitan Museum of Art, New York / New Haven, NY / London: Yale University Press: 2008, S. 3-47, hier: S. 33). Nachfolgende Künstler\_innen und Theoretiker\_innen glaubten, dass die Landschaftsmalerei der Song Dynastie sich auf Wang Wei beziehen lasse, der im 800 Jh. n. Chr. lebte. Nach heutigem Stand der Forschung stammen die Bilder, anhand derer argumentiert wurde, allerdings nicht von Händen Wangs (vgl. ebd., S. 5 f.).

322Clunas <sup>2</sup>2009, S. 55, Herv. im Orig.

323Vgl. ebd.

324Vgl. ebd., S. 56 f.

325Ebd., S. 213.

326Ebd.

später in Schwierigkeiten geraten, wenn sie in dieser Technik arbeiteten: „In the years of the late 1950s, when party policy veered in a more nationalist direction, and relations with the USSR became strained, oil-painting was constructed as essentially a »foreign« art form, associated with the capitalist enemy.“<sup>327</sup> Auch die Kunstgeschichte Chinas wurde im 20. Jahrhundert umgedeutet. Beispielsweise wurde versucht, Gu Kaizhi einen sozial-revolutionären Zug im Sinne der herrschenden politischen Lehre nachzuweisen. So wurde traditionelle chinesische Malerei zu einer Vorstufe des sozialistischen Realismus umgedeutet.<sup>328</sup> Da waren Kunstakademien schon geschlossen, die Besoldung von Künstler\_innen durch den Staat war eingestellt worden.<sup>329</sup> Im Zuge der „Kulturrevolution“, Maos einschneidender politischen Kampagne von circa 1966-1976, wurden Künstler\_innen aus ihren Heimatorten – meist urbane Milieus – tief in die ländlichen Provinzen geschickt. Dort sollten sie das Leben und die Arbeit der Bauern lernen.<sup>330</sup> Dabei folgte dieses Verschwinden der Künstler\_innen einen vorherigen Verlust an Kunstwissen:

„Many of the traditional techniques of Chinese painting were phased out of art schools in the 1950s, with the result that later artists working in the »national painting« manner were in fact using very different types of brushwork from those employed prior to the mid-twentieth century. There was also in art schools a new emphasis on drawing from life rather than mastering the styles of earlier artists.“<sup>331</sup>

Kunsthochschulen nehmen erst nach Maos Tod ihren Betrieb wieder auf. Doch es fehlt an Wissen im Land, an Vorbildern, die Orientierung geben: „But by the 1980s some artists found that learning more about traditional Chinese artistic expression meant their moving to the West, where old masterworks by the great names of Chinese painting became accessible to them for the first time.“<sup>332</sup> So werden viele Künstler\_innen zu Pendler\_innen:<sup>333</sup> Sie studieren im Ausland und in China, zeigen ihre Arbeiten sowohl in der Heimat wie auch im Westen, produzieren sogar in verschiedenen Ländern. Dabei bilden sie eine künstlerische Sprache aus, die nicht mehr eindeutig chinesisch oder

327Ebd., S. 215.

328Vgl. McCausland 2003, S. 129-131.

329Vgl. Clunas <sup>2</sup>2009, S. 213.

330Vgl. McCausland 2003, S. 129.

331Clunas <sup>2</sup>2009, S. 219. Vollständig zum Erliegen kam die Kunstproduktion in China allerdings nicht. Nur wurde sie nun direkt von der Kommunistischen Partei gesteuert, sowie von den Roten Garden – besonders Mao-treue, zumeist junge Menschen (vgl. Lincoln Cushing / Ann Thompkins: *Chinese Posters. Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*, San Francisco, CA: Chronicle 2007, S. 5). Auch gab es Kunstschulen, in denen Propagandaposter produziert wurden. Diese Gebrauchskunst trat an die Stelle der traditionellen Kunst, die ideologisch unerwünscht geworden war (vgl. Lincoln Cushing: „Revolutionary Chinese Posters and Their Impact Abroad“, in: Ders. / Ann Thompkins: *Chinese Posters. Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*, San Francisco, CA: Chronicle 2007, S. 7-23, hier: S. 9-11).

332McCausland 2003, S. 135.

333Vgl. ebd.

westlich ist. Den in Berlin arbeitenden Künstler Jianping He zitiert der Tagesspiegel 2012: „[S]eine Kunst [werde] stark durch die chinesische Kultur und die deutsche Philosophie beeinflusst [...], aber es [sei] doch schwer zu sagen [...], ob sie westlich oder östlich sei.“<sup>334</sup> Über die junge Malerin Hui Zhang heißt es dort:

„Es gibt eine interessante Kombination aus westlichen- und östlichen Elementen in Huis Werken. Obwohl sie jetzt mit Öl und auf Leinwand malt, sind ihre Themen mit ihrer chinesischen Identität verbunden. »Ich benutze die westliche Maltechnik, um meine eigenen Ideen über chinesische Kultur und Politik zu repräsentieren.«<sup>335</sup>

So bringen chinesische und westliche Einflüsse eine künstlerische Melange hervor. 1999 schreibt Jenny Liu in ihrer Rezension für *Frieze* über die Ausstellung *Inside Out: New Chinese Art*:<sup>336</sup> „The stated intention of the show's curator Gao Minglu, is to draw out themes of Modernity and identity, while positioning Chinese works as a local elaboration on an international contemporary art scene.“<sup>337</sup> Dabei lässt das Feld der „neuen chinesischen“ Kunst den Künstler\_innen genug Raum, nicht nur das Verhältnis zum zeitgenössischen Diskurs, sondern auch zur Tradition neu auszuloten. Auf Betrachter\_innen üben diese Arbeiten noch immer einen besonderen Reiz aus: „Most refreshing are the explorations of supposedly anachronistic techniques, such as brush painting and calligraphy, which are employed to grapple with the debilitating weight of cultural tradition.“<sup>338</sup> So lebt die klassische Kunst Chinas im 21. Jahrhundert weiter. Sie beweist ein enormes Beharrungsvermögen angesichts der historischen Wandelbarkeit von Produktionsbedingungen und Rezeptionszusammenhängen, von künstlerischer Freiheit und politischer Notwendigkeit.

### 3.5 Eine Verwandlung vom Schüler zum Lehrer der chinesischen Tradition

Tradition und Kunstgeschichte sind nicht entkoppelt von gesellschaftlichen und historischen Veränderungen. Sie sind einem ständigen Auf und Ab unterworfen, beeinflusst von sich wandelnden Geschmäckern, Moral und politischem Zwang. Die

---

334Jan Cao: *Östliche Kultur trifft deutsche Hauptstadt*, <http://www.tagesspiegel.de/berlin/chinesische-kuenstler-in-berlin-oestliche-kultur-trifft-deutsche-hauptstadt/6920312-all.html>, 25.07.2012 (31.07.2018).

335Ebd.

336*Inside Out: New Chinese Art*, 26.02.-01.06.1999, San Francisco Museum of Modern Art, Asian Art Museum, San Francisco.

337Jenny Liu: *Inside Out: New Chinese Art*, <https://frieze.com/article/inside-out-new-chinese-art>, 01.01.1999 (31.07.2018).

338Ebd.

Biografien von Künstler\_innen folgen einer ähnlichen Bewegungen. Die Freiheiten und Zwänge, das, was opportun, was geboten und was verboten scheint, wandelt sich im Laufe des Lebens, und zwar mehrfach. Als ich in meiner Aufnahmeprüfung das Bild malte, welches mich selbst vor einer häuslichen Idylle zeigt, da war ich frei. Ich drückte mich genauso aus, wie ich es wollte. Aber diese Freiheit verlor ich mit dem Eintritt in die Schule. Fortan konnte ich meine Motive nicht mehr frei wählen. Von meinen Mitschüler\_innen und mir wurde erwartet, dass wir uns einer vorgegebenen Form, des klassisch-chinesischen Ausdrucks bedienten. Erst an der Hochschule für bildende Künste Hamburg würde ich die Freiheit in der Kunst wieder erleben.

In China wurde ich bis zu einem gewissen Grad zu einer Kunst gezwungen, die in meiner Kultur als klassisches Ideal gilt. Es gab keinen Spielraum, sich auszuprobieren. Aber in Deutschland lernte ich Menschen kennen, die sich dieselbe chinesische Tuschemalerei freiwillig aneignen wollten, noch dazu mit großer Begeisterung. Dies waren meine Schüler\_innen am Konfuzius-Institut an der Universität Hamburg,<sup>339</sup> wo ich 2011-2012 als Gastdozent lehrte. Zwei Stunden pro Woche führte ich Freizeit-Künstler\_innen und China-Enthusiast\_innen in die Techniken ein, welche ich von Kindesbeinen an trainiert hatte. Andere Dozent\_innen boten zusätzliche Kalligrafie-Klassen an und regelmäßige Tee-Zeremonien wurden gefeiert.

Was die traditionelle chinesische Kunst anging, habe ich am Konfuzius-Institut eine Wandlung vollzogen: Ich bin vom Schüler zum Lehrer geworden, eine Rolle, die ich bis heute inne habe, wenn auch an einer anderen Einrichtung. Abbildung 4 zeigt mich in einer Unterrichtssituation. Ich demonstriere, auf welche Weise das Wechselspiel der Materialien die Malerei bestimmt. Tusche, Wasser und Pinsel müssen in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen. Ist der Pinsel zu feucht vom Wasser, dann zerstört er das sensible Reispapier, weil dieses bei Berührung sofort durchnässt. Für die Tusche gilt dasselbe. Auch der Anteil von Tusche zu Wasser in den Pinselhaaren muss ausbalanciert werden, und zwar individuell, je nachdem, welche Effekte in der Malerei erzielt werden sollen. Zusätzlich müssen Maler\_innen ein Gefühl für das Gewicht des Pinsels entwickeln, sowie für seine Handhabung. Denn das Instrument muss entschieden geführt werden, in malerischen Gesten, die eine künstlerische Intention

---

339Konfuzius-Institute entsprechen in Zielsetzungen und Arbeitsweise weitgehend den deutschen Goethe-Instituten, unterscheiden sich allerdings in einem Punkt: „Anders als die Goethe-Institute werden die von der Volksrepublik China initiierten Konfuzius-Institute aber in Kooperation mit einer Einrichtung des Gastlandes betrieben, in den meisten Fällen sind dies Hochschulen mit etablierten China-Schwerpunkten“ (Konfuzius-Institut an der Universität Hamburg: *Über Uns*, <http://www.ki-hh.de/ueber-uns>, o. J. (11.10.2017)).

offenbaren. Gleichzeitig muss der Pinsel schnell gezogen werden, weil ein zu langes Verweilen auf dem Reispapier das Blatt wieder zergehen lässt. Dies erfordert ein langes Training, auch weil stets auf weißen Grund gemalt wird, ohne dass es eine Vorzeichnung gäbe. Deshalb machen Künstler\_innen von jedem Motiv bis zu hundert Variationen, ohne an den einzelnen Blättern nachträgliche Korrekturen vorzunehmen. Stattdessen wird stets von neuem begonnen, mit einem weißen Blatt Papier. Erst wenn das Motiv perfekt ausgeführt worden ist, ist die Arbeit abgeschlossen. Die letzte Fassung ist das fertige Bild. Das schnelle Malen erfordert eine ausgeprägte malerische Intuition, weil Künstler\_innen nur zügig aber planvoll, feinfühlig aber kraftvoll und durch Ausdauer zum Motiv gelangen. Bei der chinesischen Malerei steht die Kontrolle im Mittelpunkt: Kontrolle des Materials und des eigenen Körpers.

Mit dem Konfuzius-Institut habe ich nur kurze Zeit zusammengearbeitet, aber Lehrer bin ich bis heute geblieben. 2009 bekam ich eine Dozentur an der Tianjin University of Science and Technology. An deren School of Arts and Design lehrte ich Zeichnung und Malerei. Außerdem pendelte ich zwischen Deutschland und China. Seit 2015 unterrichte ich als ständiger Dozent „Interkulturelle Kommunikation“ an der Brand Academy Hochschule für Design und Kommunikation. Dabei handelt es sich um eine private Hochschule, 2010 durch „eine Gruppe von deutschen und chinesischen Freunden“<sup>340</sup> gegründet. „Ein Ort der Bildung“ will die Brand Academy sein, „der Kulturen im eurasischen Raum verbindet“ und „der das Wissen über Marken mit der Leidenschaft für Markengeschichten zusammenbringt und in den Mittelpunkt stellt“.<sup>341</sup> Zwar wird der Förderung und Entwicklung von Kreativität ein zentraler Stellenwert in der Philosophie der Hochschule zugewiesen. Jedoch ist für klassische chinesische Malerei im Lehrplan kein Platz, weil er auf eine anwendungsbezogene Umsetzung besagter Kreativität ausgerichtet ist. Als Lehrer setze ich die künstlerische Tradition meiner ersten Heimat nicht weiter fort. Doch leben Spuren dieser Tradition in meiner künstlerischen Arbeit weiter.

---

340Brand Academy: *Hochschule*, <https://www.brand-acad.de/hochschule/#geschichte>, o. J. (31.07.2018).  
341Ebd.

## 4. Heimat und Fernweh

### 4.1 Eine kurze Geschichte chinesisch-japanischer Spannungen

Von guten Beziehungen zwischen China und seinen asiatischen Nachbarn kann bis heute nicht immer die Rede sein. Insbesondere das Verhältnis zu Japan ist gespannt. Den Tiefpunkt markiert der September 2012, als der japanische Premierminister Yoshihiko Noda die Senkaku/Diaoyu-Inseln in der südchinesischen See zu einem Teil der japanischen Nation erklärte. Die Inseln sind seit Jahrzehnten ein Politikum, deren Territorium sowohl Japan als auch China für sich reklamieren. Deshalb bezeichnet Zha Daojiong von der Peking University die „Nationalisierung“ der Inseln durch Japan als einen „diplomatischen Noda-Schock“:<sup>342</sup> „For many in China, it was an unfathomable shock that a Japanese leader was so ready to disregard domestic political circumstances or, seen another way, to mount such an outright challenge to his authority at home.“<sup>343</sup> Gemeinsame Gespräche zwischen beiden Staaten wurden in der Folge ausgesetzt. Auch offizielle Veranstaltungen wurden abgesagt, beispielsweise die Feier zum 40-jährigen Bestehen von diplomatischen Beziehungen zwischen China und Japan. Schweigen herrscht bis heute auch zwischen den politischen Spitzen beider Länder.<sup>344</sup> Stattdessen beobachtet die Welt eine Eskalation der starken Gesten. Seit 2013 dringen chinesische Schiffe immer wieder in die Gewässer und in den Luftraum der Diaoyu-Inseln vor. 2016 musste Japan 851 Mal seine Luftabwehrkräfte mobilisieren, als Antwort auf chinesische Kampfflieger und Drohnen. Dass die Lage sich in naher Zukunft entspannen könnte, scheint zwar möglich, ist aber keinesfalls sicher.<sup>345</sup> Dabei war das Verhältnis zwischen China und Japan einmal außerordentlich gut:

„Official development assistance from Japan played a powerfully supportive role in China's re-linking with the rest of the world economy, and not only in a material sense. Particularly in the 1970s and 1980s, the fact that China and Japan were able to work cooperatively in trade and investment relations was seen as a vote of confidence in China by other industrialised nations.“<sup>346</sup>

---

342Vgl. Zha Daojiong: *A Chinese view on fixing the Japan relationship*, <http://www.eastasiaforum.org/2015/09/23/a-chinese-view-on-fixing-the-japan-relationship/>, 23.09.2015 (01.08.2018).

343Ebd.

344Vgl. Jiji: *Japanese and Chinese officials mark 45<sup>th</sup> anniversary of diplomatic ties in Beijing*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2017/09/09/national/politics-diplomacy/event-marking-45th-anniversary-normalization-japan-china-ties-held-beijing/#.WeTtPRlCTqB>, 09.09.2017 (01.08.2018).

345Vgl. Jiji: *Japan fathoms meaning of China's Senkaku forays five years after nationalization*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2017/09/10/national/politics-diplomacy/five-years-nationalization-three-senkaku-islets-japan-still-wary-intrusions-chinese-vessels-area/#.WeTiRhICTqC>, 10.09.2017 (01.08.2018).

346Zha 2015.

Selbst im Kalten Krieg, als die beiden Staaten gegnerischen Lagern angehörten, standen Japaner\_innen und Chines\_innen sich nie unversöhnlich gegenüber.<sup>347</sup> Einen besonders regen wirtschaftlichen und kulturellen Austausch pflegten China und Japan zu Beginn der 1990er Jahre. Obwohl die internationale Gemeinschaft erwartete, dass Japan wegen Menschenrechtsverletzungen Druck auf China ausübt, versuchten japanische Politiker\_innen doch auch, chinesischen Bedürfnissen entgegen zu kommen; aus humanitären Gründen, wie es hieß. Den Höhepunkt der intensivierten Freundschaft bildete der Besuch des japanischen Kaiserpaars in China 1992. Das hatte es zuvor noch nicht gegeben.<sup>348</sup> Zu dieser Zeit, im Jahr 1993, verließ ich China das erste Mal. Ich durfte Japan besuchen.

## 4.2 Ein Wettbewerb um Chancen

Am Anfang stand eine offizielle Ankündigung durch meine Kunstschule: Es gäbe einen stadtweiten Wettbewerb, bei dem Kunstschüler\_innen aus ganz Tianjin ihr Talent demonstrieren konnten. Aus allen Teilnehmenden würden zwei Kinder ermittelt, die mit einer kleinen Delegation nach Japan reisen dürften. Das war eine große Gelegenheit, auch wenn ich Japan schon damals nicht als weit entferntes Ausland empfand. Damals hatte die japanische Alltagskultur bereits im chinesischen Alltag Fuß gefasst. Ich selbst las zum Beispiel japanische Comics, Manga, von denen einige in Übersetzungen vorlagen.

Ich war sehr aufgeregt, als ich meinen Eltern von dem Wettbewerb erzählte. Meine Mutter blieb eher ruhig. Sie fragte, ob ich wirklich nach Japan gehen wolle. Frei von jeder Skepsis antwortete ich „Ja“, und ohne dass sie es aussprach, fasste meine Mutter den Entschluss, mir über Parteiverbindungen einen Platz in der Wettbewerbsauswahl zu

---

347Vgl. Ebd.

348Vgl. June Teufel Dreyer: *Middle Kingdom and Empire of the Rising Sun. Sino-Japanese Relations, Past and Present*, New York: Oxford University Press 2016, S. 188-190. Bei diesem Besuch äußerte der Kaiser eine tiefe Trauer über die Untaten, die japanische Soldaten gegenüber chinesischen Bürger\_innen im Zweiten Weltkrieg begangen haben (vgl. ebd., S. 190 f.). Dies war ein wichtiges Zeichen, denn bis heute wurzeln die Spannungen zwischen den beiden Ländern auch in einer Schuldfrage: „The Beijing government has attributed the problem [angespannte Beziehungen] to the Tokyo government's insufficient expressions of remorse over Japan's responsibility for the war and to politicians' refusal to foreswear visitis to the Yasukuni Jinja, Japan's shrine to its war dead“ (ebd., S. 3). Ab 1994 kühlen die außergewöhnlich guten Beziehungen zwischen China und Japan wieder ab. Der Grund ist die sich abschwächende japanische Wirtschaft – chinesische Politiker\_innen schätzten vor allem das wirtschaftliche Engagement Japans in China (vgl. ebd., S. 191).

sichern.<sup>349</sup> An dem Auswahlverfahren musste ich dennoch teilnehmen, indem ich zunächst eine Mappe einsandte. Ich begriff dies als Chance, mein Können zu beweisen. Dementsprechend intensiv bereitete ich mich vor. Selbstbewusstsein schöpfte ich aus der Tatsache, dass kein Wettbewerbsthema vorgegeben war. Schon früher habe ich aus der Vorstellung heraus Bilder gemalt, die unter Erwachsenen große Anerkennung erfahren hatten. Und tatsächlich sollte ich meine Schule in der letzten Wettbewerbsrunde vertreten, in der wir ein neues Bild malen mussten und wo ich mich gegen Konkurrenz aus ganz Tianjin durchsetzen würde.

Ich habe starke Erinnerungen an den Frühling 1993. Der Wettbewerb fand im April statt und ich trug eine leichte Jacke, als mein Vater mich zum Finale in die zentrale Jugendschule brachte. Es war ein heller Tag und ich war nicht nervös, denn die Sonne schien auf mich herab, als wollte sie mir Glück wünschen.<sup>350</sup> Leider hatte meine Mutter keine Zeit. Mein Vater sagte nur: „Geh, zeig dein Bestes.“ Er sprach nicht davon, dass ich gewinnen müsse oder die Familie stolz machen sollte. Das fand ich toll.

In dem großen Saal, in dem der Wettbewerb ausgetragen wurde, waren nur drei weitere Teilnehmer\_innen, wenn ich mich recht erinnere. Die Situation ähnelte einer Klausur: Wir verteilten uns in einigem Abstand zueinander an verschiedene Tische, wo Papier und Tusche schon vorbereitet waren. Dann bekamen wir 30 Minuten Zeit zum Zeichnen. Für mich war es eine einfache Übung. Genau dafür – monochrome Tuschemalerei – hatte ich zuhause trainiert. In unzähligen Übungen ist zeichnen für mich zu einem Kinderspiel geworden. Ich malte vier kleine Tiger auf mein Papier, ganz schnell. Ich war der\_die Erste und rief „Fertig!“ Die beiden Prüfer, welche die Sieger\_innen auswählen würden, fragten mich, ob ich wirklich schon fertig sei. „Ja“ antwortete ich selbstbewusst, wie so häufig, wenn ich mit einer Autoritätsperson sprach. Da nahmen sie mein Blatt entgegen – es war noch nass – und schickten mich raus, um die Bekanntgabe der Ergebnisse abzuwarten. Vor der Tür wartete mein Vater auf mich. Ich sagte ihm, dass die Prüfung gut gelaufen sei und man uns noch am selben Tag mitteilen würde, wer der\_die Sieger\_in war. Also blieben wir. Die anderen Kinder kamen eines nach dem anderen aus dem Unterrichtssaal heraus, und ganz zum Schluss

---

349Zweifellos gehörte meine Familie dank der Parteizugehörigkeit meiner Mutter zu einem privilegierten Personenkreis. Die Möglichkeiten, die ich schon als Kind wahrnehmen durfte, boten sich vielen chinesischen Kindern ein ganzes Leben lang nicht.

350Möglicherweise war es nicht die Sonne, die mich meinen Erfolg erahnen ließ, sondern der Umstand, dass ich bereits in der Kunstschule so viele Gelegenheiten hatte, meine Kunst zu zeigen. Eigentlich war ich ein schüchternes Kind, doch wenn ich über meine Zeichnungen redete, dann blühte ich schon damals immer auf.

die Prüfer. Es war etwa eine Stunde vergangen, seitdem ich meine Arbeit eingereicht hatte. Als einzige wieder in den Saal gebeten wurden ein Mädchen, Xiao Ran, und ich. Die beiden Prüfer beglückwünschten uns: Gemeinsam würden wir nach Japan fahren. Vorab bekamen wir kleine Urkunden mit unseren Namen, woraufhin ich zu meinem Vater lief und ihm stolz das Dokument präsentierte. Xiao Ran wurde nicht als Zeichnerin ausgewählt, sondern wegen ihrer Schreibkunst. In gewisser Weise sollten wir in Japan zwei unterschiedliche Facetten der chinesischen Kunst vertreten. Während Xiao Ran die Kalligraphi\_innen Chinas vertrat, reiste ich als Maler und Zeichner ab.

### **4.3 Altes China im modernen Japan**

#### **4.3.1 Überfahrt in eine(r) fremden Kultur**

Los ging es im Mai desselben Jahres. Zur Abfahrt mit dem Schiff aus dem Hafen von Tianjin kam ich ganz neu ausgestattet: Meine Mutter hatte mir einen Kinderanzug besorgt und einen neuen Rucksack bekam ich auch. Ich war rundheraus glücklich. Und meine Eltern freuten sich für mich. Natürlich sorgten sie sich auch, denn ich war in ihren Augen noch sehr klein. Deshalb dauerte der Abschied auch viel zu lange. Ich wollte nur „Tschüss!“ sagen, „bye bye!“ und an Bord verschwinden.

Selbstverständlich musste ich in den Wochen vor der Reise einige bürokratische Hürden nehmen. Meine Eltern beantragten eine Gesundheitskarte und einen Reisepass für mich, da war ich gerade 13 Jahre alt. Heute haben kleine Kinder oft schon selbstverständlich einen Pass. Damals konnten die wenigsten Gleichaltrigen dasselbe behaupten. Von der Schule musste ich mich beurlauben lassen. Bis hin zu meiner Schulleiterin drückten dabei alle Erwachsenen ihren Stolz auf mich aus, aber die ganzen Formalitäten machten mich dennoch nervös. Zahllose Dokumente musste ich unterschreiben, zum ersten Mal in meinem Leben. Am eigenen Leib erfuhr ich da, welche große Bedeutung dem Umstand beigemessen wurde, wenn ein Individuum ins Ausland ging.

Offiziell brach unsere Delegation – Xiao Ran gehörte dazu, ich, und unsere beiden Prüfer kamen als erwachsene Begleitpersonen mit – auf Einladung des japanischen Staates auf. Von Unterkünften über Dolmetscher\_innen bis hin zu unserer Reiseroute im Land wurde alles von japanischer Seite aus geplant für uns. Den organisatorischen Perfektionismus, den ich damals beobachtete, verbinde ich bis heute mit der japanischen Mentalität. Erst in Deutschland würde ich eine ähnliche Sorgfalt wieder sehen.

Drei Tage dauerte die Überfahrt nach Japan, wo wir in Kōbe an Land gingen. Bereits die Fahrt war ein Ereignis für sich: Alles an Bord war so neu und versetzte mich in große Aufregung. Ich bin nie zuvor auf einem so großen Schiff gewesen, geschlafen hatte ich auch auf noch keinem. Im Schiffsrestaurant gab es ein „all you can eat“-Buffet mit einer Vielzahl chinesischer und japanischer Speisen. Selbst für Parteimitglieder und gesellschaftliche Eliten war es zu dieser Zeit nur schwer möglich, an gute ausländische Produkte zu gelangen. Wie konnte ich angesichts des Überflusses auf unserem Schiff glauben, dass der Kapitalismus, der all dies ermöglichte, schlecht sei – schlechter als der Kommunismus meiner Heimat?

Wenn wir aßen, kamen stets sehr viele Japaner\_innen und suchten mit uns das Gespräch. Nicht viele junge Chines\_innen unternahmen eine solche Fahrt, deshalb müssen wir für die anderen Gäste ein wenig exotisch gewirkt haben. Weil weder ich noch meine Begleiter\_innen Japanisch sprachen, kommunizierten wir schriftlich mit unseren Mitreisenden. Chinesische und japanische Zeichen sind sich überaus ähnlich, sodass wir uns einigermaßen – wenn auch schleppend – verständigen konnten, solange wir nur Zettel und Stift zur Hand hatten.<sup>351</sup> Diese Gelegenheiten nutzte ich zudem, um den Fremden kleine Bilder zu zeichnen, die sie anschließend mitnahmen. Meine Materialien waren Papier und Kugelschreiber aus den Kabinen, meine Bilder kleine Porträts der Beschenkten. Ich war dankbar dafür, mich weiter beweisen zu können. Der Philosoph Roland Barthes hat über fremde Sprachen geschrieben: „Die rauschende Masse einer unbekanntes Sprache bildet eine delikate Abschirmung; sie hüllt den Fremden [...] in eine Haut von Tönen“.<sup>352</sup> Zwar ist Kommunikation mit Hilfe des ganzen Körpers möglich – und nach Barthes machen Japaner\_innen ausgiebigen Gebrauch davon –<sup>353</sup> doch wirkt eine Sprachbarriere im Ausland häufig auch isolierend: „Die unbekanntes Sprache [...] schafft um mich [Barthes] her, im Maße wie ich mich fortbewege, einen leichten Taumel und zieht mich in eine künstliche Leere hinein, die

---

351 Vgl. Klopfenstein-Arii 1992, S. 35: „Die frühesten Kontakte Japans mit China kamen durch Vermittlung über Korea, wo es bis ins 4. Jahrhundert n. Chr. eine chinesische Kolonie gab, zustande. Auf diesem Weg wurde die chinesische Schrift spätestens im 3. Jahrhundert in Japan bekannt.“ Koreanische und chinesische Gelehrte etablierten die chinesische Schrift in den folgenden Jahrhunderten am japanischen Kaiserhof; außerdem spielte der sich ausbreitende Buddhismus eine Rolle. Gültig sind die chinesischen Zeichen in der japanischen Schrift bis heute, allerdings durch eigene Symbole ergänzt: „Neben der großen Zahl an übernommenen chinesischen Schriftzeichen [...] hat man im Verlauf der Zeit in Japan auch eine beschränkte Anzahl eigener neuer Ideogramme [...] entwickelt. Die Liste solcher Zeichen umfasst rund 250 Eintragungen. Sie werden auch heute noch in der Regel nur in Japan gebraucht“ (ebd., S. 36).

352 Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 22.

353 Vgl. ebd., S. 23.

allein für mich existiert“.<sup>354</sup> Da habe ich mich sehr gefreut, als ich unter den Japaner\_innen an Bord auch eine alte Dame kennenlernte, die ein wenig chinesisches sprach. Ich verstand sie besser als die übrigen Reisenden. Außerdem war sie besonders nett zu mir. Wir schlenderten einige Male zusammen über das Schiffsdeck, Möwen flogen über unsere Köpfe hinweg und ich genoss die Aussicht auf das ruhige Meer. Wir unterhielten uns dabei, mühsam zwar, aber nicht nur in Zeichen, sondern auch mit Worten. Einer der chinesischen Begleiter, ein Angestellter im Jugendamt, kam dann schnell hinzu, witzelte darüber, dass ich so schnell eine japanische Frau kennengelernt hätte und blieb anschließend an unserer Seite. Eine Zeit lang beobachtete er stumm, ohne erkennen zu lassen, was er eigentlich wollte. Dann, nach einer gewissen Zeit, ließ er wieder ab, ohne zu erklären, worum es ihm gegangen war. Vielleicht wollte er nur sicher sein, dass wir über nichts politisch verfängliches sprachen.

Ich erfuhr von der Dame, dass sie in Tokio lebte. Bevor wir in Japan ankamen, sagte sie zu uns Kindern, dass sie sich über einen Besuch bei ihr sehr freuen würde. Sie gab uns zwei Visitenkarten, außerdem gab sie mir noch ein sehr kleines Glöckchen aus ihrem Portemonnaie. Dieses Glöckchen hatte einen wunderschönen Klang, sodass ich glauben musste, dass die Dame mich besonders gemocht hat. Leider besitze ich die Glocke nicht mehr. Ich schenkte sie meiner ersten Liebe im Gymnasium und jetzt ist sie verloren. Und besuchen konnten Xiao Ran und ich die Dame auch nicht, denn unsere Reiseroute war vorgegeben, unsere Besuche waren geplant und ein Zwischenstopp in Tokio nicht vorgesehen.

Neben den sehr netten Menschen an Bord des Schiffs war ich auch vom Fernsehen ganz angetan. Wir hatten ein Gerät in unseren Zimmern, auf dem wir japanische Zeichentrickfilme – Animes – ansahen. Natürlich verstand ich nur wenige Worte, habe dennoch zahllose dieser Filme geguckt. Nachdem ich zuvor nur Micky Maus kannte, bedeuteten Animes den Blick weit über meinen Tellerrand hinaus.

---

354Ebd., S. 22. Dabei sollte ich anmerken, dass Barthes die Isolation innerhalb einer fremden Sprachkultur als positiv wahrnimmt, weil sie von den sozialen Vorurteilen befreit, die in der jeweils eigenen Sprache mitschwingen, in einer fremden Sprache aber nicht wahrgenommen werden: „die regionale oder soziale Herkunft dessen, der da spricht; das ihm eigene Maß an Kultur, Intelligenz und Geschmack; das Bild, durch das er sich als Person konstituiert und das er von anderen erkannt wissen will“ (ebd.).

### 4.3.2 Erste Eindrücke in Japan

Kōbe ist ein besonderer Bezugspunkt für die Menschen in Tianjin, weil zwischen der japanischen und der chinesischen Stadt eine Freundschaft besteht. Hier kamen wir vom Schiff ans Land und blieben zwei oder drei Tage lang, bevor unsere Delegation ins Landesinnere weiterzog: Kyoto, Osaka. Insgesamt dauerte unser Trip drei Wochen. Am Ende verbrachten wir noch einmal 2 Tage in Kōbe, von wo aus wir wieder nach China fuhren.

Auf Tagestouren erkundeten wir mit unseren Dolmetscher\_innen die Stadt. Dabei kam mir alles ganz klein und ungeheuer ordentlich vor. Viele meiner Eindrücke spiegeln sich in den Beschreibungen Roland Barthes wieder, der mit europäischen Augen dieselben Phänomene sah, wie ich. So assoziiere ich die Kultiviertheit der Japaner\_innen mit einer großen Höflichkeit, welcher Barthes das Kapitel *Verbeugung* widmet: „[W]enn ich sage, die Höflichkeit sei dort [in Japan] eine Religion, so erwecke ich den Eindruck, es läge etwas sakrales in ihr. Der Ausdruck muß in einer Weise umgebogen werden, die deutlich macht, [...] daß die Höflichkeit an die Stelle der Religion getreten ist.“<sup>355</sup> Es erschien mir alles so fein, wie die kunstvollen Architekturen, die wir sahen, oder das Essen, dessen Zartheit auch Barthes bewundert:

„Die *Tempura* ist frei von jener Bedeutung, die wir gewöhnlich dem Gebratenen beilegen: der Schwere. Das Mehl [...] ist so fein verteilt, daß es wie Milch wirkt und nicht länger als Brei erscheint. Vom Öl ergriffen, ist diese goldene Milch von so geringer Dichte, daß sie die Speisestücke nur unvollkommen überzieht und das Rosa einer Garnele, das Grün der Pfefferschote oder das Braun der Aubergine durchscheinen läßt. So nimmt man dem Gebratenen, was für unser Pfannengebackenes charakteristisch ist: Die Kruste, die Hülle, die Festigkeit.“<sup>356</sup>

Ihre spezifische Konsistenz ist eine wichtige Eigenschaft der japanischen Speisen, über die Barthes nachdenkt:

„[S]o bereitet der *Sachimi* weniger ein Spektrum von Farben aus als eines von Widerständen: jener Widerstände, die das rohe Fischfleisch über die Platte variieren lassen, indem sie es die Stationen des Schlaffen, des Faserigen, des Elastischen, des Festen, des Harten und des Glatten durchlaufen lassen“.<sup>357</sup>

---

355Barthes 1981, S. 93 f. Barthes schreibt der Höflichkeit hier den Status einer Religion zu, um sie von der modernen westlichen Religion abzugrenzen, der „Mythologie der »Person«“ (ebd., S. 87). Dieser Mythologie nach verfügen Menschen über einen inneren Wesenskern und eine falsche, in die Gesellschaft projizierte äußere Hülle (vgl. ebd.): „Wo aber das Innere der »Person« als achtenswert gilt, da ist es nur folgerichtig, wenn man diese Person besser zu erkennen sucht, indem man jedes Interesse an ihrer weltlichen Hülle negiert: Deshalb wird das vorgeblich offene, [...] gegen jeden vermittelnden Code gleichgültige Verhältnis den individuellen Wert des anderen am ehesten achten: Unhöflich sein heißt wahrhaftig sein, sagt folgerichtig auch die westliche Moral“ (ebd., S. 87-89).

356Ebd., S. 38, Herv. im Orig.

357Ebd., S. 36, Herv. im Orig.

Den öffentlichen Raum japanischer Städte beschreibt Barthes als „eine Folge von momentanen Ereignissen, die in einem so lebhaften und kurzen Aufleuchten bemerkbar werden, daß sich das Zeichen verflüchtigt“.<sup>358</sup> Für mich waren solche sich verflüchtigen Zeichen die Animationsfilmfiguren, die ich als omnipräsent empfand. Ich sah sie auf Werbeplakaten und an Bushaltestellen, und immer waren wir zu schnell wieder daran vorbei gegangen. Ich konnte mich in ihren Welten nicht verlieren, so wie ich es Zuhause, vor dem Fernseher getan hätte. Doch gerade dieser Gegensatz aus Verlockung durch das, wonach ich mich sehnte, und dem sofortigen Verschwinden desselben, gab Japan für mich eine traumhafte Qualität.

### 4.3.3 Heimat entdecken in der japanischen Kunst

Zu meinen stärksten Erinnerungen gehörte unsere Unterbringung in einem japanisch-katholischen Verein.<sup>359</sup> Hier gab es kleine Schlafzimmer, Begegnungsräume und eine Bibliothek, darin auch ein ganzes Regal voll mit Mangas. Zusammen mit Xiao Ran nutzte ich jede Gelegenheit, hierher zu kommen und Comics zu lesen. Für uns Kinder war es ein Paradies.

Das Vereinsgebäude war beinahe idyllisch, in einem japanischen Holzstil gehalten, in dem alles flach konstruiert war. Die Türen öffneten sich durch Schieben und Ziehen, aber es gab keine Betten für uns. Stattdessen schliefen wir auf dem Boden. Auch einen

---

358Ebd., S. 148.

359Der erste christliche Missionar in Japan war der Jesuit Francis Xavier. Nach sieben Jahren, die Xavier an verschiedenen Orten in Afrika und Asien verbrachte, kommt der Prediger auf die Insel, wo er schnell nachhaltige Kontakte knüpft (vgl. Andrew C. Cross: *A Vision Betrayed. The Jesuits in Japan and China, 1542-1742*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1994, S. 19-22). 1549 unternimmt Xavier eine dauerhafte Mission, deren Fazit gemischt bleibt: Einerseits eröffnete Xavier einen dringend nötigen Kommunikationskanal zu den herrschenden Fürsten im Lande (vgl. 24-27). Andererseits war er nicht in der Lage, christliche Glaubensinhalte fehlerfrei ins Japanische zu übertragen. Die Folge waren gravierende Missverständnisse, die Xaviers Nachfolger in Japan, Alessandro Valignano, aus der Welt schaffen musste (vgl. ebd., S. 29-32). Valignano wollte denn auch, dass die Missionare sich vollständig an die Sitten und Gebräuche vor Ort anpassten sowie die Landessprache lernten (vgl. ebd., S. 43). Je besser dies gelang, desto enger kamen die Missionare mit politischen Eliten in Kontakt: „The development of the mission was always dependent upon the patronage of the local lord which at times led to what amounted to a compulsory mass conversion, as happened in Yokoseura in 1562“ (ebd., S. 47).

Erfolgreiche Christianisierung hing aber nicht nur von politischen Beziehungen ab, sondern auch vom Engagement der gläubigen Laien unter den Japaner\_innen, Kambo genannt: „[Kambo] were the local leaders of the Christian communities that grew up as a result of the mission. In the early period, given the shortage of mission staff, these men were vital during the long intervals between the visits of a priest, a Brother or even a dojuku [ein ungeweihter Prediger]“ (ebd., S. 49). Die Kambo trugen insbesondere in Zeiten der Christenverfolgung in Japan dazu bei, dass die erst kurze Glaubenstradition nicht wieder verloren ging (vgl. ebd.).

Zen-Garten habe ich hier zum ersten Mal gesehen. Zu dem Programm, dass wir in jeder Stadt absolvierten, gehörten die Besuche von Kulturstätten, Sehenswürdigkeiten und Kunstinstitutionen, zum Beispiel eines Kunstvereins in Osaka. Wie an jedem der Orte, den wir besuchten, wurde unsere Delegation durch einen kleinen offiziellen Empfang geehrt. Es gab viele Reden zur Planung und zum Verfahren unseres Besuchs, die sich ausschließlich an ein erwachsenes Publikum richteten. Dies war der Teil unserer Reise, der mich unendlich langweilte, jedes Mal. Ebenso langweilten mich die Sujets, mit denen die ausstellenden Künstler\_innen sich beschäftigt hatten. In China hätten wir die ausgestellten Landschaftsbilder als „Shan Shui“ bezeichnet, „Berge und Flüsse“.<sup>360</sup> Es waren Landschaften, die ich ihrem Stil und ihrem Duktus nach nicht von solchen Arbeiten unterscheiden konnte, die ich Zuhause bereits hundertfach gesehen habe. Insbesondere ahmten sie den „archaischen“ Stil des 9. Jahrhunderts nach:

„Verglichen mit Landschaften der kommenden Jahrhunderte, fehlt [bei Malereien dieser Zeit] der einheitliche Ton, der erst im zehnten bis elften Jahrhundert durch die Monochromie erreicht wurde. Die Tang-Landschaften sind noch vorwiegend buntfarbig [...]. Doch war die Anzahl der verwendeten Farben beschränkt und sie wurden nicht naturalistisch, sondern [...] in rhythmischer Folge angewendet.“<sup>361</sup>

Die Palette dieser Landschaften wird von den Farben Grün und Blau dominiert:

„The »blue-and-green« style, originated in the early T'ang period, is the most obvious archaic idiom in landscape painting. Its characteristic features, known to all its practitioners, are a thin »iron-wire« outline technique depicting schematized mountain forms, and the use of unmodulated mineral green and blue colors.“<sup>362</sup>

Im Gegensatz zu der – in meinen kindlichen Augen – unspektakulären Ausstellung, löste die Einrichtung des Kunstvereins allergrößtes Staunen in mir aus. Denn zur traditionellen Raumausstattung gehörten kostbar gearbeitete Stellschirme, mit Bildern dekoriert und Blattgold veredelt oder direkt auf Goldgrund gemalt. Etwas so imposantes – so viel Gold – hatte ich bisher nicht gesehen. In Japan hatte sich diese Art der Malerei besonders im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut: „Das Repräsentationsstreben der Militärherrscher jener Zeit brach sich in der prächtigen Ausstattung ihrer Residenzen mit Bildern auf Stellschirmen mit goldenen Gründen sowie Lacken mit Dekoren in Goldeinstreuung Bahn.“<sup>363</sup> Allerdings war es auch eine Zeit, in der die künstlerischen Beziehungen zwischen Japan und China ruhten:

---

360Vgl. Ernst Dietz: *Shan Shui. Die chinesische Landschaftsmalerei*, Wien: Andermann 1943, S. 25. 361Ebd., S. 42.

362Wen Fong: *Sung and Yuan Paintings*, New York: Metropolitan Museum of Art 1973, S. 86.

363Museum für Asiatische Kunst: *Tiger, Kraniche, schöne Frauen – Asiatische Kunst aus der Sammlung Klaus F. Naumann*, Ausst. Kat., 08.10.2015-10.01.2016, Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin: Imhof 2015, S. 95.

„During the war-torn sixteenth century, artists in Japan had been out of touch with new art movements in China. This alienation continued through the seventeenth century as a result of the official policy of sealing of the nation from the outside world – ostensibly to thwart the dissemination of Christianity.“<sup>364</sup>

Die Sammlung Klaus F. Naumann im Museum für Asiatische Kunst in Berlin enthält einige Arbeiten im Stil der goldenen Bilder, die ich im japanischen Kunstverein sah, zum Beispiel eine „Landschaft mit Personen“ (1. Hälfte des 17. Jahrhunderts). Das Bild besteht aus sechs Teilen und zeigt eine zusammengehörige Gebäudegruppe, deren schiere Opulenz auf den hohen Rang der Bewohner schließen lässt. Von diesen ist allerdings nichts zu sehen. Lediglich zwei Bedienstete bei der Arbeit lassen sich finden, isoliert durch einen Zaun von dem städtischen Leben vor dem Haus, welches durch kleinere Menschengruppen angezeigt wird. Je weiter der Blick in Leserichtung von Rechts nach Links wandert, in desto dichteren Wolken versinkt die Stadtlandschaft. Auf den letzten beiden Sechsteln der Komposition liegt eine undurchdringliche Wolkendecke über der Landschaft. Nur vereinzelt ragt noch ein Baum hindurch.<sup>365</sup> Als Maler dieser Arbeit kommt Kano Jinnojō in Frage, angehöriger der wichtigen Künstler-Familie/Schule der Kano, deren Wirken eng mit dem Transfer von künstlerischen Konventionen aus China nach Japan verbunden ist.<sup>366</sup> Als Junge sind mir solche Zusammenhänge nicht aufgefallen. Zwar hörten wir auf unserer Reise Vorträge zum historischen Kulturaustausch zwischen meiner Heimat und Japan. Aber intensiv beschäftigt habe ich mich mit der Kunstgeschichte des Gastlandes erst im Nachhinein. Noch Jahre später war ich so begeistert von der Erfahrung, dass ich die Kunst des Landes aus der Ferne studierte – anhand von Büchern. Im Zuge dieser Weiterbildung begegneten mir denn auch die Kano, deren Wirken für die Kunstgeschichte Japans zentral ist.<sup>367</sup>

Während ich als Junge in Japan also kaum etwas darüber wusste, wie Elemente der chinesischen Kunst ins Ausland gelangt waren, erkannte ich doch damals schon die gemeinsame Ikonografie – oder Teile davon – die eine gedankliche Nähe zwischen meinem Herkunfts- und dem Gastland bedeuteten. Ich erinnere mich zum Beispiel, dem Motiv des Kranichs immer wieder begegnet zu sein. Eine ganze Schar solcher Kraniche hat Sangetsudō auf Stellschirmen auf Goldgrund gemalt (Abb. 5), die sich ebenfalls im

---

364Miyeko Murase: *Bridge of Dreams. The Mary Griggs Burke Collection of Japanese Art*, Ausst. Kat., 28.03.-25.06.2000, Metropolitan Museum of Art, New York, New York: Abrams 2000, S. 373.

365Vgl. Museum für Asiatische Kunst 2015, Kat.-Nr. 61, S. 136.

366Vgl. Yukio Lippit: *Painting of the Realm. The Kano House of Painters in 17<sup>th</sup>-Century Japan*, Seattle, WA / London: University of Washington Press 2012, S. 16 f.

367Vgl. ebd., S. 3 f.

Museum für Asiatische Kunst befinden: „Seit jeher wurden in Ostasien Kraniche aufgrund ihres eleganten, noblen Aussehens als heilig verehrt und in der bildenden Kunst thematisiert“, schreibt Alexander Hofmann im Sammlungskatalog, „Sie verkörpern Ideale wie Beständigkeit und Unsterblichkeit.“<sup>368</sup> Zu den berühmtesten solchen Kranich-Bildern gehört die Darstellung eines fliegenden Vogelschwarms auf einer Handrolle, die dem chinesischen Kaiser Huizong zugeschrieben wird (Abb. 6). Angeblich veranlasste das zeichenhafte Erscheinen von 20 weißen Kranichen über Huizongs Palast den Song-Kaiser dazu, das Bild zu malen.<sup>369</sup> Solche Begebenheiten wurden als Omen gedeutet, als

„»auspicious responses«, marvellous signs that the cosmic powers approved of and blessed Huizong's rule. These could be signs observed in the skys, strange animals or grains, or wonderful rocks. The original paintings [Huizongs Gemälde war ursprünglich Teil einer Serie] were presumably only seen by the emperor and his closest counsellors, but the same images were flown on banners on special occasions, displaying them proudly to a wider audience.“<sup>370</sup>

Auf diesem Wege wurden Kraniche auch zum Bestandteil der politischen Ikonografie in China.<sup>371</sup>

Die Malerei auf Goldgrund und unter Verwendung von Blattgold hatte eine enorme Wirkung auf mich. Nie zuvor hatte ich einen solchen materiellen Reichtum gesehen. Auch in der zeitgenössischen Kunst wird immer wieder versucht, Betrachter\_innen durch den Materialwert einer Arbeit zum Staunen zu bringen – oder zu provozieren. Sicherlich gehört Damien Hirsts *Skull (For the Love of God)* in diese Reihe, ein Totenschädel, den der Künstler jedoch nicht vergoldet hat, sondern rundherum mit Edelsteinen verziert:

„Seinen Anspruch auf kulturelle Bedeutung reklamiert dieser angeblich mit 8.601 Diamanten besetzte Schädel in erster Linie aus seinem horrenden Preis (100 Millionen Dollar), der [in der Presse] niemals zu erwähnen versäumt wird.<sup>43</sup> Es wirkt so, als verschmelze dieser Schädel mit seinem Marktwert, der allein ihn schon als künstlerisch bedeutungsvoll ausweist. Hirst selbst hat den astronomischen Preis dieses Schädels mit dem Verweis auf dessen enormen Herstellungswert (30 Millionen Dollar) zu rechtfertigen gesucht.“<sup>372</sup>

Mit Gold arbeitet hingegen Jeff Koons. Allerdings soll das Edelmetall bei Koons die Wirkung des eigentlichen Werkstoffs, Porzellan, steigern: „In der Gruppe *Michael Jackson and Bubbles* [...] wurde der Glanz der Oberfläche [des Porzellans] durch den

---

368Museum für Asiatische Kunst 2015, Kat.-Nr. 86, S. 188.

369Vgl. Clunas <sup>2</sup>2009, S. 57.

370Ebd.

371Vgl. ebd.: „[V]isual means to bolster imperial legitimacy“.

372Graw 2008, S. 41.

extensiven Einsatz einer goldfarbenen Glasur und von Blattgold zusätzlich gesteigert.“<sup>373</sup> Andere Arbeiten aus Koons' *Banality*-Serie, *Christ and the Lamb* oder *Wishing Well* (beide 1988), sind Spiegel, die in goldene Rahmen eingefasst wurden. Hier „tritt Gold nicht nur als Veredelung des Porzellan glanzes auf, sondern auch in Kombination mit Spiegeln und ruft so die Prachtentfaltung etwa in Gestalt der berühmten Spiegelgalerie des Sonnenkönigs auf, in dessen Versailler Residenz Koons' Werke 2008 ihrerseits zu sehen waren“.<sup>374</sup>

Gold ist bei Koons Schmuckfarbe. Die eigentlichen Materialeffekte, auf die der Künstler abzielt, sind Glanz und Spiegelung. Koons hat eher die Eitelkeit seines Publikums im Blick. Auf die Bewunderung, die ich vor den japanischen Goldbildern empfand, schießt er eher nicht:

„Seit den 1980er-Jahren ist das Werk von Jeff Koons durch hell glänzende Objekte, hochreflektierende Oberflächen sowie eine formenreiche Anzahl von Spiegeln gekennzeichnet [...]. Vom rostfreien Stahl über die goldschimmernden Rahmungen für seine Spiegel bis hin zu der aufgeblasen wirkenden Kunstfigur *Rabbit* wird der Betrachter mit verzerrten oder klaren Konturen seiner Gegenwart zugleich angelockt und belohnt [...]. Ein unbewusstes Motiv für den Erfolg von Koons dürfte also darin bestehen, dass er mit seinen strahlenden Objekten als Komplize der Eitelkeit des Betrachters operiert, ohne dass dieser sich das eingestehen muss.“<sup>375</sup>

Werner Büttner erklärte uns Schüler\_innen an der HFBK einmal, dass die besten Künstler\_innen sehr gut mit Schwarz sowie mit Gold umgehen könnten. Beides, warnte er uns, seien gefährliche Farben, weil sie schwer zu benutzen sind und die Qualität der eigenen Künstler\_innenschaft sich im Umgang damit offenbart: Gute Künstler\_innen bewirkten Wunder mit Schwarz und Gold. Wer die beiden Farben jedoch nicht beherrscht, der\_die entblöße sich selbst als Dilettant\_in.

#### 4.3.4 Die Verwandlung von chinesischer in eine japanische Tradition

Für mich war es damals enttäuschend, dass wir Tokio nicht besuchten, ist die Metropole doch weltberühmt. Aber das traditionelle Japan ist dort kaum zu erkennen. Das Kleine,

---

373Monika Wagner: „Polierter Edelstahl – Das »Gold des kleinen Mannes«. Jeff Koons' Materialesemantik“, in: Vinzenz Brinkmann / Matthias Ulrich / Joachim Pissarro / Max Hollein (Hg.): *Jeff Koons. The Sculptor*, Ausst. Kat., 20.06.-23.09.2012, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M., Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 26-31, hier: S. 27.

374Ebd.

375Walter Grasskamp: „Versuch über den Glanz. Die Kunst der Oberfläche“, in: Vinzenz Brinkmann / Matthias Ulrich / Joachim Pissarro / Max Hollein (Hrsg.): *Jeff Koons. The Sculptor*, Ausst. Kat., 20.06.-23.09.2012, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M., Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 38-43, hier: S. 40.

Unscheinbare, als das sich Relikte der Vergangenheit häufig präsentieren, versteckt sich hier. Statt seiner modernen besuchten wir die alte Hauptstadt Japans, die nach chinesischem Vorbild angelegt worden war: „WHEN EMPEROR KANMU (737-806) founded Heian-Kyō [das alte Kyoto] in 794, the new capital was meant to be the permanent bureaucratic and ritual seat of a strong, centralized, Chinese-style state.“<sup>376</sup> Die Gründung eines Regierungssitzes nach chinesischem Vorbild war die konsequente Fortsetzung von kulturpolitischen Übernahmen, die bereits 150 Jahre früher begonnen haben:

„645 was designated the first year of Taika, meaning Great Transformation. [...] The new rulers [Putschisten, die den zuvor herrschenden Soga Clan ablösten] proceeded to transform Japanese Institutions along the model of China's Tang dynasty (618-907), then at the peak of its power.“<sup>377</sup>

Die politischen Institutionen, welche im alten Kyoto angesiedelt wurden, waren nach chinesischem Vorbild konzipiert. Allerdings gab es entscheidende Unterschiede zwischen japanischer und chinesischer Politik, beispielsweise was die Qualifikation für Ämter anbetraf: „Access to high office was a matter of rank, and in Japan (unlike China), rank was a matter of birth rather than merit.“<sup>378</sup>

Was das Erscheinungsbild der Stadt angeht, blieb man chinesischen Originalen streng verpflichtet: Im Zentrum der Stadt war der Kaiserpalast, ein Regierungssitz mit dazugehörigen Ministerien und einem Verwaltungsapparat.<sup>379</sup> Die übrige Stadt wurde anhand eines streng geometrischen Rasters organisiert, dessen kleinste Einheit quadratische Grundstücke waren. Dieses Raster wurde auch deshalb so gezeichnet, damit öffentliche Prozessionen<sup>380</sup> im Stadtraum große Sichtbarkeit erlangten.<sup>381</sup>

Politischen Ritualen wurde die höchste Bedeutung zugemessen. Religiosität spielte eine untergeordnete Rolle, was sich auch in der Stadtplanung niederschlug: Tempel und

---

376 Matthew Stavros: *Kyoto. An Urban History of Japan's Premodern Capital*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2014, S. 1, Herv. im Orig.

377 Dreyer 2016, S. 10.

378 Stavros 2014, S. 2.

379 Vgl. ebd., S. 2, 16-18.

380 „[G]randly orchestrated public processions carried out by the emperor, the court aristocracy, and other members of civil society“ (ebd., S. 11).

381 Vgl. ebd. Zwischenzeitlich wurde das geometrische Raster Kyotos gewaltsam zerstört. Die kriegstechnische Befestigung einzelner Stadtteile löste den ursprünglichen Plan auf, neue Straßen zementierten die Veränderung (vgl. ebd., S. 142-144). Jedoch folgt auf kulturelle Desintegration solcher Art häufig ein Wiederaufbau: „CITIES ARE REMARKABLY resilient social phenomena. In the wake of fires, wars, and natural disasters, they tend not merely to rise again; they do so in strikingly conservative ways“ (ebd., S. 151, Herv. im Orig.). So wurde das rechtwinklige Straßenraster im 16. Jahrhundert (weitgehend) wieder hergestellt, feinmaschiger allerdings als bei Gründung der Stadt. Außerdem war die kleinste Grundstückseinheit nicht mehr quadratisch, sondern hochrechteckig zugeschnitten. Das heutige Kyoto stimmt in weiten Teilen mit dieser Endstufe des vormodernen Heian-Kyō überein (vgl. ebd., S. 168-172).

buddhistische Schreine wurden außerhalb der Stadtgrenzen errichtet.<sup>382</sup> Heute sind die spirituellen Bauten des Buddhismus eine der Hauptattraktionen von Kyoto. Als unsere Delegation die Stadt besuchte, war das bereits so. Das wurde deutlich daran, wie lange wir anstehen mussten, bevor wir eine der sakralen Sehenswürdigkeiten betreten durften. Besucher\_innen wurden in kleinen Gruppen vorgelassen, in Räume, die sie nach 10-15 Minuten wieder verlassen müssen. Die nächsten Besucher\_innen wollen hindurch. Nicht von ungefähr erinnert das an die Kirchen der großen italienischen Touristen-Städte – Rom, Venedig, Florenz – in denen das Betrachten von kulturellen Schätzen nur innerhalb eng getakteter Intervalle erlaubt wird. Dasselbe erlebten wir im *Goldenen Pavillon*, Teil des Tempels *Kinkaku-ji* (Abb. 7). Dies ist ein besonders berühmter Ort: eine dreistöckige, zen-buddhistische Architektur, deren obere beiden Etagen vergoldet sind. Dementsprechend zog das Bauwerk mich ganz in seinen Bann.<sup>383</sup> Ursprünglich war der *Goldene Pavillon* Teil eines Villen-Ensembles, der *Kitayama Villa*, „[c]onstructed in Kyoto's northern hills in 1398 by Yoshimitsu, the third Ashikaga shogun“.<sup>384</sup> Solche Villen-Komplexe gehörten typischerweise zu den Bauvorhaben eines jeden hochrangigen Politikers:

„Within the capital, they maintained official residences that [...] were emblems of their formal public profiles. Outside, they built residential compounds that, in their architectural and artistic lavishness, large sizes, and frequent incorporation of religious apparatuses, were monuments to their extra-public lives, private influence, and spiritual inclinations.“<sup>385</sup>

Dabei handelte es sich jedoch nicht um reine Privatgrundstücke. Yoshimitsu etwa empfing in Kitayama eine Gesandtschaft vom Kaiserhof der Ming, und zwar im *Goldenen Pavillon*.<sup>386</sup> Diese politische Nutzung war deshalb möglich, weil der Pavillon erst nach dem Tode Yoshimitsus zum Tempel geweiht worden ist.<sup>387</sup> Zuvor fungierte er als politische Begegnungsstätte, zu erkennen am ersten Stockwerk, das im sogenannten „Shinden“-Stil ausgestattet ist. Diesen ganzheitlichen, mit politischer Bedeutung aufgeladenen Architektur- und Einrichtungsstil hatten japanische Baumeister aus China übernommen:

„The residential architecture of Heian-kyō's ruling elite was based on the ritual state shrines of the Tang capital. Referred to today as *shinden* style (*shinden-zukuri*), its adoption by the

---

382Vgl. ebd, S. 2.

383Als Kind wusste ich noch nicht, dass es sich um einen Nachbau handelte, nachdem der ursprüngliche Pavillon 1950 durch Brandstiftung vernichtet wurde (vgl. Asian Historical Architecture: *Kinkaku-ji Temple, Kyoto, Japan*, <http://www.orientalarchitecture.com/sid/207/japan/kyoto/kinkaku-ji-temple>, o. D. (01.08.2018))

384Ebd.

385Stavros 2014, S. 96.

386Vgl. ebd., S. 98.

387Vgl. Asian Historical Architecture o. D.

Japanese imperial family from about the eighth century was part of the broader project of importing Chinese things and ideas.“<sup>388</sup>

Bauten im Shinden-Stil waren auf das Abhalten politischer Zeremonien ausgelegt, die zum vormodernen Politikbetrieb gehörten.<sup>389</sup> So erklärt sich die Popularität der Bau- und Ausstattungsweise, deren wichtigstes Merkmal prinzipiell offene, nur durch Schiebewände abgetrennte Räume sind:

„Perhaps the most noticeable structural trait of *shinden*-style architecture was the almost complete absence of fixed interior walls and, as a result, the nonexistence of discrete rooms [...]. Reticulating wooden shutters (*shitomido*) served to close buildings off from the outside, but inner chambers remained open, partitioned only by folding screens, curtains, or bamboo blinds.“<sup>390</sup>

Dies entspricht der Art, wie sich der *Goldene Pavillon* auf unterster Ebene seinen Besucher\_innen präsentiert:

„It is merely a large room surrounded by a veranda. The veranda sits beneath the more massive second story and is separated from the interior by reticulated shutters called Shitomido. The Shitomido reach only halfway to the ceiling, allowing ample light and air in the interior.“<sup>391</sup>

Zu einer Shinden-Architektur gehört auch ein Garten, häufig mit Teich.<sup>392</sup> Der *Goldene Pavillon* steht auf hölzernen Pfählen in einem ebensolchen Teich. Bei gutem Wetter verdoppelt dessen Oberfläche die Architektur durch ein in die Tiefe ragendes Spiegelbild des Pavillons. Diesen Effekt ahmt der Künstler Takahiro Iwasaki mit seiner Holzskulptur *Reflection model (perfect bliss)* und anderen, ähnlichen Arbeiten nach (Abb. 8). Bei *Reflection model (perfect bliss)* handelt es sich um ein Holzmodell des Byōdōin, eines südlich von Kyoto gelegenen Tempels,<sup>393</sup> welches Iwasaki von der Decke in den Raum hängen lässt: „The wooden sculpture is a faithful replica with one exception – it has been doubled, with an inverted version of the temple attached seamlessly underneath.“<sup>394</sup> Ich hatte 2017 die Gelegenheit, andere, nach demselben Prinzip konzipierte Modelle von Iwasakis Hand auf der Biennale in Venedig zu sehen. Sie wurden im japanischen Pavillon gezeigt. Sofort dachte ich an den *Goldenen Pavillon* in Kyoto zurück, als ich die gespiegelte Architektur vor mir schweben sah. Iwasakis Dopplung empfand ich als sehr eindrücklich, weil sie auf Naturbeobachtung zu beruhen scheint, aber zugleich fremd und unreal wirkt – weil sie geisterhaft in der Luft

---

388Stavros 2014, S. 24.

389Vgl. ebd., S. 24-26.

390Ebd., S. 25.

391Asian Historical Architecture o. D.

392Vgl. Stavros 2014, S. 25.

393Vgl. ebd., S. 98.

394E. D. W. Lynch: *Reflected Temple Model by Takahiro Iwasaki*, <https://laughingsquid.com/reflected-temple-model-by-takahiro-iwasaki/>, 15.03.2013 (01.08.2018).

zu steht.<sup>395</sup> In der Verdoppelung und in der Spiegelung, im Unwirklichen dieser Arbeit, erkenne ich die buddhistische Weltsicht repräsentiert: Alles auf Erden ist ein Trugbild, nicht wirklich real.<sup>396</sup> So verstehen es zumindest die Anhänger des Mahāyāna-Buddhismus, der in China weit verbreitet ist<sup>397</sup> und dem auch ich mich am nächsten fühle. Allerdings muss ich erwähnen, dass Iwasakis Modelle zen-buddhistische Tempel zeigen. Im Zen-Buddhismus gilt die radikale Absage an die Wirklichkeit jedoch nicht:

„Der Zen-Buddhismus ließe diese strikte Trennung zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, zwischen dem Erscheinenden und dem Verborgenen nicht zu. [...] Es wird nicht nach etwas Verborgenen *hinter* der Erscheinung gesucht. Das Geheimnis wäre das Offenbare. Es gibt keine höhere Seinsebene, die der Erscheinung, der Phänomenalität vorgelagert wäre.“<sup>398</sup>

Bei meiner Lesart von Iwasakis Kunst, die ich auch auf den *Goldenen Pavillon* übertragen würde, handelt es sich demnach um eine ahistorische, sehr persönliche Interpretation. Dabei schreibt Iwasaki seinen Arbeiten einen eigenen Widerspruch zur Zen-Philosophie ein. Denn dort gilt: „Das zen-buddhistische Weltbild ist weder nach *Oben* ausgerichtet noch auf die *Mitte* hin zentriert. Ihm fehlt das herrschende Zentrum.“<sup>399</sup> Iwasakis Modelle kennen ebenfalls keine Orientierung nach Oben, weil sie sich genauso nach unten hin ausdehnen. Die Architekturen streben mit gleicher Kraft in zwei Richtungen zugleich. Ober- und Unterseite sind exakt gleich gearbeitet. Beide Ausführungen, diejenigen der nach unten weisenden Tempel, und jene, welche nach oben zeigen, sind exakt gleichwertig. Sie könnten ohne Weiteres ihren Ort im Raum mit dem Gegenüber tauschen. Der Arbeit täte es keinen Abbruch. Möglich ist dies aber nur, weil Iwasakis Architekturen von einer imaginären Spiegelfläche in der Mitte geteilt werden; sie haben demnach ein Zentrum, wenn auch eines, das plan ist, nicht punktförmig.

Die Geschichte des Buddhismus in Japan ist auch eine Geschichte des chinesisch-japanischen Austauschs. Dieser Austausch war manchmal indirekt, zum Beispiel vermittelt durch Korea, von wo der Buddhismus nach Japan kam.<sup>400</sup> Nach Korea kam der Buddhismus aus China, und zwar im 4. Jahrhundert vor Christus: „The spread of

---

395Bezeichnender Weise zeigte Iwasaki die Arbeit 2011 in einer Einzelausstellung, die den Titel *Nichtlokalität* trug (Takahiro Iwasaki: *Nichtlokalität*, 23.01.-06.03.2011, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden).

396Vgl. Helwig Schmidt-Glintzer: *Der Buddhismus*, München: Beck 2007, S. 72.

397Vgl. ebd., S. 67 f.

398Byung-Chul Han: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Stuttgart: Reclam 2002, S. 24, Herv. im Orig.

399Ebd., S. 19, Herv. im Orig.

400Vgl. Denise Patry Leidy: *The Art of Buddhism*, Boston/London: Shambhala 2008, S. 108.

Buddhism from China to Korea was part of a broader adoption of Chinese culture, which also included elements of statecraft and Confucianism, as well as the use of characters for writing.<sup>401</sup> In anderen Fällen erfolgte der Austausch durch direkten Kontakt. So kam es zur Dominanz des Zen-Buddhismus in Japan:

„[...] Zen (Chan) Buddhism was not prominent there until the Kamakura period [1185-1333]. The introduction and acceptance of Zen reflects the high level of travel between China and Japan at that time. About one hundred Japanese monks are known to have visited China during the Southern Song period and approximately fifty during the Yuan dynasty. Two are generally credited with the establishment of Zen in Japan: Eisai (1141-1215) visited China in 1168 and again in 1187 during an unsuccessful attempt to travel to India; Dōgen was in China in 1223.“<sup>402</sup>

In Kyoto finden sich überall Zeichen, die auf eine tiefe Verwurzelung des Zen-Buddhismus in der Stadt hinweisen, zum Beispiel die vielen Zen-Gärten, die ich hier sah: „[D]ry landscape gardens are composed of gravel, rocks, and moss, but do not contain shrubbery, plants or flowers.“<sup>403</sup> Für praktizierende Buddhist\_innen und Geistliche erfüllten solche Gärten eine meditative Funktion: „Gardens like this are intended for viewing rather than visiting, and they may often have served as the focus of meditation in Zen monasteries“.<sup>404</sup> Allerdings entkoppelten sich spirituelle Dimension und Garten im Laufe der Jahrhunderte voneinander: „However, [...] an interest in rocks and the creation of dry gardens have become part of Japanese culture, and neither Buddhism nor any other practice inevitably underlies their construction.“<sup>405</sup> Aus diesem Grund können japanische Katholik\_innen Zen-Gärten in den rituellen Alltag ihrer Kirche integrieren.

Auch der *Goldene Pavillon* steht für die einstmals große Rolle des Zen-Buddhismus in Kyoto: „The third level is built in the Zen style, with cusped windows and ornamentation. Appropriately, it houses an Amida [meditierender Buddha] triad and twenty-five Bodhisattvas [ähnlich wie buddhistische Heilige]. A Chinese phoenix crowns the eaves.“<sup>406</sup> Die Begegnung mit derjenigen Religion, die Japan Jahrhunderte früher aus China übernommen hat, erschütterte erstmals meinen Stolz in die chinesische Nation. Der Buddhismus hatte in meiner Kindheit zwar keine Rolle gespielt – die Generation meiner Eltern war häufig indifferent gegen Religiosität und Spiritualität, ein Erbe aus der Mao Zeit.<sup>407</sup> Doch zum Patrioten war ich sehr wohl erzogen worden,

---

401Ebd., S. 101.

402Ebd., S. 225.

403Ebd., S. 229.

404Ebd.

405Ebd.

406Asian Historical Architecture o. D.

407Vgl. Fenby 2008, Pos. 7054-7056.

insbesondere durch die Schule. Und als Patriot erschien es mir auf den ersten Blick, als hätten „die Japaner“ unsere Kultur einfach übernommen – vielleicht sogar „gestohlen!“ Ich empfand dies als unerhört, denn in China selbst ist man weit weniger ehrfürchtig mit dem eigenen Erbe umgegangen, als die Menschen in der Fremde: Mao hat eine zeitgenössische Architektur favorisiert, einen „heavy concrete and glass style“,<sup>408</sup> den manche Historiker\_innen als hässlich („ugly“) bezeichnen.<sup>409</sup> Alten Stilen wurde vor diesem Hintergrund wenig Respekt gezollt. Das galt nicht nur für Architektur, sondern auch für die Kunst<sup>410</sup> und sogar für die traditionellen Bräuche und Gepflogenheiten. So erzählt Peter Zhou von der East Asia Library an der University of California Berkeley im Interview mit Lincoln Cushing:

„The Chinese have a tradition of decorating their homes during big festivals [...]. In the old days people would buy paper cuts or traditional paintings, posters. This was part of Chinese culture for many centuries. But things changed dramatically after 1966. ... All these paintings – called traditional Chinese paintings – were labeled »feudalist« and were banned.“<sup>411</sup>

Unter Mao wollte China eine kompromisslose Modernisierung. An die Stelle der Tradition trat die Propaganda der Kommunistischen Partei.<sup>412</sup> Selbst zu meiner Zeit fühlte es sich noch an, als wäre zu viel historische Kultur verloren gegangen; als hätte China sein Tafelsilber eingetauscht gegen Beton und Industrie-Metall. Abgewirtschaftet und schmutzig fühlte sich mein Alltag im Vergleich zu den goldenen Wandschirmen und Tempelbauten an. Und auch Holzarchitekturen, welche chinesische Handwerker einst hervorragend beherrschten,<sup>413</sup> sah ich zum ersten Mal in Kyoto. Zu den bekanntesten zählt der Heian-Schrein, der Nachbau einer kaiserlichen Halle im chinesischen Stil

---

408Ebd., Pos. 8609.

409Vgl. ebd., Pos. 8135 f. In der Entwicklung chinesischer Städte lässt sich der unbedingte Wille zum modernen Bauen auch nach Maos Tod noch beobachten: „[Beijing] changed in the twentieth century, especially after the Communist takeover in 1949. Many of the temples and *hutongs* [enge Gassen mit kleinen Tempeln] were destroyed to make way for the new ideals of an aesthetic, industrial society. Starting in the 1980s came economic reforms and uncontrolled real estate development, which has wiped out almost all the rest of the old city and pushed most of Beijing's original residents out of the city center“ (Ian Johnson: *The Souls of China. The Return of Religion After Mao*, New York: Pantheon 2017, S. 6, Herv. im Orig.).

410Vgl. Kap. 3.4.3.

411Cushing 2007, S. 10.

412Vgl. ebd.

413Klaus Zwerger weist darauf hin, dass in China schon früh auch mit Stein gebaut wurde, auf einem Niveau, dass zum Vergleich mit griechischen und römischen antiken Bauten einlädt. Von diesen Architekturen ist deutlich mehr erhalten geblieben als von den sensiblen Holzbauten: „Nicht zuletzt der Beständigkeit des Materials Stein verdanken wir unschätzbare Hinweise auf Bauformen in Holz, die ansonsten nicht mehr nachweisbar wären. [...] Kriege, Brände, die sogenannten Buddhistenverfolgungen und zuletzt die Kulturrevolution zerstörten unschätzbare Denkmale historischer Konstruktionsgeschichte. Manche Lücken in der Entwicklungsgeschichte historischer chinesischer Architektur werden heute von Bauten in Japan geschlossen, die dort erhalten geblieben sind“ (Klaus Zwerger: *Das Holz und seine Verbindungen. Traditionelle Bautechniken in Europa, Japan und China*, Basel: Birkhäuser 2015, S. 266).

(Abb. 9): „The stone staircases and liberal use of vermilion paint are indicative of strong Chinese influence. As remains the case in Beijing's Forbidden City, the greenish celadon tiles symbolized imperial status.“<sup>414</sup>

Mit Zorn, Verachtung oder Herablassung allein konnte ich auf die kulturellen Wunder Japans aber auch nicht blicken. Bereits in meinem jungen Alter verstand ich nämlich, dass traditionelle chinesische Stile dem chinesischen Volk vielleicht verloren gegangen sind. Aber der Kulturtransfer nach Japan hatte dafür gesorgt, dass die chinesische Tradition nicht vollständig in Vergessenheit gerät.<sup>415</sup> Als Patriot musste ich dies als wertvollen Dienst anerkennen. Aus diesem Grund spreche ich davon, dass meine Gefühlslage kompliziert war – insofern meine Gefühle ein bloßes Staunen überstiegen.

Aus dieser Komplexität heraus begann eine Verwandlung, die erst nach sehr langer Zeit vollendet war: Meine Verwandlung vom Patrioten zum Weltbürger. Allein während eines einzigen Japan-Aufenthaltes ließ diese Metamorphose sich nicht vollziehen. Dabei kam ich hier bereits mit spezifischen Lebensgewohnheiten der japanischen Menschen in Kontakt. Beispielsweise, als wir die Produktion von Tofu in einer traditionellen Manufaktur besichtigten. Wir beobachteten die Zubereitung der seidenweichen Speise; ganz ohne Maschinen, echtes Handwerk noch. Anschließend bekamen wir eine Kostprobe, die ich als viel zu zart – beinahe schmelzend – empfand. Der chinesische Tofu ist deutlich härter, weil er mit scharfen Zwiebeln und Chili gekocht wird, die weichen Tofu zum zerfallen lassen. Dennoch fand ich die Speise köstlich.

Angewidert war ich hingegen vom Sushi, welches man uns bei anderer Gelegenheit zu Essen gab. Ich wollte zunächst nur den Reis zu mir nehmen, den ich sorgfältig vom rohen Fisch trennte. Vor ihm ekelte ich mich. In China aß ich nur Gekochtes. Unsere japanischen Begleiter\_innen lachten darüber, aber die chinesischen Aufpasser flüsterten mir zu: „Hua, du musst das essen, denn es ist teuer.“ Natürlich habe ich noch einmal probiert, nur um zu erkennen, dass Sushi mir wirklich überhaupt nicht schmeckte.

Im Vergleich zu damals bin ich heute wie verwandelt, denn mittlerweile liebe ich Sushi. Zwar trenne ich zuweilen noch immer den Reis von den übrigen Zutaten, sodass mich Freund\_innen und Kolleg\_innen manchmal fragen: „Hua, was machst du da?“ In diesen Fällen geht es mir aber um den Fisch, den ich gerne auch pur genieße. „Du musst auch Reis essen!“ kriege ich hierauf oft gesagt.

---

414Stavros 2014, S. 18.

415Vgl. Zwerger <sup>2</sup>2015, S. 266.

Mein gänzlich neues Verhältnis zu Sushi zeigt eine tiefgreifende Veränderung an. Nicht nur mein Denken über Tradition und Kultur ist ein Anderes geworden, sondern auch mein Schmecken und Fühlen. Ähnlich wie mit japanischem Fisch ging es mir mit französischem Käse. Dessen strenger Geruch widerte mich an, aber meine ehemalige Partnerin in Lyon forderte mich immer wieder auf zu kosten. Es würde mir so gut schmecken, glaubte sie, dass ich mich regelrecht verlieben würde. Sie gab mir Wein, mit dem ich den Käse Stück für Stück herunterspülen konnte. Als der Wein dann ausgetrunken war, aß ich den Käse dennoch weiter, der mir mit jedem Bissen besser schmeckte. Eine Verwandlung in kleinen Schlucken, die mich von Grund auf verändert hat.

In Hamburg, noch bevor ich Käse lieben lernte, saß ich eines Winters in der Klasse von Werner Büttner. In den Händen hielt ich eine Tasse mit heißem Wasser, das mich Wärmen sollte, während es draußen bitterkalt war. Ungläubig fragte Büttner mich, ob ich einfaches heißes Wasser trinke. „Ja klar“ antwortete ich, „In China ist das ganz normal. Wie Glühwein in Deutschland.“ Daraufhin klärte mein Professor mich darüber auf, dass man in Deutschland heißes Wasser nur als Tee trinkt, niemals aber pur. In der Situation selbst blieb ich ungerührt, beharrte auf meinem heißen Wasser. Dennoch begann ich danach meine Gewohnheit zu ändern. Mittlerweile trinke ich im Winter heißes Wasser nur noch als Tee. Hätte ich China nie verlassen, wäre ich heute dann Derselbe? Tränke ich Wasser oder Tee. Äße ich Käse und Sushi?

#### **4.3.5 Freiheit erleben**

Bevor wir wieder nach Hause fahren, erwartete Xaio Ran und mich ein besonderes Programm: In Osaka verbrachten wir zwei Tage an einer Mittelschule. Wir nahmen am Unterricht teil, der mich dadurch schockierte, dass er nicht für alle Schüler\_innen verbindlich war. Sie wählten selber aus, welche Kurse sie besuchen wollten. An einer chinesischen Schule mit ihrem starren Curriculum wäre das undenkbar gewesen. Was in China ebenfalls fehlte, war das gemeinschaftliche Essen der Mitschüler\_innen. In China brachte jedes Kind eine kleine Mahlzeit von Zuhause mit, die in einem Dampfgarer erhitzt wurde. In Japan beobachtete ich nun, dass die Schüler\_innen ein gemeinsames Menü in ihrer Klasse aßen. Dazu wurden keine vorgekochten Speisen ausgegeben, sondern einzelne Zutaten (Reis, Milch, Fleisch) wurden von einem

„Service-Team“ aus Schüler\_innen zubereitet – ebenfalls direkt in der Klasse – und an die übrigen ausgeteilt. In der Rückschau finde ich das toll.

Der Unterricht selbst war mühsam, wahrscheinlich auch für Xiao Ran, weil wir die Sprache nicht beherrschten, unsere Dolmetscher\_innen sowie unsere Aufsichtspersonen uns diesmal jedoch nicht begleiteten. Ein Glück, wie sich nach kurzer Zeit herausstellte. Denn der Kreativkurs – kein Kunstunterricht im engeren Sinne – den Xiao Ran und ich besuchten, unterstrich eine wichtige Lektion für mich: Das gesprochene Wort ist nur ein Medium der Kommunikation; eines unter vielen. Wie schon auf unserer Schiffsreise unterhielten wir uns mit Lehrer\_innen und Mitschüler\_innen, indem wir Worte und Sätze auf Papier schrieben. Weil der Kreativkurs nicht als starrer Frontalunterricht geleitet wurde, hatten wir auch die Freiheit, uns durch körperliche Gesten und Mimik auszudrücken. Diese improvisierte Art, sich zu artikulieren, mag in der Regel nicht genügen, komplexe Inhalte zu kommunizieren. Auf einer emotionalen Ebene, derjenigen der Einfühlung und der Identifikation von Individuen miteinander, ist sie hervorragend dazu geeignet, grundsätzliches Verstehen zwischen Menschen herzustellen. Und zwar über Kulturgrenzen hinweg, als handelte es sich um eine universale Sprache.

Aus heutiger Sicht schätze ich die vielen großen und kleinen Erkenntnisse sehr, die ich in drei Wochen Japan gesammelt habe. Sie gehören zu meinen kostbarsten Erfahrungen. Als Kind war ich mir dessen nicht immer bewusst. Vor Ort war es mir oft wichtiger, japanisches Spielzeug zu kaufen, anstatt alte Tempel zu sehen und angestaubte Zeremonien zu begleiten. Als Austauschschüler\_innen hatten Xiao Ran und ich jeweils 200 Dollar Taschengeld vom Staat bekommen. Bereits im voraus stand fest, dass wir das Geld in Spielwaren umsetzen würden. Dazu hatte ich mir bereits Zuhause eine Liste angelegt, die ein elektrisches Auto und ein Videospielgerät umfasste.

Ich erledigte meine Einkäufe in Osaka. Einmal bin ich mutig aus der Herberge entkommen und alleine in die Stadt gegangen. Allerdings verlief ich mich und die reizende Verkäuferin eines kleinen Schreibwarenladens musste mich zum Verein zurückbringen.<sup>416</sup> Zuvor hatte ich allerdings Gelegenheit, ihren Laden zu bestaunen. Er beeindruckte mich durch die reiche Auswahl an wunderbaren Blei- und Buntstiften. Eigentlich ließ ich hier den Großteil meines Taschengelds zurück.

---

<sup>416</sup>Natürlich verstand auch sie kein chinesisches. Ich sprach mit ihr in kalligrafierten Schriftzeichen und wies den Weg durch drei gezeichnete Kreuze, welche die Dame zuordnen konnte: Ich wohnte in dem katholischen Verein.

#### 4.4 Rückkehr als neuer Mensch

Xiao Ran und ich wurden regelrecht gefeiert, als wir nach China zurückkamen. Unsere Schule ehrte uns auf öffentlichen Veranstaltungen als Helden\_innen der Kultur. Sehr ernste Erwachsene übergaben uns Blumen und forderten uns auf, über Japan zu sprechen. Angesichts der Aufmerksamkeit war ich gar nicht schüchtern, auch nicht, als eine Radiostation mich später für eine Reportage interviewte: Welchen Eindruck ich von Japan hätte und wie die japanische Mentalität so sei, waren Fragen, die man mir stellte: „Sind Japaner freundlicher oder strenger, verglichen mit Chinesen?“ Es gab viele Fragen, von sehr vielen Menschen, die selbst niemals das Land verlassen haben. Xiao Ran und ich waren privilegiert.

Ein Jahr lang musste ich fast jedem Tag jemandem Auskunft geben. Es ermüdete mich nach kurzer Zeit. Ich begann in eingeschliffenen Wiederholungen zu erzählen. Doch meine Mutter erinnerte mich daran, dass ich jetzt eine repräsentative Funktion inne hatte. Aus der Privilegierung durch den Staat ergibt sich eine Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft. Und ich war eine Projektionsfigur für die Reise- und Abenteuerlust tausender von Menschen geworden, deren Wünsche ich nicht einfach ignorieren durfte. In eine andere Richtung versuchte mich mein Zeichenlehrer zu stoßen: Ich sei jetzt wieder in China, ermahnte er mich, deshalb dürfe ich das Zeichnen nicht vergessen, anstatt mich mit immer anderen Verpflichtungen zu zerstreuen.

Meine Eltern waren stolz, als meine Grundschule öffentlich Fotos von mir ausstellte, und sie waren noch stolzer, als der für Bildung und Jugend zuständige japanische Minister uns in offizieller Funktion besuchte. Ich hatte ihn zuvor in Japan getroffen. Unsere Lokal-Zeitung druckte ein Porträt über mich und Xiao Ran. Den Schwerpunkt setzte der Artikel auf die Kunst, welche uns den Weg „nach drüben“ geebnet hat. Wer es weit bringen wollte, so der Tenor, müsse denselben Weg einschlagen.

Nach einem Jahr war der Trubel vorbei. Ich war beinahe enttäuscht darüber, dass mich niemand mehr ansprach, Mädchen mich nicht mehr um Autogramme baten und ich auch keine Anfragen mehr per Post bekam. 1994 wechselte ich von der Grund- auf die sogenannte Sekundarschule. Hier wurde kein Aufhebens mehr gemacht.

## **5. In der Kunst dem Westen entgegen**

### **5.1 Westliche Kunst als Messlatte meines Könnens**

1997 kam ich von der Junior High School, wo es ereignislos war, in die Oberstufe. Ich ging an ein Gymnasium mit künstlerischem Schwerpunkt. Dort werden talentierte junge Chines\_innen für den Übergang auf eine Kunstakademie vorbereitet. Dementsprechend konnte nicht jede\_r Schüler\_in sich an diesem Kunstgymnasium anmelden. Wie so häufig im chinesischen Schulsystem mussten Jugendliche eine Aufnahmeprüfung bestehen, bevor sie die Schule besuchen durften. Meine bisherige Ausbildung in traditioneller Tuschemalerei nutzte mir hierbei wenig. Denn ab der Oberstufe sollten wir westliche Techniken lernen, welche als einzige an den Akademien geübt werden. Dementsprechend wurde in der Aufnahmeprüfung festgestellt, ob Schüler\_innen fähig sein würden, die westlichen Techniken zu lernen.

Gänzlich unvorbereitet kamen die wenigsten zu ihrem Prüfungstermin. Ich hatte schon an der Junior Highschool die Gelegenheit ergriffen, einige westliche Ausdrucksarten auszuprobieren. Nicht die Ölmalerei – sie galt als zu kompliziert und wurde nur an den Akademien gelehrt. Aber die Grundlagen von Aquarell- und Acrylmalerei sowie des Zeichnens und Skizzierens wurden mir in Einführungskursen bereits nahe gebracht. Außerdem bereitete ich mich wochenlang täglich auf die Prüfung vor, zeichnete und malte mit großer Konzentration. Beinahe zwanghaft wiederholte ich jede Übung hundertfach.

Aus chinesischer Perspektive definieren vier künstlerische Techniken den Kanon der westlichen Kunst: 1. Die Skizze. Dabei handelt es sich um eine schnell dahingeworfene Zeichnung, die nicht mehr als eine Idee umreißt. 2. Die Zeichnung. Damit ist eine ausgearbeitete Vorlage zur Umsetzung als Gemälde gemeint, die zumeist viel Zeit in Anspruch nimmt. 3. Aquarell- und Acrylmalerei, in denen kleine Formate und Farbstudien für größere Arbeiten ausgeführt werden. 4. Ölmalerei. Die anspruchsvollste künstlerische Gattung. Weil das chinesische Schulsystem dazu tendiert, alle erdenklichen Inhalte in einem starren Lehrplan abzubilden, lernen chinesische Jugendliche in ebendieser Reihenfolge, Schritt für Schritt, den westlichen Stil. In China werden angehende Künstler\_innen in sehr strukturierter Weise ausgebildet. Im Vergleich dazu scheinen mir künstlerische Talente in Deutschland viel mehr auf sich allein gestellt zu sein. Sie lernen erste Lektionen als Autodidakt\_innen oder Kopist\_innen, bevor sie ein formales Training an den Kunsthochschulen erfahren.

Wir zeichneten nach den Kopien von berühmter Plastik, die in unserer Schule standen. Es gab etwa einen Gips-David, eins zu eins das Abbild von Michelangelos Marmorskulptur. Solche Gipsmodelle ließ unsere Schule sich schnell, günstig und in großen Mengen in der nahegelegenen Fabrik produzieren. Ebendieser David war Gegenstand meiner Aufnahmeprüfung. Ihn sollten wir zeichnen.<sup>417</sup> Perfekt mussten die Ergebnisse da noch nicht sein. Bei der Aufnahme galt es lediglich zu zeigen, dass man die relevanten Techniken bereits kannte und ihre Grundlagen beherrschte. Einen ganzen Vormittag dauerte diese Demonstration. Auf diesen Vormittag führte das wochenlange, einsame Üben hin. Nebenbei kam ich während der Vorbereitung zum ersten Mal mit der Sagenwelt der griechischen Antike in Kontakt, als ich die große Kunst Europas studierte, um an ihr zu üben.

Meine Note habe ich vergessen, aber wahrscheinlich schnitt ich bei der Aufnahmeprüfung schlechter ab, als ich es in traditioneller Technik getan hätte. Nach Jahren der Übung gingen mir die monochromen Pinselzeichnungen nach chinesischer Art nahezu mühelos von der Hand. Das westliche Malen und Zeichnen empfand ich hingegen als stressig, denn so viele voneinander unabhängige Faktoren trugen zum Gelingen oder Misslingen eines Motivs bei. Westliches Malen und Zeichnen ist kompliziert, weil darin eine große Bandbreite an Geräten zum Einsatz kommen: Vom Pinsel über den Stock bis zum Raker darf fast jeder Gegenstand verwendet werden, solange er sich nur dazu eignet, Farbe zu verteilen. Chinesische Malerei erscheint mir im Vergleich dazu raffinierter, denn eine sehr hohe Anzahl an verschiedenen Effekten wird hier mit deutlich weniger Mitteln erzielt: Mit dem Schafspinsel wird nass gemalt, weil er dank seiner weichen Haare viel Wasser hält. Pinsel aus steifem Wolfs- oder Eichhörnchen-Haar benutzen chinesische Maler\_innen zum trockenen Tuschen. Alles Übrige hängt vom Talent des\_der Künstler\_in und von der Beweglichkeit seines\_ihres Armes ab – von der Schulter bis ins Handgelenk.

Vormittags lernten wir am Gymnasium Mathe, Chinesisch und Fremdsprachen. An den Nachmittagen studierten wir dann eine spezifische Technik: Ein\_e Lehrer\_in kam in unsere Klasse und demonstrierte, was er\_sie konnte. Wir Schüler\_innen ahmten es dann nach. In den Zeichenkursen probierten wir dabei verschiedene Medien aus, zum

---

<sup>417</sup>An der Hochschule für bildende Künste Hamburg reicht man hingegen eine Mappe mit bereits fertigen Arbeiten ein, während an anderen deutschen Institutionen ebenfalls Aufnahmeprüfungen abgelegt werden müssen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es einfach sei, an der HFBK akzeptiert zu werden – im Gegenteil. Es bedeutet lediglich, dass die Eignung von Kandidat\_innen für das Kunststudium in einem sehr eigenen Verfahren festgestellt wird.

Beispiel Bleistift oder Kohle. Letzten Endes lernten wir aber nur, wie Arbeitsgeräte zu führen seien, aber nichts über die Sujets der westlichen Kunst. Im Unterrichtsfach Acrylmalerei fertigten wir Stillleben direkt in Farbe an, ohne vorher eine Zeichnung anzufertigen. Bis wir hierbei befriedigende Ergebnisse erzielten, dauerte es jedoch lange. Die meisten von uns Schüler\_innen waren am Anfang sehr schlecht. Erst nach circa drei Jahren – am Ende des Gymnasiums – beherrschten wir alle die Technik sehr gut. Mehr hatten viele von uns oft jedoch nicht gelernt. Denn Vielseitigkeit bedeutet in der chinesischen Kunsterziehung alles, inhaltliche Tiefe wird vernachlässigt. Ein bezeichnendes Bild: Wenn unser\_e Lehrer\_innen uns auftrugen, im „realistischen Stil“ zu arbeiten, dann taten wir genau das. Dabei konnte jederzeit das Kommando kommen, in einen anderen Stil zu wechseln, beispielsweise „Kubismus“. Auf Zuruf sollten wir in jedem westlichen Stil arbeiten können. Die Themen, die wir dabei zeichneten und malten, verstanden nur die wenigsten von uns. Erklärt wurden sie uns von den Lehrer\_innen nicht.

## **5.2 Angst und Glauben**

Unter den Fächern, die kein Kunstunterricht waren, mochte ich Chinesisch am liebsten. Sogar das alte Chinesisch lernte ich dort, uralt und nicht mehr im Sprachgebrauch. Wie Latein oder Altgriechisch an manchen deutschen Schulen eignete dieses Chinesisch sich nur noch zum Lesen von alter Literatur. Ich beherrschte es so sicher, dass ich sogar Gedichte darin schrieb. Ich bekam gute Noten und meine Lehrer\_innen sagten mir, ich wäre sprachlich begabt und dass ich unbedingt an eine Universität gehen solle, anstatt auf eine Kunstakademie.

Im Gegensatz dazu hasste ich Englisch, auch deshalb, weil ich meine patriotische Phase durchlebte, von der ich zu Anfang berichtet habe.<sup>418</sup> Zu dieser Zeit konnte ich einfach nicht verstehen, wie der Westen – den ich in Wirklichkeit nicht kannte – so ignorant sein konnte gegen die große chinesische Kultur. Es sei offensichtlich, so meinte ich, dass diese Kultur der Höhepunkt der Zivilisation war. Der Westen kannte hingegen nur Gewalt, um seine Ziele durchzusetzen – die Unterwerfung anderer Völker und Kolonisierung ihrer Länder. Es ist eine Ironie, dass ausgerechnet der Amerikaner Ian Johnson meine damaligen Gefühle auf den Punkt bringt:

---

418Vgl. Kap. 1.1.

„For most of its history, China dominated its neighbors. Some were militarily stronger [...]. But even when these groups got the upper hand and conquered China, Chinese rarely doubted the superiority of their civilization. Chinese were often self-critical but believed that their ways of life would prevail. China's encounter with the West shook that self-assurance. [...] Chinese looked around the world and saw how the West had carved up the Americas and Africa and subjugated India. Was China next?“<sup>419</sup>

Historisch gesehen provozierte die reale oder empfundene Bedrohung durch den Westen auch in anderen Ländern und Kulturkreisen nationalistische Reflexe. Werner Meissner nennt in diesem Zusammenhang Russland und die Arabische Welt, beide im 19.

Jahrhundert,<sup>420</sup> als Beispiele:

„Nations that suffered from Western oppression, occupation, and/or expropriation tended to move to and fro between extreme ideological orientations: either fending off Western modernity or selectively integrating parts of it into their own, frequently overdrawn, traditional worldviews, or even dismissing their own culture in part or in whole and replacing it with radical ideologies such as Marxism-Leninism. This is also true for China.“<sup>421</sup>

Die chinesische Reaktion auf die westliche „Bedrohung“ bestand seit 1895 im Ausprobieren verschiedener Anpassungsstrategien: Anfangs wurde versucht, westliche Technik und Wissenschaften mit chinesischer Lebensart zu vermählen, dann sollten westlich inspirierte politische Reformen China in die Moderne führen. Sie mündeten stattdessen in die Machtergreifung der Kommunist\_innen, die weder die westliche noch eine traditionelle chinesische Lebensweise achteten.<sup>422</sup> Westliche Moderne und chinesische Tradition gewannen nach Maos Tod wieder an Konjunktur und schlugen sich in einer „Renaissance des Konfuzianismus“ und einer „Renaissance westlichen Denkens“ nieder.<sup>423</sup> Aber auch ein spezifisch asiatischer Nationalismus erstarkte – eine Haltung, die in meinem jugendlichen Patriotismus zum Ausdruck kam:

„Whereas Western nationalism comprised, at least in its origins, the ideas of individual liberty and rational cosmopolitanism that were current in the eighteenth century, the emerging nationalism in Asia tended towards a different development. Dependent upon, and opposed to, influences from without, this new nationalism was characterised by an inferiority complex that was often compensated by over-emphasis and over-confidence.“<sup>424</sup>

Wie anders als „over-confident“ sollte jemand meine feste Überzeugung nennen, dass China das zivilisatorische Potential der Kulturen am weitesten entwickelt habe?

Meissner zeigt, dass es sich dabei vor allem um einen Angstreflex handelt: „Nationalism

---

419Johnson 2017, S. 18.

420Vgl. Werner Meissner: „China's Search for Cultural and National Identity from the Nineteenth Century to the Present“, in: *China Perspective* 68, <http://chinaperspectives.revues.org/3103>, 2007, S. 2 f. (01.08.2018).

421Ebd., S. 3.

422Vgl. ebd., S. 4-8.

423Vgl. ebd., S. 8-12.

424Ebd., S. 12.

mainly meant liberation from Western oppression“,<sup>425</sup> die man sich nicht als direkte (militärische) Besatzung vorstellen darf, sondern als Kulturimperialismus. Dieser ließe sich nur aus der Überlegenheit der eigenen kulturellen Identität heraus abwehren.<sup>426</sup>

Mit erstarkendem Nationalismus geht häufig eine wachsende Religiosität einher. Dies lässt sich am Beispiel Russlands beobachten, im 19. Jahrhundert ebenso wie heute.

Historisch gesehen galt:

„Western Europe, especially Britain and France, was viewed as morally bankrupt and Western liberalism and capitalism as outgrowths of a decaying society. The Russian people, by contrast, should adhere to the Russian orthodox faith and unite in a »Christian community« under authoritarian rule.“<sup>427</sup>

Heute wird vielfach von einer besonderen Nähe des russischen Staates und der russisch-orthodoxen Kirche berichtet, in der religiöse Symbolik Teil einer nationalistischen Inszenierung ist: „Der Staat nutzt die Kirche vor allem als Herrschaftsinstrument und als Bühne für einen traditionsbewussten Nationalismus.“<sup>428</sup> Dementsprechend stellt orthodoxe Religiosität ein zentrales Element russischen Selbsterlebens dar, selbst für Atheisten: „Zwar glauben nur ca. 30 Prozent der Russen an Gott, jedoch identifizieren sich bis zu 80 Prozent mit der Orthodoxie und dem Moskauer Patriarchat. Dadurch wird deutlich, dass die Orthodoxie weniger als Religion und mehr als ein Merkmal russischer Ethnizität angesehen wird.“<sup>429</sup>

Auch in China nähert der Staat sich nach der Mao-Zeit wieder den Religionen an, allerdings sehr behutsam: „After admitting its errors [gemeint sind die Kampagnen, in deren Zuge das religiöse Leben in der Öffentlichkeit beinahe vollständig ausgemerzt wurde], the party went on to describe religion in sympathetic language, arguing forcefully that religion would eventually disappear but only gradually“.<sup>430</sup> Trotzdem die Partei in den 1980er Jahren noch offiziell die Meinung vertrat, dass es sich bei Religionen um kulturelle Atavismen handelte, die im Verlauf der Zeit vollständig verloren gehen würden, nahm der chinesische Staat die Organisation der Glaubensgemeinschaften im Lande selbst in die Hand.<sup>431</sup> Dennoch ist die chinesische Bevölkerung für große religiöse Gesten nicht empfänglich: „The turmoil of the last

---

425Ebd.

426Vgl. ebd., S. 12-14.

427Ebd., S. 2.

428Inna Hartwich: *Die Rolle der Religion in Russland*,

<http://m.bpb.de/internationales/europa/russland/47992/religion?p=all>, 03.02.2011 (01.08.2018).

429Katja Richters: *Die Russische Orthodoxe Kirche zwischen Patriotismus und Nationalismus*,

<https://www.owep.de/artikel/42/russische-orthodoxe-kirche-zwischen-patriotismus-und-nationalismus>, 2010 (01.08.2018).

430Johnson 2017, S. 27.

431Vgl. ebd., S. 28, 31.

century and a half has also made people uncomfortable about expressing their religiosity. In fact, most people shun the word »religion,« which is seen as a sensitive term, something extremely formal, hierarchical, and political.“<sup>432</sup> Es gilt zu beachten, dass der Religions-Begriff stark westlich geprägt ist und die zahlreichen Formen alltäglicher Spiritualität in China nicht abzubilden vermag, weil er vor allem auf Institutionen und kirchliche Organisationen abzielt. Außerdem wurde Religion als Konzept im 20. Jahrhundert benutzt, um westliche Glaubensinhalte von traditionellen fernöstlichen Formen des Aberglaubens zu unterscheiden und den Buddhismus und Daoismus zurück zu drängen.<sup>433</sup> Trotzdem erleben Letztere seit den 1980er Jahren eine neue Konjunktur:

„The most obvious sign of China's religious revival is the growing number of places of worship. A government survey from 2014 found half a million Buddhist monks and nuns in thirty-three thousand Buddhist temples and another forty-eight thousand Daoist priests and nuns affiliated with nine thousand Daoist temples – twice the number of temples reported in the 1990s.“<sup>434</sup>

Auch mein eigenes Bedürfnis nach Spiritualität war ausgeprägt. So begann ich mich mit 13, 14 Jahren mit dem Buddhismus zu beschäftigen. Zwar möchte ich mich selbst nicht als Buddhist bezeichnen, fühle mich einigen seiner Glaubensinhalte aber bis heute verbunden. Dazu gehört die Überzeugung, dass alles Sein ein Kreislauf ist, der auf eine Vollendung hinausläuft – den absoluten Tod im Nirwana, wohin Menschen gelangen, wenn sie den Kreislauf durchbrechen.<sup>435</sup>

Als ich ein Kind war, als ich noch gar nichts vom Buddhismus verstand, hatte ich große Angst vor dem Tod. Es war eine existentielle Angst, die meinen Zugang zur Religiosität entscheidend bestimmte. Diese Angst rührte vom Fernseher her. Ich kann nicht älter als fünf Jahre gewesen sein, da sah ich Bilder einer Frau, die ins Wasser sprang und von einer Welle gegen einen Felsen geschleudert wurde. Ich kann nicht mehr sagen, was für eine Sendung das war – ein Spielfilm wahrscheinlich, in Japan produziert. Doch der Anblick der Frau verfolgt mich bis heute. Wann immer danach jemand aus meiner Verwandtschaft starb, verdüsterte sich meine Stimmung und ich dachte über den Sinn des Ganzen nach: Den Sinn des Todes. War er das Ende allen Seins?

Der Buddhismus war für mich deshalb interessant, weil er eine Idee davon vermittelte, was nach dem Leben kommt; ein Neuanfang, ausgelöst durch eine Verwandlung:

---

432Ebd., S. 28.

433Vgl. ebd., S. 24 f.

434Ebd., S. 29.

435Vgl. Damien Keown: *Der Buddhismus*, übers. v. Ekkehard Schöller und Susanne Lenz, Stuttgart: Reclam 2014, S. 46 f.

„Niemand kann nach buddhistischer Lehre je den Beginn und das Ende des Geburtenkreislaufs mit Sicherheit wissen. Doch es ist klar, dass jede Person nahezu unendlich oft wiedergeboren werden kann.“<sup>436</sup> Lebewesen werden nach ihrem Tod in einem von sechs Reichen wiedergeboren, in denen es eine Hölle und einen Himmel gibt, ähnlich wie ihn sich Christen vorstellen. Innerhalb der sechs Reiche können Individuen auf verschiedene Weisen wiedergeboren werden: als Tiere oder Titanen, als Geister, Menschen, sogar als böse Menschen. Diese unzähligen Möglichkeiten, das Leben nach dem Tode fortzusetzen, begeisterten mich.<sup>437</sup> Es war etwas vollständig anderes als Vergehen und Vernichtung, als das bloße zerschlagen eines menschlichen Körpers an der felsigen Küste, das Hinabsinken des Leichnams in ein nasses Grab. Ich war beruhigt. Die Lehren des Buddhismus waren das Medikament, das meine Angst vor dem Tode heilte.

### 5.3 Verwandlungen innerhalb eines west-östlichen Dialogs

Zu den fünf Religionen, die durch den chinesischen Staat als Glaubensgemeinschaften anerkannt werden, gehört das katholische Christentum.<sup>438</sup> Doch der chinesische Katholizismus ist eine schwache Institution:

„Before 1949, virtually all Catholic leaders – cardinals, bishops, heads of hospitals and schools – were foreigners. When they were forced out [durch die Kommunistische Partei], Catholics were left leaderless, and the religion devolved into a clan-based faith, with conversions taking place only when people married into a Catholic family“.<sup>439</sup>

Dabei verbindet China und die katholische Kirche eine lange gemeinsame Geschichte miteinander. Bereits im 16. Jahrhundert durften europäische Jesuiten eine Kapelle in Kanton errichten sowie die christliche Messe darin lesen. Maßgeblich dafür, dass

---

436Ebd., S. 46.

437Dabei sind nicht alle Seinsweisen gleich gut. Dennoch besteht das Ziel praktizierender Buddhist\_innen nicht darin, in einer möglichst angenehmen Existenzform wiedergeboren zu werden (vgl. ebd., S. 66). Denn jede dieser Existenzen ist von Leiden geprägt: „Buddhas Lehre geht also vom Begriff des Leidens (*duḥkha*) aus, zu dem nicht nur jede Art von Unlustempfindung zählt, sondern alles, was empfunden wird, weil auch das, was lustvoll ist, dahinschwindet und dadurch Leid verursacht“ (Schmidt-Glinterz 2007, S. 39, Herv. im Orig.). Es geht letztlich darum, sich von allen Leiden zu befreien, indem man ins Nirvana eintritt (vgl. Keown 2014, S. 66).

438Vgl. Johnson 2017, S. 31. Bei den übrigen Religionen handelt es sich um Daoismus, Buddhismus, Islam und protestantische christliche Kirchen. Glaubensgemeinschaften, die sich außerhalb dieser fünf anerkannten Religionen bewegen, dürfen vom chinesischen Staat keine Unterstützung erwarten: „This has led to an uneasy balance. Traditional values and practices are encouraged as a source of stability and morality. But faith is also feared as an uncontrollable force – an alternative ideology to the government's vision of how society should be run“ (ebd., S. 32).

439Ebd., S. 30.

chinesische Behörden den Fremden die Mission gestatteten, war das Auftreten der Jesuiten. Wie zuvor in Japan<sup>440</sup> bemühten sie sich auch in China, die Landessprache zu lernen und die lokalen Sitten und Bräuche anzunehmen. Die Assimilation der Jesuiten ging soweit, dass sie Einheimischen gegenüber in buddhistischer Tracht auftraten und ihre ersten dauerhaften Quartiere als buddhistische Tempel kennzeichneten.<sup>441</sup> Letzteres stellte sich als folgenreiche Maßnahme heraus, denn in einem solchen Tempel konnten chinesische Intellektuelle frei zusammenkommen: „This was because a Mandarin could not visit private residences except those of other members of the literati [chinesische Künstler-Gelehrte], but they could visit a Buddhist temple monastery.“<sup>442</sup> So gewann der kulturelle Austausch an Dynamik, denn die Jesuiten knüpften jetzt Kontakte in die chinesische Bürokraten-Kaste hinein. Nach und nach bekamen sie die Erlaubnis, weiter ins Innere des Reiches zu reisen, sich niederzulassen, soziale und politische Beziehungen einzugehen. Auf Anraten des Gelehrten Qu Rukuei aus Shaozhou, der als erster Chinese westliche wissenschaftliche Publikationen rezipierte, tauschten die Jesuiten auch ihre Mönchs- gegen eine Gelehrtenkleidung ein.<sup>443</sup> Einige von ihnen, der italienische Jesuit Matteo Ricci zum Beispiel, gewannen als Wissenschaftler die Anerkennung von chinesischen Gelehrten.<sup>444</sup> Aber auch als Wissenschaftler verlor Ricci das Ziel seiner Mission nicht aus den Augen: die Verbreitung des christlichen Glaubens. Bilder, welche die Jesuiten nach China einführten, spielten bei der Vermittlung von Glaubensinhalten eine große Rolle. Vor allem die westlichen geometrische Perspektiven sollten das chinesische Publikum in Staunen versetzen und von der Überlegenheit der westlichen Malerei sowie der (höheren) Wahrheit ihrer Bildinhalte überzeugen.<sup>445</sup>

„Geometry, Ricci asserted, was the sole means to describe reality, nature, and human events. In painting, the universal idiom of geometry delineates the visible through the apparatus of perspective: three-dimensionality, chiaroscuro, and proportion. For this reason, Ricci claimed, Chinese painting was lifeless, »senza nessuna vivezza,« because the subjects were not depicted through the recognized technical means of translating the real.“<sup>446</sup>

Am Kaiserhof konnte Ricci jedoch nicht überzeugen: „The European manner of representation [...] was completely incomprehensible to the emperor.“<sup>447</sup> Die Gelehrten und Eliten behandelten die Kunst, welche die Jesuiten nach China brachten, als eine

---

440Vgl. Kap. 4.3.3, Fußnote 359.

441Vgl. Cross 1994, S. 18-23.

442Ebd., S. 123.

443Vgl. ebd., S. 124-126.

444Vgl. ebd., S. 130 f.

445Vgl. Marco Musillo: *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, CA: Getty Research Institute 2016, S. 19-23.

446Ebd., S. 14-16.

447Ebd., S. 23.

Kuriosität. Weil sie nicht der etablierten chinesischen Ästhetik entsprach, empfanden die Chines\_innen deren Aussage jedoch als unerheblich.<sup>448</sup> Dennoch wollten die Qing-Kaiser einen interkulturellen Austausch – insbesondere für die europäischen Wissenschaften interessierten sie sich – und Kaiser Kangxi erlaubte ausgewählten Jesuiten, innerhalb seiner Werkstätten zu arbeiten und ihr Wissen weiterzugeben. Einige Missionare durften sogar Stellen bei Hofe einnehmen, vorausgesetzt sie sprachen Chinesisch.<sup>449</sup> Einen solchen Posten bekleidete Giuseppe Castiglione, ein ausgebildeter Maler, der 1714 im Auftrag des Jesuiten-Ordens nach China aufgebrochen war: „In the eighteenth century, Chinese artists normally entered the imperial workshops on recommendation and did not hold rank in the official hierarchy. Only a few exceptionally favored painters, Castiglione among them, were granted civic posts of nominal rank.“<sup>450</sup>

Für den Jesuiten-Orden, der Castiglione entsandt hatte, war dessen direkter Kontakt mit dem Kaiser entscheidend: „The Jesuit order, in fact, regarded the work of its members at the Qing household to be essential, in that they could mediate between the emperor and the Europeans.“<sup>451</sup> Damit setzten die Jesuiten in China eine Strategie fort, die sie bereits in Italien erfolgreich erprobt hatten: „[I]n Europe, as in China, painters could be hired from within the order, appointed from the secular world, or even deployed to work for important patrons in order to obtain important privileges for the order.“<sup>452</sup> Die Gunst des Kaiser hing dabei maßgeblich von der künstlerischen Arbeit Castigliones ab:

„Castiglione was a professional court painter personally responsible to the emperor and could be dismissed. His position and privileges dependet almost entirely on the quality of his work and on his ability to satisfy the emperor's taste.“<sup>453</sup>

Mir begegnete Giuseppe Castiglione zum ersten mal während meiner künstlerischen Studien in der Oberstufe. Unser Zeichenlehrer erzählte uns im Unterricht einmal, dass es einen westlichen Maler gegeben habe, der nach China kam, um im chinesischen Stil mit Tusche zu malen. Der Lehrer meinte Castiglione, der für uns Schüler\_innen einen interessanten Fall darstellte. Denn Castiglione stand stellvertretend für den weit zurückreichenden Einfluss des Westens auf die chinesische Kunst; ein Einfluss, den der

---

448Vgl. Ebd., S. 24 f., 153-155.

449Vgl. ebd., S. 31 f.

450Ebd., S. 46.

451Ebd., S. 40.

452Ebd., S. 44.

453Ebd., S. 46.

Maler durch seine sehr gute Technik ausgeübt hat.<sup>454</sup> Vielleicht könnten wir, die wir in der westlichen Art und Weise Kunst zu Schaffen geschult wurden, uns ein Beispiel an Castiglione nehmen, meinte unser Lehrer. Dabei zeigte er uns einen Katalog mit Bildern aus der Qing-Zeit: Landschaften, Prinzessinnen und Prinzen sowie Kaiser-Porträts und Szenen aus dem höfischen Leben, von Castiglione und anderen Meistern der Epoche gemalt.

Es gibt ein sehr bekanntes Bildnis, das Castiglione von dem chinesischen Kaiser Qianlong um 1739 gemalt hat (Abb. 10).<sup>455</sup> Qianlong war ein mächtiger Herrscher der Qing-Dynastie, den Castiglione in der Rüstung eines Kriegers malte. Dies entsprach ganz dem Selbstverständnis der Qing, die vom Augenblick ihrer Machtergreifung an Militärherrscher waren: „In 1644, Manchu [die chinesische Minderheit der Mandschu] warriors from the north-east had come through the Great Wall to take Beijing from rebels who had moved into a vacuum left by the decline of the Ming ruling house.“<sup>456</sup>

Ein militärisches Ethos prägte die Herrschaft der Qing: „Manchus were very proud of their talent for equestrian shooting, since their empire was established by conquest on horseback. To keep the army vigilant and powerful, every three years, the Qianlong Emperor would carry out a grand military inspection of the Eight Banner troops.“<sup>457</sup>

Auch das höfische Leben, das die Mandschu führten, war streng hierarchisch geordnet:

„In a society arranged by strict and elaborate stratification, princes, mandarins and gentry figures of the Manchu Qing dynasty, which had seized the throne in 1644 to rule over the far more numerous Han Chinese, had specific ranks, denoted by robes and badges. Proper behaviour and sincerity were held to be all.“<sup>458</sup>

---

454Heute weiß ich, dass Castiglione kein unverfälschtes Erbe hinterlassen hat. Giuseppe Panzi, der seit den 1770er Jahren als „Pan Tingzhang“ in China künstlerisch tätig war, berichtet, dass Castigliones Arbeiten nach dessen Tod 1766 verändert worden sind, auf Geheiß des Kaisers Qianlong. Vor allem das italienische Chiaroscuro wurde durch die Maler am Qing-Hof revidiert. Daraus lässt sich schließen, dass die europäische Maltechnik chinesischen Betrachter\_innen lange fremd blieb. Allerdings – darauf weist Marco Musillo hin – ist das Überarbeiten von Gemälden durch fremde Hände eine Praxis gewesen, die Castiglione bereits aus Italien kannte (vgl. ebd., S. 157). Außerdem sieht Musillo gerade in dem Umstand, dass chinesische Künstler Castigliones Werk „perfektionierten“ ein Indiz dafür, wie gut der künstlerische Dialog zwischen Ost und West funktionierte: „The erasure proves that Castiglione's pictorial translation was successful, for his paintings were adaptable to new or different systems of interpretation“ (ebd.). Malen galt Castiglione und den Jesuiten als ein Mittel zur Kommunikation. Das gemeinsame (Über-)Arbeiten von Gemälden durch westliche und chinesische Künstler war ein kommunikativer Akt innerhalb des kulturellen Austauschs (vgl. ebd., S. 38-40).

455Ich verlasse mich hierbei auf die Zuschreibung, die das Nationale Palastmuseum in Taipeh vornimmt, wo sich das Gemälde befindet. Auf den Urheber Castiglione weisen die Modellierung von Figur, Pferd und Pflanzen mit Hilfe von gemaltem Licht und Schatten hin – ein Stilimport des Italieners nach China (vgl. Nationales Palastmuseum: *The Qianlong Emperor in Ceremonial Armor on Horseback*, <http://en.dpm.org.cn/collections/collections/2013-09-26/1009.html>, o. D. (01.08.2018).

456Fenby 2008, Pos. 561 f.

457Nationales Palastmuseum o. D.

458Fenby 2008, Pos. 597-599.

In dieses Milieu kommt Giuseppe Castiglione. Aus politischen Gründen wollte der Kaiser alle in China lebenden Bevölkerungsschichten in der höfischen Kunst repräsentiert wissen: „The emperor's strategy was to celebrate his engagement with all the ethnic and cultural groups of the empire.“<sup>459</sup> Dazu gehörten die Fremden, die aus Europa nach Ostasien kamen und die am Kaiserhof durch die Jesuiten vertreten wurden: „This politically motivated reasoning did not censor the painting techniques transferred from Italy, for even the very image of the emperor became a mark of his transfer.“<sup>460</sup> Die beiden wichtigsten malerischen Techniken, welche die Europäer\_innen mitbrachten, waren das perspektivische Malen und Chiaroscuro, die gekonnte Inszenierung von Licht und Schatten.

Castiglione beherrschte nicht nur die technischen Fähigkeiten, einen perspektivischen Raum auf ein leeres Blatt oder einen unbemalten Stoff zu projizieren.<sup>461</sup> Er beherrschte auch originäre malerische Strategien zur Darstellung von Räumlichkeit: „As with the Chinese tradition, European painting practice supplied a host of empirical (as opposed to geometric) methods to suggest depth: gradient and texture; variations in illumination, luminosity and color; shadowing; and atmospheric perspective.“<sup>462</sup> Diese künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten kombiniert Castiglione am Kaiserhof mit typischen chinesischen Bildkompositionen und der gestischen Pinselführung aus der kalligrafischen Malereitradition seines Gastlands. Die Stil-Melange, die daraus entsteht, ein west-östlicher Dialog im Medium der Malerei, ist Musillo zufolge besonders gut nachzuvollziehen, wenn man zwei Tierbilder aus dem Nationalen Palastmuseum in Taipeh miteinander vergleicht: *Huayinshuanghe tu* (1723-35), eine hochformatige Seidenmalerei zweier Kraniche, mit der Castiglione ein symbolisch besonders stark aufgeladenes chinesisches Motiv inszeniert (Abb. 11);<sup>463</sup> und *Quingyang* (vor 1744), ebenfalls eine seidene Hängerolle, die zwei Ziegen vor einer chinesischen Berglandschaft zeigt (Abb. 12). In beiden Arbeiten demonstriert Castiglione eine variantenreiche Pinselführung, die ihm in China zu großer Anerkennung verhalf und die er schon in Italien gelernt hat.<sup>464</sup>

„The goats and the cranes, with their two chicks, display Castiglione's repertoire of brush techniques. The hairs of the goats were painted on a brown ground with very fine single strokes of white, black, brown, or gray; all these single strokes make the coats shine and

---

459Musillo 2016, S. 47.

460Ebd.

461Vgl. ebd., S. 90-92.

462Ebd., S. 96.

463Vgl. Kap. 4.3.3.

464Vgl. Musillo 2016, S. 77 f.

their bodies seem three-dimensional. He illuminated the short fur of the legs and snouts with more fluid brushwork, and the hooves have a subtle chiaroscuro.<sup>465</sup>

Castiglione zeichnet die Ziegen eher, als dass er sie malt, indem er Fellhaare in jeweils einzelnen Pinselstrichen ausführt; die Modulation von Farbtönen, um Lichteffekte zu erzielen, beschränkt er auf die Hufpartie der Tiere. Im Falle der Kraniche malt Castiglione hingegen mit flächigen Farben und zeichnet kaum sichtbaren Abstufungen derselben Töne darüber. So erzielt er nicht Volumen-, sondern Glanzeffekte:

„Here the artist produced a highly detailed drawing of the birds' plumage and used white, black, and red pigment as fillers. He then brushed over with nearly invisible single strokes to illuminate the feathers. For the chicks, Castiglione used the same method, together with a subtle chiaroscuro for the wings and legs: single black feathers are painted one by one on the yellow plumage to shape the birds' bodies.<sup>466</sup>

Im Umgang mit Raumtiefe offenbaren die beiden Gemälde Castigliones Willen, zwischen westlichen und östlichen Darstellungstraditionen zu vermitteln. So folgt die Komposition von *Quingyang* einer chinesischen Konvention, Landschaften als Abfolge dreier Entfernungen anzulegen:

„*Two Young Goats* in particular was made by following the Chinese landscape view based on three distances (near, middle, and far). Such a lack of geometric homogeneity required particular attention to the placement of pictorial elements in order to connect the different spaces of the picture and create a convincing view.<sup>467</sup>

Castiglione verbindet die drei Bildebenen nicht über perspektivische Fluchten miteinander, sondern anhand einer raffinierten Platzierung von visuellen Elementen. Die Art, wie er diese Elemente anordnet, hat er in Italien gelernt.<sup>468</sup> So leitet er den Blick der Betrachter\_innen in kontrollierter Weise aus dem Vordergrund über die Bildfiguren im Mittelgrund bis in den Hintergrund, als handelte es sich um einen einheitlichen anstatt eines gestaffelten Bildraums: „Here he [Castiglione] chose to direct the viewer along an imaginary zigzag that starts in the foreground, with the plant with red leaves, and continues in a linear fashion to connect the goats and the rock with the waterfall, in the upper left corner of the scroll.<sup>469</sup> Castiglione konstruiert demnach einen Bildraum, der ohne echte Perspektiven auskommt.

Bei der zweiten Seidenmalerei, den Kranichen, fehlt eine Landschaft, durch die Castiglione seine Betrachter\_innen leiten könnte. Hier zeigen die Vögel selbst den Vorder- und Hintergrund an, in denen sie stehen. Auf einer diagonalen

---

465Ebd., S. 82.

466Ebd.

467Ebd., S. 84.

468Vgl. ebd., S. 71.

469Ebd.

Kompositionslinie entsteht eine gedachte Verbindung zwischen den Schwanzfedern der Vögel, die nur durch einen Rosenbusch voneinander getrennt werden. Die Pflanze markiert somit den Mittelgrund des Bildes. Eine geometrisch geplante Perspektive braucht Castiglione auch in diesem Bild nicht.

#### **5.4 Kunst zwischen Christentum und Kommunismus**

Castigliones Malerei berührte mich sofort, als unser Lehrer ein Buch durch die Klasse wandern ließ, das seine Arbeiten enthielt. Eine westliche Ästhetik im chinesischen Gewand hatte ich vorher nicht gesehen. Die lange Metamorphose, in deren Zuge ich meinen Patriotismus überwinden würde – meine Verwandlung zum Weltbürger hatte ich sie genannt – wurde durch die Malerei Castigliones weiter katalysiert. Aber es fehlten mir Möglichkeiten und Ressourcen, um mich intensiver mit dem Jesuiten-Maler zu beschäftigen. Nach Taipeh in Taiwan konnte ich nicht reisen, wo sich die Meisterwerke des Italieners heute befinden.<sup>470</sup> Google gab es noch nicht, ebenso wenig eine gut sortierte Kunstbibliothek. Natürlich lieh ich mir das Buch meines Lehrers wenig später ein zweites Mal aus. Aber nach Hause nehmen durfte ich es nicht. Der Band war viel zu kostbar, auch wenn er heutigen Ansprüchen an eine hochwertige Kunstpublikation oder ein Coffetable Book bei weitem nicht genügt hat.

Erst sehr viel später kam ich mit der Kunst von Giuseppe Castiglione wieder in Berührung, als ich das erste Exposé für ein Promotionsprojekt an der Hochschule für bildende Künste Hamburg schrieb. Ursprünglich recherchierte ich zum Thema „Interface: Zeitgenössische chinesische Kunst im Dialog mit Europa“. Ich dachte darüber nach, Interviews mit international arbeitenden chinesischen Künstler\_innen zu führen, außerdem mit Kurator\_innen, Sammler\_innen und Kunsthistoriker\_innen. Zur theoretischen Vorarbeit dieses ersten Exposés gehörte eine kurze Passage über Giuseppe Castiglione. An seinem Beispiel wollte ich zeigen, wie ein künstlerischer Dialog auf Augenhöhe zwischen Osten und Westen einmal ausgesehen hat. Zumindest für mich persönlich sind Castiglione und auch Matteo Ricci, der sich mit chinesischen Intellektuellen anfreundete und in der chinesischen Sprache verkehrte, Vorbilder. Meiner Meinung nach stehen beide für die Integrationskraft selbst sehr fremder,

---

<sup>470</sup>Bis heute habe ich Taiwan nicht besucht. Als allerdings ein Freund von mir 2016 das Land besuchte, bat ich ihn, mir einen Sammlungskatalog aus dem Palastmuseum mitzubringen. Dieser Katalog befindet sich heute bei meinen Eltern in China.

einander weit entfernter Kulturen. Die einzige Voraussetzung: Ein Sprung ins kalte Wasser durch die beiden Missionare – der Wille, sich ganz in die fremde Kultur hinein zu begeben, um dann von innen heraus zu wirken: Durch die eigenen Schriften und die eigene Kunst, die gezielt ein chinesisches Publikum ansprechen und ihm neue, unbekannte und unerwartete Perspektiven darauf eröffnen soll, welche Ausdrucksmöglichkeiten sich in Wissenschaft, Literatur und Kunst bieten, über dem Tellerrand der eigenen Kultur hinaus.

Auch ich habe immer versucht, mich an meine Heimat Deutschland ganz anzupassen, wo ich seit 2001 lebe. Heute denke ich dabei an Castiglione zurück, der nicht nur ins kalte Wasser sprang und die chinesische Kunst gelernt hat. Er hat auch seine Herkunft – die Ausbildung zum Maler in Italien – nie vergessen. Sein altes Wissen hat er immer wieder in seine Gemälde einfließen lassen und die chinesische Kunst so um einzigartige Einflüsse bereichert. Manchmal führt nicht die vollständige Assimilation zum Erfolg, das Ablegen der eigenen kulturellen Identität. Das neue entsteht häufig aus dem Ausgleich von alten und neuen Denk- und Herangehensweisen. Dies erfordert jedoch den Mut, außerhalb starrer Kategorien zu denken. Das ist auch die Moral hinter einer Episode, die sich in Werner Büttners Kunstklasse begab.

Im Frühjahr 2008 hatten die Klassen von Büttner, Pia Stadtbäumer und Norbert Schwontkowski die Gelegenheit zu einer gemeinsamen Ausstellung.<sup>471</sup> Ausstellungsort war die Hauptkirche St. Katharinen nahe der Hamburger Speicherstadt. Es handelte sich um einen schönen, allerdings problematischen Ausstellungsort. Denn für die Studierenden gleich dreier relativ großer Klassen war es überaus eng in der Kirche. Wahrscheinlich könnten nicht alle ausstellen, sagte uns Büttner im Klassengespräch, und fragte was wir machen wollten? Denn Studierende willkürlich von der Ausstellung ausschließen, das wollte er auch nicht.

Seine Tutorin<sup>472</sup> meldete sich zu Wort: Da unser Ausstellungsort eine Kirche sei, sollten nur diejenigen ausstellen, die einen christlichen kulturellen Hintergrund haben.

Innerlich begann ich zu beben. Mein Herz schlug schneller, weil ich verstand, dass ich nicht an dieser Schau teilnehmen sollte. Ich blickte fragend zu Büttner. Stumm forderte er mich zur Einmischung auf. Ich blieb ungerührt.

„Was sagst du dazu, Hua?“ rief Büttner mich schließlich auf. Dabei nannte er mich

---

471 *Lumen Christie's – Kreuzwege 2008*, 03.03.-05.04.2008, St. Katharinen, Hamburg.

472 Die Tutor\_innen an der HFBK sind vergleichbar mit wissenschaftlichen Mitarbeiter\_innen von Universitäts-Professor\_innen, die ihre Klassenlehrer\_innen bei der Durchführung des Unterrichts organisatorisch unterstützen.

humorvoll einen Heiden. Es war seine Art, mir Mut zuzusprechen. Ich sagte nichts und lachte nur. Von hinten stupste meine Kommilitonin Kerstin mich an, die ich seit dem ersten Jahr an der Schule kannte. Sie forderte mich auf zu sagen, dass ich dem christlichen Glauben angehörte. Für sie war das Glaubensbekenntnis ohne Bedeutung, unsere Aufrichtigkeit würde sowieso niemand prüfen. „Sag, dass du an das Christentum glaubst“ flüsterte sie mir über die Schulter zu.

Ich lachte noch einmal auf, bevor ich zur ganzen Klasse sprach: „Ich bin kein Christ, denn ich bin Kommunist.“ Die Studierenden wussten nicht was sie darauf antworten sollten, aber jetzt lachte Büttner und erklärte mir, selbst Karl Marx sei ein Christ gewesen. Ich hielt dies für einen Scherz, denn Marx ist Jude und kein Christ gewesen. Ich verstand nicht, dass es irrelevant war. Es ging darum, dass der europäische Kommunismus vom christlichen Glauben beeinflusst ist. Kein Lebensbereich der westlichen Welt ist davon unberührt. Auch ich, ein chinesischer Kommunist, war demnach nicht vollständig frei von christlichem Einfluss. Auf dieser Basis fanden wir einen Ausgleich: Ich war Chinese und brachte meine eigene Kultur in die Fremde mit, verfügte aber über ein eigenes christliches Erbe, den Kommunismus.<sup>473</sup> Dies ergab eine Melange, die sich einfachem Schubladen-Denken entzog. Das Zusammenkommen von östlichen und westlichen Einflüssen hat etwas neues ergeben, dass sich weder einfach assimilieren noch ausschließen ließ. Deshalb stellte auch ich in St. Katharinen aus. Letzten Endes entschieden wir uns als Klasse sogar, überhaupt niemanden von der Ausstellung auszuschließen. Alle Schüler\_innen Büttners<sup>474</sup> zeigten in beengten Verhältnissen genau eine Arbeit, ich zum Beispiel eine kleine DIN A3-Collage zum Thema „Flucht aus Afrika“.

---

473Das gemeinsame kommunistische Erbe stiftet auch aus Sicht des chinesischen Staates eine Verbundenheit mit Europa und insbesondere Deutschland. Anlässlich des 200. Geburtstags von Karl Marx wollte der chinesische Staat dies durch eine Schenkung zum Ausdruck bringen: Einen 5,50 m hohe Bronze-Plastik des Künstlers Wu Weishan, die Marx als energisch in die Zukunft schreitenden Intellektuellen präsentiert. Nach einer kleineren politischen Kontroverse innerhalb der Stadt, die sich darum drehte, ob man ein solches Geschenk aus moralischen Gründen annehmen dürfe, hat Trier die Plastik am 06.03.2018 in Empfang genommen (vgl. Stadt Trier: *Karl-Marx-Statue*, <https://m.trier.de/kultur-freizeit/karl-marx/karl-marx-statue/>, 2018 (01.08.2018); Christiane Peitz: *Auf den Sockel und wieder runter*, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/200-geburtstag-von-karl-marx-auf-den-sockel-und-wieder-runter/20844540.html>, 15.01.2018 (01.08.2018)).

474Vgl. Hochschule für bildende Künste Hamburg: *Ausstellungskooperationen*, <https://www.hfbk-hamburg.de/de/projekte/ausstellungskooperationen/>, o.D. (01.08.2018).

## 5.5 Zwei Wege von Zuhause weg

Nach dem Abschluss am Gymnasium musste ich mich an einer Universität bewerben. Denn je länger man wartet, desto schlechter die Aussichten auf einen guten Studienplatz. Besonders gilt dies für die Kunsthochschulen in China. In Europa ist das anders. Beispielsweise an der HFBK können Menschen sich jederzeit bewerben, auch noch in ihren 20er und 30er Jahren. Ob sie zum Studium angenommen werden ist dann eine Frage des persönlichen Niveaus. In China ist es nicht zu empfehlen, lange zu warten, bevor man sich bewirbt.

Ich wählte zwei Universitäten aus, an denen ich studieren wollte. Meine Mitschüler\_innen bewarben sich teilweise an drei oder vier Hochschulen. Mir waren meine beiden genug. Eines war die Tianjin Academy of Fine Arts, an deren Fachbereich für Tuschemalerei ich mich mit einem künstlerischen Portfolio und meinem Lebenslauf beworben habe. Die zweite Universität war weit entfernt von meiner Heimatstadt, in der Inneren Mongolei. Mein Motiv: Ich wollte etwas anderes erleben als das bereits Bekannte. Ich wollte weit weg von Zuhause, am besten für lange Zeit. Nur meine Eltern sorgten sich sehr. Warum musste es die Innere Mongolei sein, wo es rau zugehe. Ich antwortete nur: „Ich will unabhängig sein.“

An der Inner Mongolia Normal University gab es keinen Malerei-Studiengang, den ich hätte besuchen können. Es handelte sich um keine reine Kunsthochschule, sondern eine fachlich breit aufgestellte Universität. Deshalb bewarb ich mich für den Studiengang Visuelle Kommunikation. Ich empfand dies als mutig, denn mein ganzer vorheriger Bildungsweg hatte mich darauf vorbereitet, zu malen – egal ob in westlicher oder chinesischer Technik. Diesen Weg führte ich jetzt nicht mehr weiter. Visuelle Kommunikation erschien mir der spannendere Weg. Ich verstand zwar nicht genau, was hier von mir erwartet wurde oder was ich damit anfangen würde, doch es überwog das Gefühl, ein Wagnis – ein Abenteuer – einzugehen. Allerdings blieb ich am Ende nur ein Jahr in der Inneren Mongolei. Im dritten Semester kam ich bereits nach Deutschland. Indirekt hat diesen Ortswechsel die Verkäuferin einer Buchhandlung angestoßen, eine ehemalige Kunststudentin, etwas älter als ich, die Bücher in einem Laden nahe des Campus verkaufte. Mit meinen Freunden kam ich oft in diesen Laden, weil es hier viele Magazine über Kunst und Design gab. Ansonsten gab es keinen anderen Ort, der diese Art der Lektüre anbot. Unter anderem hierin unterschied die Mongolei sich deutlich von Tianjin. Deshalb kam ich oft in den Laden, wo mir die Verkäuferin immer wieder

schöne Bücher über Kunst und Design aus aller Welt zeigte. Vieles was ich hier sah verstand ich zwar noch nicht, begeisterte mich aber trotzdem dafür. Den ganzen Weg zurück zum Studierendenwohnheim musste ich an die Bilder denken.

„Du bist jung“ sagte die Verkäuferin einmal zu mir, „fahr ins Ausland und guck dir die Originale an.“ Sie machte mich nachdenklich. In einem Telefonat erzählte ich meinen Eltern davon, dass ich unsicher war, ob ich in der Inneren Mongolei bleiben wolle. Mein Vater antwortete mir, dass er mich unterstützen würde, was immer ich entschied. Meine Mutter war zögerlicher. Ich hätte nun einmal die Mongolei als Studienort gewählt. Ich sollte nicht zu früh wechseln, lieber erst den Bachelor beenden und anschließend an einem anderen Ort den Master machen.

Wieder überlegte ich lange, was ich tun sollte. Dabei dachte ich an meine Bekannte, die Verkäuferin. „Jetzt bist du noch sehr jung“, hat sie gesagt, „aber wenn du hier bleibst, wird der Mut dich verlassen, je älter du wirst. Vielleicht schaffst du es dann nicht mehr bis ins Ausland. Vielleicht gehst du dann einfach nur nach Tianjin zurück.“ Bevor ich die Normal University verließ, erfuhr ich, dass es auch ihr eigener Traum gewesen ist, die Innere Mongolei zu verlassen; und dass sie mit dem Alter den Mut verloren hat. Je länger sie versuchte, mich zu Überzeugen, wurde die Welt der Buchhändlerin immer kleiner – und sie mit ihr. Ich hatte in ihr eine weltgewandte Künstlerin von großem Format gesehen, aber in Wirklichkeit wollte sie, dass ich ihren Traum lebte, an ihrer Stelle. Sie wollte eine Verwandlung in Gang setzen, die mich zu dem gemacht hätte, was sie sich für sich selbst gewünscht hat.

In den Ferien fuhr ich nach Tianjin zurück. Ich suchte das Gespräch mit meinen Eltern und teilte ihnen mit, dass ich China verlassen würde. Ich wollte im Ausland weiter studieren. Als ich dies so darlegte, erfuhr ich keinen Widerstand. Es hatte sich auch die Lage zwischenzeitlich geändert, denn meine Mutter arbeitete nun für den chinesischen Staat in Deutschland.

## 6. Hamburg – Lyon – die Welt

### 6.1 Studium in Deutschland

Dank ihres Talents und harter Arbeit hat meine Mutter in der Kommunistischen Partei Karriere gemacht. Im Jahr 2000 wurde sie deshalb sogar nach Deutschland entsandt, ins Generalkonsulat der Volksrepublik China in Hamburg, wo sie in der Wirtschafts- und Handelsabteilung arbeitete. Die Entscheidung, ausgerechnet in Deutschland zu studieren, kam demnach nicht unverhofft. Zwar wollte ich ins Ausland gehen, aber erst meine Mutter regte an, ich könnte eine der sehr guten deutschen Universitäten besuchen. Am Telefon fragte sie mich, ob ich nach Hamburg kommen wolle. Meine Verwandlung zum Weltbürger war noch nicht abgeschlossen, einige wichtige Lektionen musste ich noch lernen. Dennoch war der patriotische Widerstand in mir schon lange ermüdet, als ich in der Inneren Mongolei meinen ersten Kurs zur deutschen Landeskunde belegte. Ich bereitete mich auf meine Abreise vor und auch mein Vater bestärkte mich. Er wollte, dass ich in Deutschland Kunst studiere. Ich sollte weder ein Partei-Karrierist werden, noch wollte er, dass ich mich allein in die freie Wirtschaft gebe. Denn Politik ist ein gefährliches Geschäft, das Unterordnung, Beziehungspflege und bedingungslosen Aufstiegswillen erforderte. Die Wirtschaft wiederum engt die persönliche geistige Freiheit ein: Man muss hart arbeiten, um jeden Tag den Umsatz zu steigern. Wirtschaftlicher Erfolg und Wohlstand stellen für viele heutige Chines\_innen das höchste Gut dar, aber ihnen fehlen häufig Muße, Zeit zum Nachdenken und Kreativität im Leben. Diesen Ausgleich zum profanen Arbeitsalltag bieten nur die Geisteswissenschaften und die Künste. Nur sie garantieren wirkliche Freiheit. Ende 2001 bin ich nach Deutschland gekommen und schrieb mich an einer Sprachschule ein. Gleichzeitig begann ich, Professor\_innen an der HFBK zu kontaktieren. Wir vereinbarten Termine, in denen ich meine Arbeiten zeigen konnte. Eine\_r der Professor\_innen, die sich Zeit für mich nahm, war die Bildhauerin Pia Stadtbäumer. Mit den Zeichnungen, die ich ihr präsentierte, konnte sie jedoch nur wenig anfangen. Dementsprechend wenig sprachen wir über die Arbeiten an sich. Sie verwies mich stattdessen an einen ihrer Kolleg\_innen, den Malereiprofessor Werner Büttner, der möglicherweise einen besseren Zugang zu meinen Zeichnungen finden würde. Außerdem riet sie mir eindringlich, mein Portfolio zu überarbeiten. Meine Mappe enthielt sowohl traditionelle chinesische Tuschezeichnungen als auch Motive im Stile des Kommunistischen Realismus. Beides, sagte Pia, sei schon lange vorbei; hier in

Deutschland müsse ich einen zweiten Versuch starten, etwas Neues machen, bevor ich mich an der HFBK bewerben könnte.

Ich folgte Pias Rat und traf Werner Büttner. Ich besuchte auch eine der Klassen an der HFBK und zeigte meine Zeichnungen vor Studierenden der höheren Semester. 2002 dann schrieb ich mich als Schüler an der Hochschule ein. Von 2002-2003 absolvierte ich meine Grundklasse und besuchte anschließend den Unterricht von Werner Büttner.

## 6.2 Die Kunst der/als Verführung

Immer wieder animierte Werner Büttner seine Schüler\_innen zum Lesen. Er legte uns Bücher ans Herz, die uns ein tieferes Verständnis von der Kunst vermitteln würden – der Kunst im Allgemeinen, nicht nur von Malerei. Die Bücher, die Büttner empfahl, waren jedoch weder Künstler\_innenbiografien wie diejenige Cellinis, noch waren es „Anleitungen“, wie wir uns auf dem Kunstmarkt positionieren könnten.<sup>475</sup> Es handelte sich auch nicht um kunsthistorische Schriften. Werner Büttner wollte eine andere Wahrheit: die Grundlagen der Kunst beschäftigten ihn. So verwies er im Laufe meines Studiums mehrfach auf die Bibel. Vor der ganzen Klasse sagte er, dass die Bibel bereits alle Themen der europäischen Kultur enthielte. Er verstand das Buch als ein Lexikon von Sujets und Motiven, die bei einem westlichen Publikum immer auf Resonanz stoßen würden, aus historischen Gründen, und sei es nur unbewusst. Werner Büttner ist es zu verdanken, dass ich in Deutschland die Bibel las. Ich lernte die Ikonografie der jüdisch-christlichen Kunst zu lesen und entwickelte eine gewisse Wertschätzung für die Inhalte der Religion. Zu diesem Zeitpunkt kann ich kein Patriot mehr gewesen sein. Ein zweites Buch, von dem Büttner erzählte, ist das *Tagebuch des Verführers* von Søren Kierkegaard.<sup>476</sup> Der Reclam-Band, den Büttner uns zeigte, enthält auf circa 200 Seiten einen ungekürzten Auszug aus *Entweder/Oder*, einem der Hauptwerke des Philosophen. Hierin

„entwickelt Kierkegaard [...] nicht nur Grundzüge seiner Ästhetik und seiner Ethik, indem er Stadien ästhetischer Lebenshaltung in der Form von Essays, Abhandlungen, Literaturkritik, den berühmten »Diapsalmata« und dem »Tagebuch« mit dem ethischen Daseinskonzept in Briefen des erfahrenen Ehemanns und Beamten Wilhelm an den Ästhetiker konfrontiert, sondern zeigt zugleich ihre Grenzen.“<sup>477</sup>

---

475Vgl. Kap. 2.4.4.

476Søren Kierkegaard: *Tagebuch des Verführers*, übers. v. Gisela Perlet, Stuttgart: Reclam 1994.

477Uta Eichler: *Nachwort. Verführung als Selbstschutz*, in: Søren Kierkegaard: *Tagebuch des Verführers*, übers. v. Gisela Perlet, Stuttgart: Reclam 1994, S. 211-220, hier: S.211.

In Büttners Unterricht spielte der Gegensatz von ethischer und ästhetischer Lebensführung hingegen keine Rolle. Vielmehr sah mein Lehrer in dem Tagebuch einen Modellfall für künstlerische Praxis; eine Blaupause dafür, wie Künstler\_innen ein Publikum gezielt in den Bann schlagen können. Der Verführer sollte uns als Vorbild dienen, die Verführung sollten wir als exemplarische künstlerische Handlung erkennen. Die Übertragung aus dem Reich der Erotik in die Sphäre der Kunst ist deshalb legitim, weil Kierkegaards *Tagebuch* die Verführung einerseits als ein vollendetes Handwerk beschreibt. Als solches lässt es sich lernen und üben, zur Meisterschaft oder Kunst bringen. Hier drängt sich der Vergleich mit Giacomo Casanova auf, in dessen Memoiren die Verführung ganz ähnlich beschrieben wird.

Andererseits hat Kierkegaards Verführung als ein praktisches Tun auch eine unkörperliche, abstrakte Dimension. Sie ist nämlich eine ästhetische Verführung: „Hier wird sie [die ästhetische Verführung] in ihrer subtilsten Form inszeniert, als Verführung durch den Geist, der keine äußeren Spuren hinterläßt, sondern in das Innere eines Menschen »hineingebogen« wird“.<sup>478</sup> Kierkegaards Verführer „Johannes ist ein gefühlkalter Mensch, dessen Sinnlichkeit durch seinen Verstand deformiert ist.“<sup>479</sup>

Damit grenzt der Autor seinen Protagonisten bewusst von solchen Frauenhelden wie Don Juan oder auch Casanova ab: „Im Gegensatz dazu [zur geistigen Verführung] ist Don Juan, die Verkörperung der reinen Sinnlichkeit, ein Prinzip, dem keine Frau widerstehen kann.“<sup>480</sup>

Da also die Verführung weder an spezifische körperliche noch geschlechtliche Handlungen gebunden ist, lässt sich gut vorstellen, dass Menschen auf eine Art und Weise verführt werden, die auf den geistigen Zustand des\_der Verführten abzielen. So benutzt Johannes Briefe und Literatur, um seine geliebte Cordelia für sich zu gewinnen. Es erscheint durchaus möglich, dass er bei einer anderen Frau auch durch Zeichnungen, Malereien oder Plastiken hindurch Einfluss ausübt. Allerdings sind physische Hilfsmittel bei einer geistigen Verführung nur das: Hilfsmittel. Das Medium und die Form der Verführung sind letztlich zweitrangig. Im Vordergrund stehen die Inhalte des Geistes.

Anhand der Memoiren von Casanova habe ich bereits eine Möglichkeit präsentiert, wie die Verbindung aus Kunst und Verführung gedacht werden kann: 1. Verführung folgt einer Strategie, die den Einsatz bestimmter Techniken vorsieht, nämlich der Verstellung,

---

478Ebd., S. 212 f.

479Ebd., S. 219.

480Ebd., S. 215.

des Überraschens und Bindens von Interesse sowie der Offenbarung von Gefühlen zu gegebener Zeit. Diese technische Komponente muss gelernt und perfektioniert werden, so wie eine künstlerische Fertigkeit kultiviert werden muss; Talent allein reicht meist nicht aus. 2. Verführung und Kunst richten sich auf Objekte, die in ästhetischer Hinsicht vollkommen sind, nämlich in einem hohen Maße natürlich schön. Diese Schönheit hängt sowohl in den Künsten wie auch in der Erotik zusammen mit der Authentizität von Gefühlen und ihrem Ausdruck, sei es durch körperliches Begehren oder durch künstlerische Medien.<sup>481</sup>

Natürlichkeit und Technik – oder Stil – sind die Leitkategorien der (impliziten) ästhetischen Theorie von Giacomo Casanova. Im Folgenden werde ich untersuchen, inwieweit die Ästhetik des *Tagebuchs* damit übereinstimmt. Haben Casanova und Kierkegaard dasselbe Verständnis von Kunst und/als Verführung? Oder liegen zwei unterschiedliche, miteinander unvereinbare Entwürfe vor?

### 6.2.1 Gelernte Verführung

In *Aus meinem Leben* entwickelt Casanova sich über viele Jahre vom ungelenken und impulsiven Lüstling zum vollendeten Verführer. Mit jeder Liebschaft lernt er neue erotische Lektionen, übt sich in Geduld, Zurückhaltung, Ausdauer und Selbstbeherrschung. Ist der junge Casanova hilflos, so agiert der reife Casanova oft souverän. Mit Johannes verhält es sich anders. Hier lässt sich keine persönliche Entwicklung verfolgen. Zu dem Zeitpunkt, da er sein Tagebuch schreibt, beherrscht Johannes die Kunst der Verführung bereits. Deshalb bemüht er sich im Verlauf der Handlung auch nur um eine einzige Frau: „Sie heißt *Cordelia Wahl* und ist die Tochter eines Kapitäns der Kriegsmarine. Er ist vor einigen Jahren gestorben, die Mutter ebenfalls.“<sup>482</sup>

Als Johannes und Cordelia sich begegnen, lebt die Frau bei ihrer Tante: „Nie habe ich eine Familie gekannt, die so abgeschieden lebte, nur sie und ihre Tante. Keine Brüder, keine Vettern, nicht ein Faden, den man weiterspinnen, kein unendlich entfernter Verwandter, den man sich zunutze machen könnte.“<sup>483</sup> Zwei Aspekte treten hierbei hervor: Zum Einen, dass sich Johannes den Zugang zu der jungen Frau nur schwer über

---

481Vgl. Kap. 2.5.

482Kierkegaard 1994, S. 54, Herv. im Orig.

483Ebd., S. 56 f.

ihre Familie erschleichen kann – eine Strategie, die der junge Casanova immer wieder verfolgt. Dennoch gewinnt Kierkegaards Verführer letzten Endes das Vertrauen von Cordelias Tante und verkehrt als ihr Gast im Hause der Wahls.<sup>484</sup> Zum Anderen deutet die Textstelle an, dass Johannes bereits einige Erfahrung darin hat, junge Frauen für sich zu gewinnen. Ein wissender, manchmal belehrender Tonfall lässt darauf schließen:

„Übrigens ist es auch verkehrt, wenn eine Familie so isoliert lebt; [...]. Durch solche Isolation schützt man sich wohl vor den kleinen Dieben [gemeint sind hier Freier]. In einem sehr gesellschaftlichen Haus, da macht die Gelegenheit Diebe. Aber das schadet nicht viel, denn bei solchen Mädchen ist nicht viel zu stehlen; wenn sie sechzehn sind, dann ist ihr Herz schon eine ganze Namensammlung, und wo schon mehrere ihre Handschrift hinterlassen haben, da mag ich meinen Namen nicht hinzufügen.“<sup>485</sup>

Etwas später erklärt Johannes dann, was eigentlich auf der Hand liegt, dass er nämlich ebenfalls geübt, gelernt, sich entwickelt hat. Als vollkommener Verführer ist auch er nicht vom Himmel gefallen: „[M]eine Liebesgeschichten [...] stellen für mich einen Lebensmoment, eine Bildungsperiode dar [...]; wegen des ersten Mädchens lernte ich tanzen, wegen einer kleinen Tänzerin, die ich liebte, lernte ich französisch [sic].“<sup>486</sup> Andeutungsweise offenbart der Verführer an verschiedenen Stellen, dass er schon Frauen aus verschiedenen sozialen Milieus begehrt hat. Solche aus den oberen Schichten: „Vergebens suche ich sie [Cordelia] im Theater, in Konzerten, auf Bällen, auf Promenaden. Im gewissen Sinn freut mich das; ein junges Mädchen, das sehr häufig an derlei Verlustierungen teilnimmt, ist die Eroberung zumeist nicht wert“,<sup>487</sup> und solche aus der Arbeiter\_innenklasse: „[E]in Mann, der keinen Sinn für Dienstmädchen hat, verliert dadurch mehr als diese verlieren. Die bunte Schar der Dienstmädchen ist wirklich die schönste Bürgerwehr, die wir in Dänemark haben.“<sup>488</sup> Die Herkunft der Frauen ist zweitrangig für Johannes. Wichtig sind ihre Schönheit<sup>489</sup> und eine bestimmte Art sich zu verhalten: „Ich suche meine Beute stets unter jungen Mädchen, nie unter jungen Frauen. Eine Frau hat weniger Natur und mehr Koketterie, die Beziehung zu ihr ist nicht schön, nicht interessant, sondern pikant, und das Pikante ist immer das Letzte.“<sup>490</sup> Es scheint, als vertrete Johannes dieselbe Meinung wie Giacomo Casanova: Den höchsten Wert hat, was natürlich ist.

---

484Vgl. ebd., S. 70-77.

485Ebd., S. 57.

486Ebd., S. 67.

487Ebd., S. 42.

488Ebd., S. 158.

489Vgl. ebd., S. 28.

490Ebd., S. 37.

## 6.2.2 Zufall und Begehren

Die Art Natürlichkeit, welche Johannes an jungen Frauen schätzt, ist ein seltenes Geschenk: „Es ist keine Kunst, ein Mädchen zu verführen“, behauptet der Verführer, „dagegen ist es ein Glück, eine zu finden, die es wert ist, verführt zu werden.“<sup>491</sup> Deshalb investiert Kierkegaards Protagonist einige Zeit in die Suche nach einer Frau, die es Wert ist, verführt zu werden: „Die jungen Mädchen erfreuen mich mehr denn je, und dennoch mag ich nicht genießen. Ich suche die eine überall.“<sup>492</sup> So begegnet er Cordelia rein zufällig: Auf der Straße erblickt er eine schöne Unbekannte, die aus einer Kutsche steigt. Dieses fremde Mädchen beobachtet er aus sicherer Entfernung beim Einkaufen und verfolgt sie fortan weiter, bis er herausfindet, wer sie ist und wo sie wohnt.<sup>493</sup> In dieser Zeit macht Johannes auch flüchtige Bekanntschaften mit anderen Frauen, aus denen sich ebenfalls Liebschaften ergeben könnten. Beispielsweise inszeniert er im Museum eine vermeintlich unscheinbare Begegnung: „Wenn ich sie nun anspreche, dann muß ich den Anschein erwecken, als glaubte ich sie suche hier Familie oder eine Gesellschaft“,<sup>494</sup> dabei weiß Johannes genau, dass die Frau mit einem Mann verabredet war – und versetzt worden ist: „[U]nd doch muss ich so viel Wärme in meinen Ausdruck legen, daß jedes Wort für ihre Gefühle zutrifft – so werde ich mich in ihre Gefühle schleichen können.“<sup>495</sup> Ohne dass sie es merken, schiebt Johannes sich in das Leben fremder Menschen hinein: „Wenn sie mich erblickt, wird sie unwillkürlich über mich lächeln, weil ich glaubte, sie hätte hier oben ihre Familie gesucht – und dabei suchte sie etwas ganz anderes. Dieses Lächeln macht mich zu ihrem Mitwisser, das ist immer etwas.“<sup>496</sup> Nachdem Johannes den Kontakt hergestellt hat, lässt selbst ein unbestimmtes Verhältnis sich jederzeit zur Affäre weiterentwickeln: „Ist die Geschichte erst im Gange, dann sucht man die Betreffenden auf Gesellschaften. Man ist mit ihr durch eine geheimnisvolle, verlockende Kommunikation verbunden – dies ist der wirksamste Anreiz, den ich

---

491Ebd., S. 51. Es ist ein bekanntes Phänomen, dass Künstler\_innen – Virtuos\_innen in jedem Feld – ihre eigenen Leistungen kleiner machen, als sie unbeteiligten Dritten erscheinen. Dass Johannes also behauptet, die Verführung sei keine Kunst, müssen Leser\_innen des *Tagebuchs* keinesfalls akzeptieren. Allerdings lese ich Kierkegaard hier zumindest teilweise gegen den Strich – gegen die Intention des Autors – wenn ich das Künstlerische an einer Tätigkeit herausarbeite, die als unkünstlerisch bezeichnet wird.

492Ebd., S. 39.

493Vgl. ebd., S. 22-26, 52-55.

494Ebd., S. 34.

495Ebd., S. 34 f.

496Ebd., S. 35.

kenne.“<sup>497</sup> Jedoch verfolgt Johannes solche Möglichkeiten im Tagebuch nicht weiter, denn er ist an keiner anderen Frau interessiert, als an Cordelia.

In dieser ersten Phase der Verführung, der Suche, sind es verschiedene Qualitäten, die ein erfolgreicher Verführer mitbringen muss. Allen voran Geduld, denn die richtige Geliebte findet der Verführer manchmal nur nach langem Warten: „Die Gelegenheit findet man selten genug, und wenn sie sich zeigt, dann muß man sie fürwahr ergreifen“.<sup>498</sup> Demnach muss ein Verführer beherzt handeln sobald sich eine gute Gelegenheit ergibt. Bei Casanova war solcher Mut ebenfalls eine Voraussetzung der Verführung. Beherztes Handeln meint hier jedoch keine romantischen Gesten, kein erotisches Herfallen zweier Verliebter übereinander, die sich einen Augenblick lang alleine finden. Kierkegaards Verführer kalkuliert seine Annäherungen exakt, um das Vertrauen der Begehrten zu erlangen.<sup>499</sup> Damit er aber Wissen kann, in welchem Augenblick er auf welche Weise handeln soll, muss er ein präziser Beobachter sein. Bei Kierkegaard ist der Verführer in erster Linie ein Voyeur, der bereits im Sehen einen Lustgewinn erzielt:

„An der Wand gegenüber hängt ein Spiegel, sie denkt nicht daran, aber der Spiegel tut es. Wie treu er ihr Bild aufgenommen hat, wie ein demütiger Sklave, der seine Hingabe durch Treue beweist, für den sie wohl Bedeutung hat, der aber für sie bedeutungslos ist, der sie wohl zu fassen, nicht aber zu umfassen wagt.“<sup>500</sup>

Was für den Spiegel gilt, trifft anfangs auch auf Johannes den Voyeur zu; auch er bleibt von Cordelia distanziert: „Ich wollte sie aus der Nähe sehen, ohne gesehen zu werden. An der Ecke befand sich ein Haus, von dem aus mir das gelingen mochte. Ich kannte die Familie und brauchte also nur einen Besuch zu machen. [...] Sie kam, ich sah und sah, [...]“<sup>501</sup>

Wiederholt befriedigt Johannes sich durch lüsternes Blicken.<sup>502</sup> Aber der Verführer ist mehr als ein Voyeur. Johannes ist auch ein Empiriker, der die Gegenstände seiner Beobachtung nicht nur begehrt, sondern auch verstehen lernt. Von wenigen Indizien vermag er auf komplexe Zusammenhänge zu schließen, z. B. als er eine Frau beobachtet, die mit ihrem Diener zusammen in der Østergade – eine Kopenhagener Fußgängerzone – unterwegs ist: „Aber warum denn so eilig? Man ist wohl ein wenig ängstlich, man spürt ein gewisses Herzklopfen, das seinen Grund nicht in ungeduldiger

---

497Ebd., S. 40.

498Ebd., S. 51.

499Vgl. ebd., S. 29 f.

500Ebd., S. 24.

501Ebd., S. 49.

502Vgl. ebd., S. 144 f.

Sehnsucht hat, nach Hause zu kommen, sondern in ungeduldiger Furcht, die den ganzen Körper mit süßer Unruhe durchströmt, [...]“<sup>503</sup> Auch auf private Verhältnisse schließt Johannes aus der beobachteten Situation:

„Sechzehn Jahre ist man [das Mädchen] alt, man liest Bücher, das heißt Romane; als man zufällig durch das Zimmer der Brüder ging, hat man ein Wort aus einem Gespräch zwischen ihnen und ihren Bekannten aufgeschnappt, ein Wort über die Østergade. Später ist man wohl noch ein paarmal hindurchgehuscht, um nach Möglichkeit ein wenig genaueres zu hören. Vorgeblich. Man sollte doch ein wenig Bescheid wissen, über die Welt, wie es sich für ein großes und erwachsenes Mädchen schickt. Wenn man es nur einrichten könnte, einfach mit dem Diener im Gefolge auszugehen. Aber besten Dank, Vater und Mutter würden wohl artige Gesichter schneiden, und was sollte man auch als Grund angeben?“<sup>504</sup>

Während der ersten, suchenden und forschenden Phase der Verführung kommt der Verführer seiner Begehrten immer näher. Beobachtet Johannes Cordelia zunächst durch den Spiegel hindurch, muss er direkt an ihr vorbei, um sie aus dem Haus seiner Freunde heraus anzugucken: „Mit raschen Schritten eilte ich an ihr vorüber und tat, als ob ich sie nicht im entferntesten beachtete.“<sup>505</sup> Mit der Zeit zieht Johannes einen immer engeren Kreis um die junge Frau: „Unsere häufigen Zusammentreffen fallen ihr zwar auf, sie bemerkt wohl, daß sich an ihrem Horizont ein neuer Himmelskörper zeigt, der in seinem Gang auf eine seltsam nicht-störende Weise störend in den ihren eingreift [...]“<sup>506</sup> Zuletzt muss er ins Privateste Cordelias vordringen – schwierig, weil sie bekanntermaßen isoliert lebt: „Ich muß mir unbedingt Zutritt zu ihrem Haus verschaffen, da bin ich im Anschlag, wie man in der Militärsprache sagt. Es scheint dies indessen eine ziemlich weitläufige und schwierige Angelegenheit zu werden.“<sup>507</sup>

### 6.2.3 Verführung als Intrige

Trotz aller Schwierigkeit gelingt es ihm. Dazu schließt Johannes Freundschaft mit Edvard Baxter, einem heimlichen Verehrer Cordelias. Im Haus von Edwards Eltern ist Cordelia regelmäßig in Gesellschaften zu Gast. Auf Einflüsterungen von Johannes hin macht dieser Edvard nun Cordelia den Hof:<sup>508</sup> „Ich habe ihn auf die verzweifelte Idee gebracht, mich zu bitten, ihn zu begleiten [...]. Die Gelegenheit ist ganz nach meinem

---

503Ebd., S. 27 f.

504Ebd., S. 27.

505Ebd., S. 49.

506Ebd., S. 60.

507Ebd., S. 56.

508Vgl. ebd., S. 68-70.

Wunsch, das hieße mit der Tür ins Haus fallen.“<sup>509</sup> Die Verführung ändert fortan ihre Qualität – Johannes tritt in ein zweites Stadium ein: Der Voyeur wird zum Intriganten. Kierkegaards Verführer spinnt fortan eine Intrige, die das Ziel der vollständigen Eroberung hat; soviel ist von Casanova ebenfalls bekannt. Wie der reife Casanova geschickt mit den Erwartungen und Gefühlen von Pauline spielt – sie erst verunsichert, dann vernachlässigt und schließlich dazu bringt, sich hinzugeben – so manipuliert auch Johannes die Sehnsüchte und Verunsicherungen Dritter, um seine Ziele zu erreichen. Nur ist es zunächst nicht Cordelia, mit der er spielt, sondern der gutgläubige Edvard. Die Männer werden häufige Gäste im Hause Wahl, wo Edvard sich Cordelia widmet, während Johannes die Tante in Gespräche verwickelt, damit das Paar im Hintergrund ungestört bleibt.<sup>510</sup> „Edvard sucht Heimlichkeit, er will flüstern [...], ich dagegen mache vor der Tante aus meinen Ergießungen kein Geheimnis: Marktpreise, eine Berechnung, wie viele Töpfe Milch zu einem Pfund Butter gehören [...] das ist eine solide und gründliche und erbauliche Konversation, [...]“<sup>511</sup> Dabei verschafft Johannes Cordelia und Edvard nur scheinbare Privatheit. Sie wähnen sich unbeachtet und ungestört, in Wirklichkeit schiebt Johannes sich aber zwischen die Schwärmenden: „Obwohl ich mit den beiden einsamen Leuten also nicht das geringste zu schaffen habe, merke ich es Cordelia wohl an, daß ich unsichtbar zwischen ihr und Edvard ständig anwesend bin.“<sup>512</sup> Dennoch stachelt er seinen vorgeblichen Freund noch weiter an,<sup>513</sup> bis er seiner überdrüssig wird.<sup>514</sup> Bevor Edvard ihm die Partie vermässelt, sticht Johannes den Rivalen aus, indem er selbst um Cordelias Hand anhält. Aber Johannes' Plan geht zunächst nicht auf, „denn sie sagte weder ja noch nein, sondern verwies mich an die Tante.“<sup>515</sup> Verführung ist eben auch bei Kierkegaard keine Wissenschaft, die kalkulierbare Ergebnisse hervorbringt. Dabei hat Johannes in der Zwischenzeit eine Beziehung zu Cordelia entwickelt. Diese Beziehung trägt Züge einer Intrige: „Manchmal treibe ich es so weit, daß ich Cordelia dazu bringe, über die Tante zu lächeln.“<sup>516</sup> Doch handelt es sich um keine Ko-

Autor\_innenschaft der Verführung von Mann und Frau. Die Kabale geht ganz auf Johannes zurück, sowohl Tante als auch Cordelia sind Objekte seiner Manipulationen.

---

509Ebd., S. 70.

510Vgl. ebd., S. 70-72.

511Ebd., S. 72.

512Ebd., S. 73.

513Vgl. ebd., S. 89.

514Vgl. ebd., S. 93.

515Ebd., S. 107.

516Ebd., S. 73.

Denn Johannes fällt Cordelia gegenüber niemals aus der Rolle, wohingegen Casanova und Donna Lucrezia ihren Leidenschaften freien Lauf lassen, sobald sie sich nur ungestört wännen. Darüber hinaus begegnen Johannes und Cordelia sich zu keiner Zeit auf Augenhöhe: „Aufgrund meines intimen Verhältnisses zur Tante ist es mir ein leichtes, sie [Cordelia] wie ein Kind zu behandeln, das von der Welt nichts versteht.“<sup>517</sup> Dazu passt, dass Cordelia keine eigene Entscheidung darüber treffen mag, ob sie Johannes heiraten will. Indem sie die Angelegenheit an die Tante delegiert, begibt Cordelia sich in eine kindliche Rolle, unmündig, fremdbestimmt. Vielleicht ist das der Grund, warum Johannes anschließend ins Tagebuch notiert: „Ich habe das Glück wahrhaftig auf meiner Seite“,<sup>518</sup> denn die Tante ist mit der Verlobung einverstanden: „daran habe ich nie auch nur im entferntesten gezweifelt. [...] – und jetzt fängt die Geschichte an.“<sup>519</sup>

#### **6.2.4 Erziehung und Transzendenz**

Was meint Kierkegaard, wenn Johannes sagen, dass die Geschichte nunmehr beginne? Der Autor markiert hier einen Übergang in die dritte, entscheidende Phase der Verführung. An deren Ende wird Johannes sein Ziel erreicht und Cordelia vollständig gefügig gemacht haben: „Du hast dich vermessen, einen Menschen so zu betrügen, daß Du mir alles geworden bist“, schreibt Cordelia in einem Brief an Johannes, „daß ich all meine Freude daran setzen würde, um Deine Sklavin zu sein“.<sup>520</sup> Cordelia ist ihrem Verführer auch dann noch hörig, als die Beziehung schon beendet ist. Sie selbst löst die spätere Verlobung, von Johannes dazu gebracht, für den Cordelias vollständige Hingabe das höchste Ziel der Verführung ist: „Wie eine Marionette wird das Mädchen so dirigiert, daß sie zum Akteur wird, ohne zu agieren“,<sup>521</sup> schreibt Uta Eichler über Cordelias Verhältnis zu Johannes. Erotik oder gar sexuelle Ausbeutung ist dem gegenüber nachrangig.

Als Verführer ist Johannes ehrgeizig bis zur Perfektion, nur richtet dieser Ehrgeiz sich nicht auf die körperliche Eroberung. An bloßer Schönheit und Lust ist er nicht interessiert, sondern zielt auf etwas höheres ab. Die Erotik, die Verführern wie

---

517Ebd., S. 77.

518Ebd., S. 107.

519Ebd.

520Ebd., S. 20.

521Eichler 1994, S. 216.

Casanova und Don Juan so wichtig ist, hat Johannes bereits genossen. Jetzt zielt er auf etwas Transzendentes:<sup>522</sup> Das Geistige, das zunächst in der emotionalen Abhängigkeit Cordelias sichtbar wird. Für Frauen, die nichts weiter als erotische – also fleischliche/irdische – Genüsse anbieten, hat Johannes keine Verwendung. Solche Frauen sind verbraucht.

In seiner Behandlung von Cordelia benimmt Johannes sich außerdem ähnlich wie ein\_e Künstler\_in: „An Cordelia liebt Johannes das, was er aus ihr gemacht hat, sein Werk.“<sup>523</sup> Hier ergibt sich ein Berührungspunkt mit künstlerischer Praxis, in der es ebenfalls um die Produktion von Werken geht. Ich werde darauf noch zurückkommen, möchte aber zunächst zeigen, in welcher Weise Johannes auf Cordelia Einfluss ausübt. Dazu inszeniert der Verführer eine Reihe von konfliktreichen Situationen:

„Nun beginnt mit Cordelia also der erste Krieg, in dem ich die Flucht ergreife und sie lehre zu siegen, indem sie mich verfolgt. Ständig weiche ich zurück, und in dieser Rückwärtsbewegung lehre ich sie alle Mächte der Liebe an mir kennen, die unruhigen Gedanken, die Leidenschaft, was Sehnsucht ist und Hoffnung und ungeduldige Erwartung. Indem ich mich so vor ihr darstelle, entwickelt sich all das in ihr entsprechend.“<sup>524</sup>

Johannes lehrt Cordelia Liebe in verschiedenen Facetten zu empfinden – Leidenschaft, Sehnsucht, Hoffnung, Erwartung. Er bildet, wenn man so will, den emotionalen Apparat der Jungfrau aus.<sup>525</sup> Dabei vollzieht er eine Art doppelte Bewegung, indem er Cordelias Begehren abwechselnd stimuliert und frustriert, um es langfristig anzuheizen: „Wenn es ihr nun in einem Augenblick so vorkommt, als würde ihr der Sieg wieder entrissen, dann muss sie lernen, daran festzuhalten. In diesem Ringen reift ihre Weiblichkeit.“<sup>526</sup> Dem Verführer stehen verschiedene Instrumente zur Verfügung, Cordelias Gefühle zu manipulieren, allen voran Briefe, die sich besonders gut dazu eignen, große emotionale Gesten aufzurufen; das persönliche Gespräch ist wiederum ein Medium, in dem „Ironie und Rauheit“ artikuliert werden können, das Mittel der Wahl, um Cordelia zu verunsichern.<sup>527</sup>

---

522 Grundsätzlich handelt es sich bei der Philosophie von Kierkegaard um ein Werk, das über rationale Argumente ebenso wie über praktische Erfahrungen der Lebensführung hinausweist; sie zielt in ihren Grundzügen stets auf Transzendenz: „Kierkegaards Augenmerk liegt auf der Erfahrung, dass das Leben jeglichem Versuch gesicherter Deutung widerstrebt. Dieser Erfahrungsgehalt indessen ist es, in dem nach Kierkegaard zur Geltung gelangt, was menschliches Leben seiner Wahrheit nach ist. Der in Erfahrung zum Ausdruck kommende Gehalt ist also nicht nur Widervernünftiges – das was sich der Vernunft bloß entzieht –, sondern Übervernünftiges: was sich entzieht und als ein solches Grund von Wahrheit ist. [...] und eben dieses Wechselverhältnis macht ihre Vernunft aus, die weder auf Begründung noch Erfahrung allein reduzierbar ist“ (Tilo Wesche: *Kierkegaard. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 20).

523 Eichler 1994, S. 216.

524 Kierkegaard 1994, S. 119.

525 Vgl. ebd., S. 109 f.

526 Ebd., S. 122.

527 Vgl. ebd., S. 122 f.

Johannes steigert Cordelias Begehren auch dadurch, dass er ihr Beispiele von schlechterer Liebe präsentiert. Dazu bringt er sie regelmäßig in das Haus seines Onkels, wo immer zahlreiche verlobte Paare zu Gast sind. Ungeniert tauschen diese miteinander Zärtlichkeiten aus.<sup>528</sup> Johannes hat für solche Schamlosigkeit nur Verachtung übrig, besucht das Haus des Onkels dennoch mit einer widerwilligen Cordelia zusammen. Denn je unangenehmer sie das Treiben berührt, desto mehr sinkt ihre Achtung vor der Institution der Verlobung. Umso höher steigert sich ihre Leidenschaft; das gemeinsame Ressentiment gegen andere Verlobte schweißt Johannes und Cordelia enger zusammen.<sup>529</sup>

Johannes konditioniert Cordelia zur Leidenschaft, er richtet sie regelrecht ab: „Sie lächelt mir zu, sie grüßt mich, sie winkt mir, als wäre sie meine Schwester. Ein Blick erinnert sie daran, daß sie meine Geliebte ist.“<sup>530</sup> Und „Cordelia macht gute Fortschritte“<sup>531</sup> in ihrer Erziehung, erreicht den Zustand einer naiven Leidenschaft, die sich in alltäglichen Zärtlichkeiten ausdrückt: Küsse, Umarmungen, denen es aber an Nachdruck fehlt.<sup>532</sup> Um das Feuer ihrer Liebe vollends zu entfachen, beginnt Johannes sich Cordelia zu entziehen:

„Die Unruhe wächst, die Briefe versiegen, die erotische Nahrung wird knapper, die Liebe als Lächerlichkeit verspottet. Das macht sie vielleicht einen Augenblick mit, doch auf die Dauer kann sie es nicht ertragen. Dann will sie mich mit denselben Mitteln fesseln, die ich gegen sie verwendet habe – mit dem Erotischen.“<sup>533</sup>

Cordelia bemerkt die Veränderung in Johannes' Verhalten und beginnt an der Verlobung zu Zweifeln.<sup>534</sup> Schließlich löst sie sie auf, „um sich in eine höhere Sphäre emporzuschwingen“.<sup>535</sup> Die Erziehung Cordelias ist damit beendet. Mit der Verlobung löst Cordelia sich von den bürgerlichen Konventionen, die Johannes verachtet:

„Jetzt kommt es darauf an, Cordelia so zu lenken, daß sie in ihrem kühnen Flug die Ehe und überhaupt das Festland der Wirklichkeit aus dem Blick verliert, daß ihre Seele aus Stolz wie aus Angst, mich zu verlieren, eine unvollkommene menschliche Form [Institution] zerbricht um sich zu etwas aufzuschwingen, das höher ist als das Allgemeinmenschliche.“<sup>536</sup>

Dieses Höhere ist die Hingabe an Johannes, die auch für Cordelia eine Transzendenz bedeutet, eine Überwindung von bürgerlicher Moral. Johannes' Plan geht insofern auf,

---

528Vgl. ebd., S. 113 f.

529Vgl. ebd., S. 131.

530Ebd., S. 156; vgl. ebd., S. 175.

531Ebd.

532Vgl. ebd., S. 156 f.

533Ebd., S. 171.

534Vgl. ebd., S. 174 f., 177.

535Ebd., S. 194.

536Ebd., S. 180.

dass Cordelia sich nicht von ihrem Verführer befreit, sondern ihm vollkommen verfällt: „[V]erzeih“, bittet die junge Frau, „daß ich nicht aufhöre, Dich zu lieben, ich weiß, meine Liebe ist dir eine Last; und doch wird die Zeit kommen, da du zurückkehrst zu deiner Cordelia! Hör dieses bittende Wort!“<sup>537</sup> Johannes hat Cordelia vollständig verführt und damit die irdische Art, geliebt zu werden, überstiegen.

## 6.2.5 Natur und Verführung bei Kierkegaard

Noch weniger als Giacomo Casanova formuliert Kierkegaards *Tagebuch des Verführers* eine Theorie, die Verführung und Praxis einfach gleichsetzt. Kierkegaards Bezugnahmen auf die Kunst sind wenige und eher allgemein: Darstellende Künste wie das Theater sind lediglich Anlässe für Treffen in der Gesellschaft, literarische Epik oder Poesie spielen keine Rolle.<sup>538</sup> Bildende Künste spricht Kierkegaard dort an, wo er die weibliche Schönheit lobt: „Ihr Kopf ist wie ein Madonnen-Kopf, geprägt von Reinheit und Unschuld; sie beugt sich wie eine Madonna herab, doch sie ist nicht in die Betrachtung des Einen verloren“.<sup>539</sup> Hier spielt Johannes auf eine abendländische Ikonografie von der Heiligen Mutter mit dem Jesus-Kind an, bleibt dabei jedoch so unspezifisch, dass ich eher ein allgemeines Bildwissen als künstlerische Kennerschaft vermute. Allerdings ruft der Vergleich eine ähnliche Stelle bei Casanova in Erinnerung, in der er einer Geliebten huldigt als „des Meißels eines Praxiteles würdig“<sup>540</sup> und „zum Malen schön“.<sup>541</sup> Casanova tut dies vor dem Hintergrund eines universellen Ideals: Natürlichkeit, die höchste Stufe jedes Ausdrucks, egal ob im ästhetischen oder erotischen Bereich. Der Kunstfertigkeit bedarf es nur noch, um das Natürliche besser zur Geltung zu bringen.

Dieselbe Vorrangstellung genießt Natürlichkeit in der ästhetischen Philosophie des *Tagebuchs*. Die entscheidende Stelle habe ich bereits in anderem Zusammenhang zitiert und wiederhole sie hier noch einmal: „[I]ch suche meine Beute stets unter jungen Mädchen, nie unter jungen Frauen. Eine Frau hat weniger Natur und mehr Koketterie,

---

537Ebd., S. 21.

538Lediglich klassisches Sagengut wird kurz erwähnt, welches Johannes Cordelia zu lesen gibt: „Ich biete ihr, was ich für ihre beste Nahrung halte: Mythologie und Märchen. Doch hat sie ihre Freiheit hier wie überall, ich lausche alles aus ihr selbst heraus. Wenn es nicht zuvor schon da ist, lege ich es in sie hinein“ (ebd., S. 158).

539Ebd., S. 25.

540Casanova 2011, Pos. 5323.

541Ebd., Pos. 5317; vgl. Kap. 2.5.6.

die Beziehung zu ihr ist nicht schön, nicht interessant, sondern pikant“.<sup>542</sup> Auch bei Kierkegaard ist das schöne eine Begleiterscheinung des Natürlichen, während das Verfälschte, das Gespielte, die Koketterie, „das Letzte“ sind.<sup>543</sup> Und die Überschneidung aus Schönheit, Erotik und Natürlichkeit, aus der ich bei Casanova die Nähe von Kunst und Verführung abgeleitet habe, wird offensichtlich in Johannes' Sprechen über den richtigen Kuss:

„Der Kuß muß Ausdruck einer bestimmten Leidenschaft sein. [...] Ein Kuß ist eine symbolische Handlung, die bedeutungslos wird, wenn das Gefühl, das sie bezeichnen soll, nicht vorhanden ist, und dieses Gefühl kann nur unter bestimmten Bedingungen vorhanden sein.“<sup>544</sup>

Allen diesen Bedingungen gemein ist der Anspruch auf Authentizität, die nur gegeben ist, wenn sich liebende Männer und Frauen küssen. Explizit ausgeschlossen sind sich küssende Geschwister, schwule Paare und Menschen, die sich nur im Spiel oder zum Spaß Küssen.<sup>545</sup> Hier tritt das heteronormative Weltbild des Verführers zu Tage, das an späterer Stelle untermauert wird durch eine Theorie geschlechtsspezifischer, natürlich gegebener Charaktereigenschaften: „Ich will versuchen, das Weib kategorisch zu denken.“<sup>75</sup> In welche Kategorie ist das Weib einzuordnen? In Sein-für-Anderes.“<sup>546</sup> Darin entspricht die Frau ganz der Natur: „Die ganze Natur ist dergestalt nur für Anderes, nicht im teleologischen Sinn, daß das einzelne Glied der Natur für ein anderes einzelnes Glied wäre, sondern die gesamte Natur ist für Anderes – ist für den Geist.“<sup>547</sup> Diesen Geist stellt der Mann dar,<sup>548</sup> und die Frau braucht den Mann,<sup>549</sup> der sie erst – Kierkegaard bemüht zahlreiche Metaphern zugleich<sup>550</sup> – aus einem Traum erweckt: „Es ist dies der Widerspruch, daß was für Anderes ist, nicht ist und gleichsam erst durch das Andere sichtbar wird.“<sup>551</sup> Frauen, die sich Männer auserwählten, entlarvt Johannes damit als eine Illusion, denn in Wirklichkeit sind diese Frauen ebenfalls auf die Erweckung durch einen Mann angewiesen: „Im tieferen Sinne wird sie erst frei durch den Mann, und deshalb heißt es »freien«, und deshalb freit der Mann. Wenn er richtig freit, dann kann die Rede nicht von einer Wahl sein.“<sup>552</sup> Als eine solche Erweckung

---

542Kierkegaard 1994, S. 37.

543Vgl. ebd. Dazu gehören auch die „Unnatürlichkeiten dieses Kunstprodukts“, der Verlobung (vgl. ebd., S. 131).

544Ebd., S. 164 f.

545Vgl. ebd.

546Ebd., S. 183.

547Ebd.

548Vgl. ebd., S. 185.

549Vgl. ebd., S. 58: „Es ist die tiefste Bestimmung des Weibes, dem Mann Gesellschaft zu sein“.

550Vgl. ebd., S. 183 f.

551Ebd., S. 184.

552Ebd., S. 185.

muss die Verführung von Cordelia verstanden werden. Am Ende, so glaubt Johannes, ist Cordelia frei wie ein Vogel: „Das Band [die Verlobung] zerriß – sehnsuchtsvoll, stark, kühn, göttlich fliegt sie davon wie ein Vogel, der erst jetzt seine Schwingen entfalten darf. Flieg Vogel, fliege!“<sup>553</sup> Mit ihrer Befreiung ist auch das natürliche Potential Cordelias realisiert. Insofern muss Uta Eichlers Einschätzung, Johannes liebe an Cordelia, was er aus ihr gemacht hat, ergänzt werden um den Zusatz: Er liebt es, weil es einem natürlichen Plan entspricht.

### 6.2.6 Natur und Kunst

Die Natur und ihre Zustände sind das Ideal, an dem Ästhetisches sich aus der Sicht von Kierkegaards Verführer messen lassen muss. Doch ist die Natur korrumpiert durch die moderne Gesellschaft, das Leben in bürgerlichen Konstrukten wie Ehe und Verlobung oder durch die falsch verstandene Leidenschaft von oberflächlichen Affären. Die Natürlichkeit solcher Menschen herzustellen stellt im *Tagebuch* einen kunstfertigen Akt dar. Nicht umsonst vergleicht Johannes sich mit Pygmalion:<sup>554</sup>

„Da Pygmalion sah, wie die Mädchen verbrecherisch lebten, / War er empört ob der Menge der Laster des Weibergeschlechtes, / Die von Natur aus es besitzt: so blieb er denn einsam und ledig, / [...] Aber er bildet indessen geschickt ein erstaunliches Kunstwerk, / Weiß wie Schnee, ein elfenbeinernes Weib, [...] / [...] und ... verliebt sich ins eigene Gebilde. / [...] Daß es nur Kunst war, verdeckte die Kunst.“<sup>555</sup>

Eine eindeutige Beziehung zwischen Natur, Kunst und Verführung, wie sie sich bei Casanova findet, präsentiert das *Tagebuch* jedoch nicht. Zwar ist stets klar, wer die Rolle des Künstlers spielt, der Verführer Johannes nämlich. Auch wer oder was das Werk darstellt, ist offensichtlich. Als Objekt von Johannes' Manipulationen ist Cordelia das Material, an dem gearbeitet wird.<sup>556</sup> Unklar ist jedoch, wem in diesem Verhältnis die Rolle des Publikums zukommt. Gibt es ein solches überhaupt in der Verführung? Bei Casanova sind es die verführten Frauen, die ein Publikum für den Verführer darstellen. Diese Gleichsetzung ist deshalb möglich, weil nicht die Frauen das Produkt von Casovas künstlerischer Fertigkeit sind, sondern der veredelte Gefühlsausdruck. Die Rezipientinn\_en dieses Ausdrucks stellen dann das Publikum dar. Bei Kierkegaard

553Ebd., S. 194.

554Vgl. ebd.

555Ovid 2003, S. 324.

556An einer Stelle vergleicht sich der Verführer direkt mit einem bildenden Künstler: „Ich bilde mir ein Herz in Gleichheit mit dem ihren. Ein Künstler malt seine Geliebte, das ist seine Freude, ein Bildhauer modelliert sie. Dies tu ich auch, jedoch im geistigen Sinn“ (ebd., S. 126).

liegen die Dinge anders, weil alles Handeln des Verführers nicht Kunst oder künstlerischen Ausdruck vor Cordelia hervorbringt, sondern an oder sogar in ihr. Zuschauer\_innen und Zeug\_innen gibt es in dieser Zweier-Beziehung scheinbar nicht. Der Schein trägt allerdings, denn hier wird die Rahmenhandlung des *Tagebuchs* bedeutsam, in die Kierkegaard die Briefe und Gedanken einbettet, welche Johannes und Cordelia niederschreiben. Das *Tagebuch* beginnt damit, dass der (fiktive) Herausgeber Victor Eremita die Einträge in die Hände bekommt. Er findet sie in der Schublade eines Sekretärs, den ein\_e Unbekannte\_r nachlässig hat offen stehen lassen.<sup>557</sup> Dieser Herausgeber ist das Publikum, vor dem sich die Ereignisse im Tagebuch entfalten. Und er ist mehr als nur ein zufälliger Zeuge. Der Inhalt des Tagebuchs ist von Johannes bereits kunstvoll für Außenstehende geschrieben worden:

„[Johannes hat] das Erlebte ständig halb dichterisch reproduziert. Daher ist sein Tagebuch nicht historisch genau oder simpel erzählend, nicht indikativisch, sondern konjunktivisch. Obgleich das Erlebte natürlich zu einem späteren Zeitpunkt aufgezeichnet wurde, manchmal sogar längere Zeit danach, ist es doch häufig in einer Weise dargestellt, als würde es in ebendiesem Augenblick geschehen, so dramatisch lebendig, daß es manchmal scheint, als hätte man alles vor Augen.“<sup>558</sup>

Zwar schließt der Herausgeber aus, dass Johannes wirklich vorhatte, sein Tagebuch zu veröffentlichen; dafür ist der Inhalt viel zu anstößig.<sup>559</sup> Aber zweifellos hat der Verführer ein hohes Maß an kreativer Energie in seinen Text einfließen lassen. Kierkegaards Johannes hat seine Erlebnisberichte dramatisiert – ästhetisiert!

Vor diesem Hintergrund muss noch einmal die Frage gestellt werden, was im *Tagebuch* eigentlich das Kunstwerk ist. Ist es Cordelia? Ist es das Tagebuch des Johannes, oder gar sein Leben und seine Lebensführung selbst? Am ehesten handelt es sich um eine Art Gesamtkunstwerk, eine Performance (die Verführung), die ein Produkt hervorbringt (die befreite Cordelia, das Werk) und dessen Entstehen dokumentiert (das Tagebuch). In diesem Sinne liegt dem *Tagebuch des Verführers* ein komplexerer Kunstbegriff zugrunde, als Casanovas *Aus meinem Leben*. Durch die zentrale Rolle, die Natur und Natürlichkeit in beiden ästhetischen Theorien spielt, finden sich in beiden Büchern immer wieder Berührungspunkte, die einen Vergleich erlauben. Schlussendlich handelt es sich jedoch um zwei unterschiedliche Theorien der Verführung als Kunst.

---

557Vgl. ebd., S. 7.

558Ebd., S. 9.

559Vgl. ebd., S. 9 f.

## 6.2.7 Werner Büttner und die Kunst der Verführung

Kunst ist im *Tagebuch* die Kunst der Verführung, und zwar aller ihrer Beteiligten. Denn auch das Publikum wird verführt. Dies wird deutlich an der Art und Weise, wie Victor Eremita von der Entdeckung des Tagebuchs spricht: Der Sekretär, dem er das Tagebuch entnimmt, steht bereits offen und übt einen Reiz auf den Herausgeber aus, dem er sich nicht entziehen kann: „Indessen würde ich mir selbst vergeblich einzubilden suchen, daß ich nicht in Versuchung geraten wäre oder ihr zumindest Widerstand geleistet hätte.“<sup>560</sup> Kaum dass er sich dem Einfluss des Tagebuchs unterwirft, kompromittiert es auch schon die Moral seines Lesers. Denn die Vorstellung, mit den obszönen Schriften erwischt zu werden, kommentiert Victor lustvoll: „[E]in schlechtes Gewissen kann das Leben doch interessant machen.“<sup>561</sup>

Mag demnach unklar sein, wer oder was in der Welt des *Tagebuchs* Werk und Leben, Publikum und Objekt sind, so ist die Verführung dennoch ein universales Vorgehen und eignet sich deshalb gut als Vorbild für künstlerische Praxis. Diese Praxis folgt bei Kierkegaard einem ähnlichen Plan wie bei Casanova: Der\_ die Künstler\_in muss die Aufmerksamkeit des Publikum auf sich lenken – es in Versuchung führen, wie Victor und Cordelia in Versuchung geführt worden sind – muss die gewonnene Aufmerksamkeit anschließend halten und die Gefühle des Publikums ansprechen. Als Vollendung der künstlerischen Verführung wird das Fühlen und Denken, das Selbstverständnis des Publikums transformiert. Starke Kunst setzt in ihren Betrachter\_innen eine Verwandlung in Gang, eine Veränderung des Bewusstseins oder des Ausblicks auf die Welt, der im *Tagebuch* die Befreiung von Cordelia entspricht. Werner Büttner sagte zu uns Schüler\_innen, dass gute Kunst drei Schichten habe: Sie müsse für die Augen sein, das Gehirn ansprechen und zuletzt – als höchstes – das Herz berühren. Dieses „Drei-Schichten-Modell“ spiegelt den künstlerischen Prozess wider: Kunst zieht erstens Blicke auf sich (ist für die Augen). Zweitens regt sie zum Nachdenken an, wenn sie sozialkritisch oder scharf beobachtet und mit der Lebenswelt der Betrachter\_innen in Verbindung gebracht werden will; aber auch, wenn sie interpretiert werden muss, um Sinn zu ergeben. Drittens berührt Kunst das Herz, transzendiert sowohl anfängliche (Schau-)Lust als auch gedankliche Einordnung des Gesehenen und berührt das Publikum in einer Weise, die nicht vollständig

---

<sup>560</sup>Ebd., S. 7.

<sup>561</sup>Ebd., S. 9.

rationalisierbar ist. Dabei ändert sie im Idealfall das Bewusstsein der Menschen und befreit diese aus eingefahrenen Seh- und Denkmustern.

Dieses Schema ist genauso übertragbar auf die Verführung nach Kierkegaard: Der Voyeur wird zum ständig planenden Intriganten, der jeden Aspekt der Verführung durchdenken muss und innerhalb der Grenzen von Moral und Konvention operiert, bevor er das Herz Cordelias befreit – in der Hoffnung, ebenfalls eine Befreiung zu erfahren. Ob diese Freiheit sich für Johannes einstellt, ist jedoch nicht einfach zu sagen. Victor Emerita diagnostiziert: „So wie er andere in die Irre geführt hat, denke ich, verirrt er sich am Ende selbst. [...] wer sich in sich selbst verirrt [...] merkt bald, dass es ein Zirkel ist, aus dem er nicht entkommen kann.“<sup>562</sup> Doch was Victor als Irreführung erscheint, sieht er nur aus der Perspektive des moralischen Subjekts, welches die Maßstäbe der Gesellschaft niemals hinter sich gelassen hat. Deshalb verurteilt Victor Johannes für seine Exzesse, bezeichnet ihn als „böse“.<sup>563</sup> Ob er dasselbe absolute Urteil über Johannes treffen würde, wenn er nicht an die Sitten seiner Zeit gebunden wäre, wenn er ebenfalls frei wäre und die Dinge mit Johannes' Augen sehen könnte, kann nicht abschließend entschieden werden.<sup>564</sup>

Mit Sicherheit kann ich sagen, dass Werner Büttner nicht böse ist, obwohl ich in ihm einen Verführer wie aus dem *Tagebuch* erkenne. Auch Werner Büttner sucht die Freiheit. Das wird meiner Meinung nach in seiner Kunst offensichtlich; und in seiner Art, mit Menschen umzugehen – uns Schüler\_innen in seiner Klasse. Diese Art hat eine befreiende Wirkung. Büttners Lachen spielt dabei die größte Rolle, denn damit berührt er Herzen. Immer wieder hat er mich während meines Studiums durch sein Lachen dazu ermutigt, eigene Gewohnheiten zu überdenken und zu ändern, meine Beschränkungen zu transzendieren; beispielsweise, als ich im Winter heißes Wasser trank, aus Prinzip und weil das in China jeder so tut. Heute trinke ich Tee.<sup>565</sup> Oder als er mich aufgefordert hat, meine Unsicherheiten zu überwinden und auf einen Platz in unserer Klassenausstellung *Lumen Christie's* zu bestehen; hier bin ich über mich

---

<sup>562</sup>Ebd., S. 14.

<sup>563</sup>Vgl. ebd., S. 11 f.

<sup>564</sup>Ein solches Für und Wider kennzeichnet den übergeordneten Text, *Entweder/Oder*, aus dem das *Tagebuch* ein Auszug ist, auch im Ganzen: „Mit beiden Selbstzeugnissen [fiktive Briefe und Texte, die innerhalb einer Rahmenhandlung präsentiert werden und zu denen das *Tagebuch* gehört] sollen jeweils eine »ästhetische Lebensanschauung« und eine »ethische Lebensanschauung« zur Geltung gelangen [...]. Eremita stellt somit zwei Selbstverständnisse gegenüber, ohne dass diese schon im Lichte einer Wertung erschienen, mit der Folge für den Leser, ohne Anleitung durch ein »Resultat« oder eine »endgültige Entscheidung« selbst die jeweiligen Lebensanschauungen beurteilen zu müssen“ (Wesche 2003, S. 186 f.).

<sup>565</sup>Vgl. Kap. 4.3.4.

hinausgewachsen und habe mir ein Stück Handlungsfreiheit erstritten, anstatt passiv über meine Kunst entscheiden zu lassen.<sup>566</sup> Für mich ist klar, dass Werner Büttners gute Laune, sein Humor nicht unterhaltsam sein sollen. Im Lachen kommuniziert er tiefere Einsichten. Es ist das Lachen eines Verführers.

### 6.3 Ariadne im Irrgarten der Liebe

Ich besitze eine chinesische Ausgabe von Kierkegaards *Tagebuch des Verführers*.<sup>567</sup> Darin ist ein Wandgemälde aus den Ruinen von Pompeji reproduziert, das Ariadne aus der griechischen Mythologie zeigt (Abb. 13). Die Frau sitzt an einem felsigen Küstenstück, flankiert von zwei geflügelten Figuren: Die Rachegöttin Nemesis, die auf ein Schiff zeigt, welches im Hintergrund davon rudert; und ein weinender Junge, Amor, mit Flügeln und seinem charakteristischen Bogen. Er betrauert den Verrat des Theseus an Ariadne, der die Geliebte Frau entgegen früherer Versprechen auf der Insel Kreta zurücklässt. Es muss also Theseus sein, der auf dem Kriegsschiff aus dem Bild fährt. Zuvor war dieser antike Held nach Kreta gekommen, um den Minotaurus zu töten, „ein zwitterhaftes Geschöpf, das halb Mensch und halb Stier war“.<sup>568</sup> Der Minotaurus hauste in einem Labyrinth, wo ihm durch König Minos von Kreta, dem Vater der Ariadne, regelmäßig Opfer zugebracht wurden: Knaben und Mädchen aus den umliegenden Staaten, die ins Labyrinth gesperrt und damit der Grausamkeit des Minotaurus ausgeliefert wurden.<sup>569</sup> Als Theseus nach Kreta kommt, verliebt sich Ariadne in den schönen Mann und gibt ihm ein „Knäuel Faden [...] dessen Ende er am Eingang des Labyrinthes festknüpfen und den er während des Hinschreitens durch die verwirrenden Irrgänge in der Hand ablaufen lassen sollte“.<sup>570</sup> Nachdem er das Monster erlegt hat, musste er nur noch entlang des Fadens zurücklaufen und das Labyrinth verlassen. Bevor er jedoch von Kreta floh, erschien ihm im Traum der Gott Bacchus. Bacchus erklärte dem Helden, dass Ariadne ihm bereits als Braut versprochen war; „Theseus war von seinem Großvater in Götterfurcht erzogen worden; er scheute den Zorn des Gottes, ließ die wehklagende, verzagende Königstochter auf der einsamen Insel zurück und schiffte

---

566Vgl. Kap. 5.4.

567Søren Kierkegaard: *Tagebuch des Verführers*, übers. v. Bute Jing, Nanjing: Yi Lin 2014.

568Schwab 1986, S. 235.

569Vgl. ebd.

570Ebd., S. 236.

weiter.“<sup>571</sup>

Der Hinweis auf Ariadne im *Tagebuch des Verführers* legt nahe, beide Geschichten miteinander in Beziehung zu setzen. In beiden Fällen bleibt die Frau mit gebrochenem Herzen zurück, während der „Held“ der Geschichte sein Ziel – eine Art Transzendenz – erreicht. Der rettende Faden der Ariadne bindet dabei den Mann und die Frau zunächst aneinander. Er ist ein festes Band, das in übertragener Weise für die Verlobung von Johannes und Cordelia stehen kann. Aber während der Faden Theseus aus dem Labyrinth herausführt, führt er Ariadne in einen anderen Irrgarten hinein, das Labyrinth der enttäuschten Liebe, in dem auch Cordelia verloren geht: Alle ihre Gedanken drehen sich nur noch um Johannes, dessen Verrat und wie sie in Zukunft wieder mit ihm zusammen kommen kann.<sup>572</sup> Gut vorstellbar, dass auch Ariadne fortan gefangen bleibt in ihren Gefühlen zu Theseus, die keine Erwidern mehr finden; und dass Nemesis die enttäuschte Liebe in heißen Zorn verwandelt, wie ihn auch Cordelia in ihren Briefen an Johannes ausdrückt: „Flieh, wohin du willst, ich bin doch Dein, [...] Dein, Dein, Dein Fluch.“<sup>573</sup>

Der Vergleich mit dem antiken Mythos zeigt, dass das *Tagebuch* mehr ist als nur eine philosophische Darlegung von Argumenten. Es enthält auch universelle, existentielle Wahrheiten, in denen zahlreiche Leser\_innen sich selbst und ihre eigenen Erfahrungen wiedererkennen können. Genauso geht es mir, der ich mich schon als Verführer und als Verführter und Verratener empfunden habe. Diese Erfahrungen habe ich in einigen Bildern ausgedrückt – ohne immer auf konkrete Ereignisse in meinem Leben Bezug zu nehmen. Ein Beispiel ist eine kolorierte Zeichnung aus dem Jahr 2011 (Abb. 14), deren Inhalt mit fantastischen Elementen gespickt ist. Ich zeige eine über den Boden ausgestreckte, nackte Frau. An ihren X-Augen – ein Stilmittel in Zeichentrickfilmen und Mangas – und dem blutigen Mund erkennen Betrachter\_innen, dass sie tot ist. Ein Kopffüßer tanzt auf spitzen Zehen über ihren Bauch, ihr Unterleib aber fehlt. Stattdessen winden sich Fäden aus der blutigen Schnittstelle heraus und umfassen eine männliche Figur, die auf allen Vieren kauert. Ein Baum wächst aus ihrem Rücken heraus.

Ich will die Motive der Zeichnung nicht im Einzelnen aufschlüsseln, weise an dieser Stelle nur auf den offensichtlichen Gegensatz aus Tod (die Frau) und Leben (der Baum)

---

571Ebd., S. 237.

572Vgl. Kierkegaard 1994, S. 19-21.

573Ebd., S. 20.

hin.<sup>574</sup> Die Fäden finden sich in anderen Arbeiten wieder und bedeuten eine direkte Verbindung und ein Ergriffensein von dunklen oder Bösen Mächten. So auch in einer Zeichnung von 2010, in der sich Linien von einer dunklen Wolke aus in die Münder der darunter stehenden Menschen schieben (Abb. 15). Die leeren Augen dieser Figuren weisen darauf hin, dass sie in einer Trance sind – die irdische Welt überwunden haben; oder befinden sie sich wie Fische an einer Angel, deren Leine von etwas Bösem ausgeworfen wurde?

Innerhalb der Wolke hat dieses Böse viele Gesichter, unter anderem mein Alter Ego Micky Maus, ein Liebespaar, aber auch ein nacktes Gesäß, Symbol für Sexualität. Aus Unterleibern geht böses hervor, das wird in den gezeigten zwei Bildern deutlich, ebenso in einem dritten: Hier zeige ich einen gehörnten Fisch, ein grünes Tier mit Korallengeweih und einer blutig tropfenden Wunde am Hinterleib (Abb. 2). Sie rührt von der Umarmung durch den Tintenfisch her, dem vielgliedrigen Unterleib einer barbusigen Frau. Diese Frau ist meine Verführerin gewesen, ihre Unterseearme halten mich weiter fest. Das Bild ist auf Elena Winkels *Index*-Ausstellung zu sehen gewesen. Die Frau ist T., die ich so nenne, weil ihre Lust in meiner Kunst als Tintenfisch dargestellt wird: Umfassend und gefährlich.<sup>575</sup> Kennengelernt habe ich T. in Frankreich, wo ich zwei Auslandssemester verbrachte und eine große Befreiung erfahren habe, als Künstler und als Mensch. Wo ich beinahe im Labyrinth der Liebe verloren gegangen wäre, hätte die Kunst mir nicht den Weg zurück gezeigt.

---

574Die thematische Nähe zu den *Metamorphosen* ist gewollt: Hierin verfolgt der Verführer Apollo die junge Frau Daphne, die, um dem Gott zu entkommen, darum bittet, in einen Baum verwandelt zu werden (vgl. Kap. 2.6).

575Sehr bekannt ist die Darstellung von Katsushika Hokusai, die zwei Tintenfische zeigt, die sich erotisch an einer menschlichen Frau vergehen (Abb. 16). Rosina Buckland weist darauf hin, dass westliche Betrachter\_innen die Meerestiere auf diesem Farbholzschnitt im 19. Jahrhundert ähnlich gelesen haben, wie ich den Tintenfisch in meinen eigenen Bild meine: Als einen Agenten, der durch Sexualität Macht ausübt (vgl. Rosina Buckland: *Shunga. Erotic Art in Japan. The British Museum Collection*, Berlin: Fröhlich & Kaufmann 2013, S. 134). Dies entspricht der Art und Weise, wie Hokusais Tintenfische ihr Opfer umschlingen: „A naked woman lies between two seaweed-covered rocks, her legs spread to accommodate a huge octopus which penetrates her with its mantle. One of its tentacles curls around to stimulate her clitoris. At her head, a smaller octopus cradles her neck as it batters on to her mouth and tweaks her left nipple“ (ebd.).

Tatsächlich geht es Hokusai nicht um plumpe sexuelle Überwältigung, sondern um ein Spiel mit Zitaten der Theaterkultur seiner Zeit, sowie um ein offensichtliches Wortspiel: Umgangssprachlich bezeichnete der Tintenfisch auch das weibliche Genital (vgl. ebd.).

## 6.4 Liebe verwandelt

### 6.4.1 Mein französisches Jahr in Lyon

Im Oktober 2005 ging ich im Rahmen des internationalen Austauschprogramms ERASMUS nach Lyon, wo ich zwei Semester lang an der École nationale supérieure des beaux-arts studierte. Zu Beginn unseres Aufenthalts bekam jede\_r Studierende ein kommentiertes Vorlesungsverzeichnis und da ich aus einer Malereiklasse kam, wollte ich selbstverständlich auch in Frankreich Kurse zur Malerei belegen. Aber meine Freundin sagte zu mir: „Du bist hier nicht in Deutschland. Warum versuchst du nicht etwas anderes, als das was du in Hamburg schon gemacht hast?“ Sie animierte mich dazu, mich weiter zu entwickeln und schlug vor, ich solle Fotografie belegen.

Fotografie, so meinte sie, sei die Brücke zwischen klassischen visuellen Künsten (Malerei und der Zeichnung) und dem Film, der wiederum zwischen den Bildmedien und der Installation vermittelte. Dies war ihrer Ansicht nach das Modell einer Entwicklungsgeschichte in der Kunst und leuchtete mir ein, sodass ich mich entschied, in Frankreich Fotografie zu studieren. Jene Freundin war Frau T.

Frau T. kam aus China, lebte bereits in Lyon und studierte ebenfalls an der École nationale supérieure, als ich nach Frankreich kam. Wir lernten uns an der Schule kennen. Kaum hatte ich sie gesehen, da sprach ich sie auch an. Ich war froh, einem asiatischen Gegenüber zu begegnen, denn nach meiner Ankunft kämpfte ich zunächst mit Kommunikationsschwierigkeiten. Ich sprach schlecht Französisch, während die französischen Studierenden nur schlechtes Englisch und gar kein Deutsch beherrschten. Mit T. sprach ich Mandarin, wir schlossen schnell Freundschaft und wurden nach kurzer Zeit ein Paar. Gleich in meiner ersten Woche in Frankreich zog ich in ihre Wohnung ein. Das Appartement hatte ein Dachgeschoss, in dem ich arbeiten konnte. Durch große Dachfenster fiel unwahrscheinlich viel Licht direkt auf mich herab. Dieses Atelier gehörte mir allein, denn T. hatte ihres in der Schule; für Studierende anderer Universitäten sind solche Arbeitsplätze schwer zu bekommen. Aus dem Fenster heraus konnte ich den Rathausplatz sehen, wo sich die Menschen bei gutem Wetter an einer großen Fontäne trafen und Eis aßen. Hier lebte ich mit T. eine romantische Fantasie vom französischen Leben, über das ich in Deutschland schon viel gehört hatte. Nach meinem ERASMUS-Jahr kehrte ich nach Deutschland zurück. T. und ich führten unser Verhältnis als Fernbeziehung weiter. Zwei mal im Jahr kam sie mich in Hamburg besuchen, bevor ich sie einlud, Weihnachten 2007 bei mir zu verbringen. Zunächst sagte

sie zu, rief wenige Tage später jedoch an, um mir mitzuteilen, dass sie vielleicht doch nicht kommen würde. Sie müsse arbeiten, sagte sie, und: „Es tut mir Leid.“ Das kam plötzlich für mich. Auf Nachfragen hörte ich als einzige Antwort: „Ich bin nicht wie du, der nicht arbeiten muss.“ Sie müsse sich um sich selber kümmern, hörte ich heraus, und empfand dies als eine radikale Ansage. Immerhin hatte sie solange wir zusammen waren ihre Arbeit (in einem japanischen Restaurant) mit unserer Beziehung in Einklang gebracht. Ich fand es merkwürdig, dass ihre Einstellung sich ausgerechnet jetzt geändert hatte.

Dennoch schlug ich einen anderen Termin vor: Das chinesische Neujahr, zwei Monate später. Doch warten wollte ich nicht solange. Ich buchte einen Flug von Hamburg nach Lyon, ohne mich bei Frau T. anzukündigen. Heimlich kam ich in die Stadt und eilte direkt zu ihrem damaligen Appartement. Dass sie nicht zuhause war, wühlte mich auf. Ich klingelte wiederholt an ihrer Tür und rief sie viele Male an, aber sie reagierte nicht auf mich. Meine Textnachrichten blieben ohne Antwort: „Bist du wirklich daheim? Wirklich auf der Arbeit?“ Dass ich in Lyon war wusste sie immer noch nicht.

Weil ich glaubte, dass T. nur in der Schule oder auf der Arbeit sein könne, wartete ich bei ihrer Wohnung. Nachts müsste sie ja nach Hause kommen. Aber ich hatte keine Geduld. Ich war wütend, in einer ungerichteten Weise, wie ein junges Tier; ich war 25 Jahre alt. Ich erinnerte mich an eine Freundin T.s, deren Adresse ich kannte. Sie hatte einen chinesischen Freund und wir sind häufiger zu viert ausgegangen. Ich ging zu ihrer Adresse, um beide über T. auszufragen. Von ihnen bekam ich die Wahrheit gesagt: „Hua, du musst zurück nach Hamburg“, und dass ich T. vergessen solle. „Wo ist T.?“, fragte ich, und „Warum versteckt sie sich vor mir?“ „Vielleicht“, antworteten die beiden, „will sie dich nicht verletzen. Vielleicht nicht enttäuschen.“ Eine solche Nachricht reichte mir nicht und ich bestand auf eine Aussprache von Angesicht zu Angesicht.

Ich blieb zwei Tage in Lyon. Ich besuchte die Restaurants, die wir früher zusammen besucht haben. Ich suchte in der Schule nach T. Ich lief die Wege ab, wo wir zusammen spazieren gegangen sind. Es war, als schritte ich die Stationen unserer Beziehung ab. Das machte mich traurig. Ich besuchte Bars und Kneipen und trank Wein und rauchte. Ich war in ein tiefes Loch gefallen. Vielleicht war ich zu jung, um meine Leidenschaft zu kontrollieren, meine Gefühle in geordnete Bahnen zu lenken. Aber ich glaubte, dass es eine tiefe Liebe war, die T. und ich für einander verspürt hatten.

Meinen Rückflug hatte ich für den dritten Tag gebucht. Den Vormittag verbrachte ich

rauchend vor T.s Appartement. Ich ging im Kreis. Dann plötzlich sah ich sie: Mit einem Rucksack auf dem Rücken kam sie über die Straße, als käme sie von einer kleinen Reise zurück. Unsere Blicke trafen sich: Auch T. war traurig. Ich erkannte, dass sie bereits mit einem anderen Mann zusammen war: „[M]ein Verführer, mein Betrüger“ schreibt Cordelia an Johannes im *Tagebuch*, „Ursache meines Unglücks, Grab meiner Freude, [...] Ich nenne Dich mein und nenne mich Dein“.<sup>576</sup> In diesem Augenblick in Lyon hätte ich T. dasselbe sagen können. Als sie mich sah, brach sie in Tränen aus. Ich hatte noch nichts gesagt und doch weinte sie so heftig, dass sich die Menschen nach uns umdrehten. Ich dachte, ich hätte alles verstanden.

#### 6.4.2 Bilder von Lyon

Mit gesenktem Blick kam ich aus Lyon nach Hamburg zurück. Ich blieb abwesend, in Gedanken versunken. Werner Büttner fiel dies auf und er fragte mich nach dem Grund. Ich sagte ihm, dass mein Herz gebrochen worden sei. Ich dürfe nicht traurig sein, ermahnte mich mein Lehrer. Meine Leidenschaft müsse ich in die Kunst einbringen, aus meiner Verletzung Energie ziehen. „Kopf hoch!“, sagte er und versicherte mir, dass zumindest meine Arbeiten dadurch besser würden. Daraufhin schloss ich mich zwei Tage lang zuhause ein und sah Fotos durch, von mir und T.: in Lyon und auf Reisen, in Lausanne, Genf und Ostende. Nach dem ich alle durchgeguckt hatte, löschte ich den ganzen digitalen Datensatz.

Ich war sicher, dass es vorbei war. Ich musste eine andere Liebe finden. Bis dahin würde ich arbeiten. Ich begann damit, neue Stile zu erproben: Ich machte Collagen und versuchte, T.s Gesicht aus dem Gedächtnis heraus zu zeichnen. Den Stil, zu dem ich fand, habe ich bis zu meiner Diplomprüfung durchgehalten. Meine Arbeiten wandelten sich, aber am weitreichendsten war meine charakterliche Wandlung: Ich reifte, indem ich meine Verletzung in ein produktives Tun kanalisierte. Ich war nicht länger das junge Tier, das ziellos durch Lyon gestreift ist.

Am Ende hatte ich ein Entwicklung durchlaufen, die in meinem französischen Jahr – nicht erst durch die Trennung von T. – angestoßen worden war. Nicht nur die Liebe und ihre Vergänglichkeit inspirierte mich. Auch das Studium an der *École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon* hatte einen Eindruck bei mir hinterlassen, der in

---

<sup>576</sup>Ebd., S. 19.

meinen neuen Arbeiten nachwirkte. Schon das Schulklima war in Lyon ein gänzlich anderes, als ich es aus Hamburg gewohnt war. Die HFBK räumt ihren Schüler\_innen große Freiheiten ein. Aber das Arbeiten in den Klassen ist sehr fokussiert: Stets geht es um den künstlerischen Ausdruck und darum, wo die Studierenden in ihrer Kunst herkommen und wo sie hinwollen. In Lyon sind die jungen Menschen auf eine andere Weise frei. Beispielsweise wird in den Seminaren fast gar nicht über Kunst gesprochen, sondern über Literatur, Musik und Essen. In diesem Milieu änderte sich meine Vorstellung davon, was man als Künstler\_in eigentlich darf.

Das erste Medium, das ich neben dem Zeichnen als Ausdrucksmittel wählte, war die Fotografie. Als Austauschstudent sei ich von der HFBK in Hamburg gekommen, antworte ich dem Fotografieprofessor Philippe Durand auf seine Frage, wer ich sei und warum ich seinen Kurs gewählt hätte. Ich glaube, er war beeindruckt davon, dass ich als Chinese nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich studierte. Das sei mutig, sagte er mir und fragte weiter nach meinem Hintergrund im Medium Fotografie. „Ich bin Laie“, gab ich zurück, „Ich fotografiere Landschaften und Porträts.“ Es war klar, dass ich bislang nicht besonders ambitioniert gewesen bin. Sogleich lud Durand mich dazu ein, in der folgenden Sitzung meine Arbeiten zu zeigen. Wir würden sie dann in der ganzen Klasse besprechen. Bei der nächsten Veranstaltung zeigte ich 20 Polaroid-Bilder einer Serie, die ich „Alle lieben Dinge“ genannt habe.

T. und ich waren nicht nur Liebende, sondern auch Künstlerkolleg\_innen. Sie fotografierte viel und trug immer eine Polaroid mit sich. Ich entschied mich ebenfalls für diesen Apparat und begann meine eigenen Motive zu schießen. Bevor ich nach Frankreich kam, hatte ich niemals eine Polaroid in der Hand. Jetzt schoss ich hunderte von Bildern. Jeder Klick – jeder Blick – ergab ein Bild, so plötzlich sind Polaroids in der Welt. Ich musste mich lediglich auf den Punkt fokussieren, für den ich mich interessierte. Also hatte ich den Apparat immer bei mir. Vor allem hielt ich die Details von Gegenständen fest, an die ich meine Kamera besonders nahe heranrückte. Die Resultate erinnerten an die neue Sachlichkeit: Stäbchen (zum Essen), Löffel, der Wasserhahn in T.s Wohnung, Puppen, Hände. Ich mochte den engen weißen Rahmen, den die Kamera um die Dinge legte, und die sehr besondere Gestimmtheit der Farben. Sie waren immer etwas bläulich, ein wenig unterkühlt – weniger lebendig, nostalgisch gefärbt.

Natürlich bekam ich kein überschwängliches Lob für diese ersten Versuche. Im Klassengespräch diskutierten meine Kommiliton\_innen darüber, dass ich sehr viel mehr

Bilder schießen müsste, als ich in Tusche zeichnen würde. Der einzelne Schnappschuss bleibt oft banal im Vergleich zu Serien oder kleineren Bildgruppen, die auf übergeordnete Themen schließen lassen. Darüber hinaus war der Diskurs in der Fotografielasse mühsam: Ständig musste ich mir mit Deutsch und Englisch behelfen, damit die Klasse mich verstand. Bei der Alliance Française, einer Art französischem Goethe-Institut, lernte ich jeden Nachmittag die Landessprache sowie französische Kultur. Wir machten auch einmal einen Ausflug in die Stadt, besichtigten die Sehenswürdigkeiten von Lyon. Zum Beispiel die Basilika Notre-Dame de Fourvière, hinter der auch die erste chinesisch-französische Schule steht, 1921 gegründet um chinesischen Eliten ein Studium in Frankreich zu ermöglichen.<sup>577</sup>

Im zweiten Semester in Lyon realisierte ich langsam, das die Fotografie mir eher fremd blieb. Meine anfängliche Begeisterung wich einer gewissen Ernüchterung: Zeichnen und Malen waren meine Heimat, die ich nicht einfach hinter mir lassen konnte.

Besonders bewusst wurde mir dies vor meiner anstehenden „Bilance“: Alle zwei Semester mussten die Schüler\_innen der École nationale supérieure ihre zurückliegende Arbeit dokumentieren und eine Präsentation vorbereiten. Diese wurde dann vor den Professor\_innen der Schule verteidigt. Für eine solche Prüfung war ich im Fotografieren bei Weitem nicht gut genug.

Mit der Bilance vor Augen belegte ich in meinem zweiten Semester also auch ein Malerei-Seminar bei Yves Bélorgey. Da wusste ich noch nicht von meinem Glück, dass Bélorgey zwei Jahre in Berlin gelebt hatte, bevor er Professor in Lyon geworden ist. Deshalb sprach er Deutsch, zudem war die Sprachbarriere zwischen uns beiden niedriger als in anderen Seminaren, weil ich über eine Malerei-spezifische Ausdrucksweise verfügte, die mir bei fotografischen Themen schlichtweg fehlte. Der wichtigste Rat, den mir Bélorgey in diesem Halbjahr gab, war, dass ich mir den Unterschied zwischen implizitem und explizitem Ausdruck verdeutlichen solle. Er schlug vor, ich könne zuhause Worte untersuchen, die es sowohl im Deutschen als auch im Französischen gibt, und dabei entscheiden, welche Inhalte sie in ihrem kulturellen Kontext ausdrücken, jeweils in direkter und indirekter Weise. Der Hintergrund dieser Übung war, dass ich in Bélorgeys Augen zwei Arten von Bildern produzierte: implizite

---

577Vgl. L'Institut Franco-Chinois: *Origine de l'Institut 1921-1951*, [www.institut-franco-chinois-lyon.com/#!/origine-de-lifcl-1921-1950](http://www.institut-franco-chinois-lyon.com/#!/origine-de-lifcl-1921-1950), o. D. (01.08.2018): „L'idée de créer une université chinoise en France placée sous le patronage des deux gouvernements chemina peu à peu, soutenue par les promoteurs du »mouvement travail-études«. L'idée première formulée par Li Shizeng et Wu Zhihui était de créer une université susceptible d'accueillir tous les jeunes étudiants-ouvriers présents en France. Ils choisirent Lyon.“

und explizite, und ich müsse mich entscheiden, in welche Richtung ich mich weiter entwickeln wollte.

Ein weiteres Semester später, in Hamburg, fotografierte ich nur noch wenig. Polaroids wurden mein Outdoor-Medium, eine Ergänzung meiner Arbeit, wenn ich unterwegs war. Einmal zeigte ich meine Fotos auch in der Klasse, doch Büttner intervenierte sofort: „Nein!“, zeichnen müsse ich wieder. Woran genau er sich störte, verstand ich nicht. Sicher ist jedoch, dass Fotograf\_innen nur selten Arbeiten in der Büttner-Klasse zeigen.

Würde ich mehr fotografieren, könnte ich mit der Zeit bestimmt ein akzeptabler Fotograf werden, vielleicht sogar ein guter. Aber Zeichnen liegt mir näher, das hatte ich bereits in Lyon geahnt. Insofern bestätigte Büttner auch nur eine Entscheidung, die ich indirekt bereits getroffen hatte, als ich in Frankreich wieder in eine Malereiklasse gegangen bin. Die tausendfach geübten Bewegungen und Routinen der Pinselführung, die ich seit meiner Kindheit verinnerlicht habe, sind meine zweite Natur.

Durch Büttners kategorische Absage fühlte ich mich auch deshalb nicht verletzt, weil ich gerade die Direktheit meines Lehrers sehr schätze. Knapp, schnell, pointiert formuliert er seine Kritik und sein Lob. Anders als andere Professor\_innen, die ich kennen gelernt habe, ist Büttner nie zurückhaltend, immer nachdrücklich. Dies beeindruckt mich. Und dieselben Qualitäten erkenne ich in einem weiteren Lehrer, der mein Studium an der HFBK beeinflusst hat: Michael Diers.

## **6.5 Exkursion als Begegnung**

Michael Diers, heute Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, lernte ich im Sommer vor meiner Abreise nach Lyon kennen. Da bot er Studierenden eine gemeinsame Exkursion zur Biennale nach Venedig an. Dies war das erste Mal, dass ich an einer solchen Veranstaltung teilnahm. In einer kolorierten Zeichnung von 2010 zeige ich Diers als den Anführer einer Gruppe von Studierenden, die sich auf einer Exkursion befinden (Abb. 17). Diers' fachliche Kompetenz symbolisierte ich durch einen Rüssel, der dem Professor statt einer Nase aus dem Gesicht hängt. In Asien gelten Elefanten als sehr weise Tiere; im Westen sagt man vom Elefanten, dass er nicht vergisst. Beide Attribute, Klugheit und Erinnerungskraft,

verkörpert auch Michael Diers für mich. Darüber hinaus steht die Nase für einen besonderen Tastsinn, denn Diers ist nicht nur ein Intellektueller, sondern ein Empiriker, der die direkte Konfrontation mit der Kunst sucht.

Die übrigen Figuren auf dem Blatt sind junge bildende Künstler\_innen, deren Zeichnung ich auf wenige wesentliche Elemente reduziert habe: Farbige, ausgemalte Konturen, sodass Diers' weißes Sakko sich von der Gruppe deutlich absetzt. Die Schüler\_innen sind allesamt verwandelt: Der grüne Riese ist ein Alter Ego meiner Selbst, maskiert mit einem gigantischen verniedlichten Bärenkopf. An der Hand führt mich eine Kommilitonin mit Schlangenschwanz statt eines Unterleibs. Dabei handelt es sich um ein vieldeutiges Symbol, denn im Westen verweisen Schlangen oft auf die Erbsünde in der Bibel durch Verführung im Paradies; in der chinesischen Mythologie steht die Schlange hingegen für göttliche Kräfte<sup>578</sup> und ist mit der Schöpfung der Welt verbunden: „In the Han Dynasty the multifunctional figure of Fu Hsi frequently became associated with the goddess Nü Kua. The two deities are represented in Han iconography as two human figures linked by serpentine lower bodies“.<sup>579</sup> Die Gottheit Fu Hsi ist den Menschen wohlgesonnen, nimmt darüber hinaus aber in verschiedenen Quellen unterschiedliche Rollen ein.<sup>580</sup> Nü Kua tritt hingegen schon in früheren Zeugnissen als Schöpferin auf, die in Urzeiten aus gelbem Lehm die ersten Menschen formt.<sup>581</sup> Auf meinem Bild im Vordergrund steht eine zarte junge Frau mit weißer Haut, roten Schuhen und einem kurzen Kleid. Von dem Weg, den Diers mit seinem Rüssel weist, ist sie leicht abgekommen. Aus ihrem Kopf wächst ein Geweih, das auch einem Hirsch gehören könnte oder vielleicht eine Koralle meint. Das Hirschgeweih gilt Chines\_innen als Heilmittel für Vergiftete; in der Koralle erkennen viele ein Symbol für Glück und Wohlstand. Im chinesischen Alltag kann es nur Gutes bedeuten, eine Koralle bei sich zu tragen, als Schmuck zum Beispiel. In meinen Bildern ist dies nicht uneingeschränkt der Fall; immerhin ist auch der gehörnte Fisch in den Armen von Frau T. mit einem Korallengeweih bekrönt.

---

578Vgl. Anne Birrell: *Chinese Mythology. An Introduction*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press 1993, S. 215: „Snakes held by deities in their hands or worn in their ears or on their head signified the god's power over the kinetic forces and mysterious design of the cosmos.“

579Ebd., S. 45. Die körperliche Verbindung von menschlicher Gestalt und tierischer Form weist auf die Zwischenstellung hin, die Götter in der chinesischen Mythologie häufig einnehmen: „Humans are in and of nature, and the gods belong to the world of nature and of humans. The two spheres of the human and the divine interact in terms of form and function. When the gods manifest themselves, they appear as half-human, half-animal beings, or as hybrid creatures“ (ebd., S. 230).

580Vgl. ebd., S. 44.

581Vgl. ebd., S. 33-35.

Bevor ich an der HFBK studiert habe, kannte ich nur Ausflüge zur persönlichen Erholung; ich kannte das Studium von Kunstbüchern und von plastischen Reproduktionen, um mich mit alter Kunst vertraut zu machen; und ich kannte das intensive Üben von künstlerischer Technik am Zeichentisch. Aber die Exkursion als eine Bildungsreise in eine ferne Stadt kannte ich aus China nicht. Meine erste Exkursion 2005 zusammen mit Michael Diers führte mich zur 51. Biennale in Venedig. Vorbereitet wurde der Ausflug in dem regelmäßigen Seminar, welches Michael Diers an der HFBK anbot: *Work in Progress*. Diers brachte Zeitungsartikel und Zeitschriften mit, die er über Wochen hinweg gesammelt hatte, legte sie auf einem Tisch aus und sagte, dass jede\_r Studierende sich ein Thema aussuchen solle. Statt die Initiative zu ergreifen, meinte ich zu Diers, dass ich keine Erfahrung mit Exkursionen hätte und unsicher sei, was er von mir erwartete. Ich bin mir sicher, dass Diers meine Unsicherheit, mein zögerliches Naturell, bereits vorher erkannt hat.

Ich war der einzige Chinese im Seminar und fühlte mich eingeschüchtert vom Veranstaltungsformat. Ich fragte Diers deshalb auch, ob ich meine Freundin Yin Hong nach Venedig mitnehmen könne, die keine Kunst studierte. Hong war eine platonische Freundin, zu der ich damals eine enge Beziehung hatte. In der deutschen Gruppe fühlte ich mich hingegen allein. Selbst Diers war ein Fremder. Doch wenn sie mitkäme, wäre meine Einsamkeit gelindert. Diers hat die Angewohnheit, auf Fragen mit blitzschnellen Gegenfragen zu reagieren: „Ja“,<sup>582</sup> erwiderte er knapp und hakte sofort nach, über welches Thema ich denn nun referieren würde, vor Ort. Da wurde mir bange, denn ich war noch schüchtern und nicht gewohnt, vor anderen Menschen zu sprechen; als ich mich angemeldet hatte, glaubte ich noch, dass man auf Exkursion ohne viel Anstrengung einen Teilnahmeschein erwirbt. Diers belehrte mich eines Besseren und nutzte die Gelegenheit, um mich zu stellen: „Sie *müssen* ein Thema wählen, wissen Sie?“ Ich sagte nur: „Ja.“ Als er aber merkte, dass weiter nichts von mir kam, veränderte sich seine Stimmung. Etwas misstrauisch gab er nach und sagte, dass er mir dann eben selbst ein Referatsthema zuteilen würde. Dann reichte er mir einen DIN A4-großen dünnen Katalog, den ich lesen sollte, um mich auf meine Präsentation vorzubereiten. Zuhause blätterte ich vorsichtig in der Publikation und las mich in mein Thema ein: Den Singapur-Pavillon der Biennale 2005 in Venedig. Hier zeigte der Künstler Lim Tzay

---

<sup>582</sup>Studierende der HFBK bekamen durch die Karl H. Ditze Stiftung einen finanziellen Zuschuss zu den Auslagen, die Exkursionen mit sich brachten. Diesen Zuschuss bekam meine Freundin natürlich nicht, weil sie unserer Institution nicht angehörte. Von der An- und Abreise bis hin zur Übernachtung trug sie ihre Kosten selbst.

Chuen eine Installation mit dem Titel *MIKE*: „For the 51<sup>st</sup> Venice Biennale in 2005, Lim proposed to uproot and ship the 70-ton statue of the Merlion to the courtyard of the Singapore Pavillon.“<sup>583</sup> Dieser Merlion ist das Wahrzeichen der Stadt Singapur, ein Fabelwesen mit Wasser spuckendem Löwenkopf, der aus dem Schwanz eines Fisches wächst. Jedoch bekam Lim im Vorhinein keine Erlaubnis von der Stadt, den Merlion nach Venedig zu bringen; „Lim then commissioned two Italian designers to transform the pavillon into two grand public lavatories.“<sup>584</sup> Außerdem gab es eine Dokumentation des Werkprozesses zu sehen sowie vom Künstler in Auftrag gegebenes Werbematerial (Aufkleber, Poster),<sup>585</sup> welches mit kleinen Merlion-Figuren zusammen verkauft wurde.

### 6.5.1 Gehen und fragen

Bekanntlich ist Venedig überlaufen von Touristen, insbesondere im Sommer,<sup>586</sup> und noch mehr während der Biennale. Die Luft ist schwer, sodass man sie kaum atmen kann. Ich weiß nicht mehr genau, wohin wir unterwegs waren, erinnere mich aber, dass wir 20 oder 30 Minuten lang durch enge Gassen gelaufen sind. Ich hielt mich immer nah an Michael Diers, damit wir uns nicht verlören,<sup>587</sup> aber viele andere Studierende fielen zurück. Unsere Gruppe wurde immer kleiner. Dramatisch war das nicht, da die meisten unser Programm kannten und problemlos nachkommen konnten. Dennoch war Diers jedes Mal erstaunt, dass nicht alle Studierenden mit ihm mithalten konnten. Immer wenn er sich umdrehte, fehlten mehr Schüler\_innen. Einmal stiegen wir allein auf eine Fähre. Wir waren die letzten, die von unserer Gruppe übrig geblieben sind und ließen uns zum nächsten Pavillon bringen. Erst an Bord fragte Diers mich, wo die anderen geblieben seien. „Ich weiß es nicht“, antwortete ich wahrheitsgemäß. „Haben Sie denn ein Ticket?“ fragte er weiter, und meinte einen Beförderungsschein für die

---

<sup>583</sup>National Gallery Singapore: *MIKE*, <https://www.nationalgallery.sg/artworks/artwork-detail/Loan/mike>, o. D. (01.08.2018).

<sup>584</sup>Ebd.

<sup>585</sup>H55: Mike: *Venice Biennale*, <http://www.h55studio.com/portfolio/mike-venice-biennale/>, o. D. (01.08.2018).

<sup>586</sup>Vgl. Hans-Jürgen Schlamp: *La Serenissima und die Seeungeheuer*, <http://www.spiegel.de/reise/europa/venedig-weltkulturerbe-im-ausverkauf-a-1177535-amp.html>, 11.11.2017 (01.08.2018): „Im Sommer 2016 forderte sogar die Unesco [...] Notmaßnahmen gegen den »overtourism«, wie Fachleute die Besucherflut nennen. Andernfalls riskiere Venedig, den Titel »Weltkulturerbe« zu verlieren und käme auf die schwarze Liste der »gefährdeten Erbstücke der Menschheit«.“

<sup>587</sup>Hong war nur an den ersten der insgesamt sechs Tage mit unserer Gruppe unterwegs. An den übrigen beschäftigte sie sich selbst und wir sahen uns erst Abends.

Fähre. Ich hatte keinen, denn ich war dem Lehrer blind gefolgt. Deshalb erwiderte ich mit einer Gegenfrage: „Haben Sie denn eines?“ Da zeigte er mir seinen Besucherpass für die Biennale, mit dem er den Nahverkehr benutzen konnte. Schwarz fuhr ich somit alleine, kontrolliert wurden wir aber nicht.

Unser Ziel waren die Gallerie dell'Accademia. Zu zweit vertrieben wir uns circa 15 Minuten lang die Zeit im Café des Hauses. Wir warteten darauf, dass die übrigen Studierenden mit der nächsten Fähre kamen. Diers nutzte die Zeit zu fragen: Woher ich kam, warum ich in Deutschland studierte, welche Pläne ich hätte. Ich erzählte ihm alles und wir unterhielten uns weiter über Lyon. Er fand es mutig, dass ich erst begonnen hatte, Deutsch zu lernen, und mich so früh schon an einer zweiten Fremdsprache versuchte. Er lobte meine Ambition und meinen Fleiß und versicherte mir bei der Gelegenheit, dass mein Vortrag gut gewesen sei. Ich freute mich und fühlte mich darin bestärkt, neugierig zu bleiben, wissenshungrig.

Michael Diers ist Kunsthistoriker mit einer eigenen Methode des wissenschaftlichen Arbeitens, die Befragung und Bewertung miteinander verbindet. Dabei begegnet er den Gegenständen seiner Forschung, allen Dingen und Menschen in der Welt, auf dieselbe Art und Weise: interessiert. Er forscht, in dem er Fragen formuliert: Welche Entscheidungen geben einem Kunstwerk, einem Menschen, der Welt als solcher ihre Gestalt? Und warum treffen Menschen, Künstler\_innen bestimmte Entscheidungen und nicht andere? Dieses Nachbohren kannte ich gar nicht, bevor ich Michael Diers getroffen habe. Die Möglichkeit, über Entscheidungen zu reflektieren, hatte ich zuvor stets ungenutzt gelassen, vor allem, weil das chinesische Schulsystem dem\_r Lehrer\_in eine andere Rolle zuweist, als Diers sie vor seinen Studierenden einnimmt. Diers will das Innenleben, die Motivation als Ursache von künstlerischer Wirkung verstehen. Der\_die chinesische Lehrer\_in stellt eine\_n Kommandeur\_in dar, der\_die Befehle von oben nach unten herab erteilt; ich erinnere nur daran, wie meine chinesischen Mitschüler\_innen und ich in der Oberstufe bereit sein mussten, den westlichen Stil auf Geheiß unserer Lehrer\_innen von einem Moment auf den anderen zu wechseln.<sup>588</sup>

---

588Vgl. Kap. 5.1. In diesem Zusammenhang lohnt es sich zu erwähnen, dass mit Konfuzius auch in China ein Typus Lehrer gewirkt hat, der von den autoritären Pädagog\_innen meiner Jugend abweicht. Konfuzius praktizierte eine Lehre, die individuell forderte und förderte: „Konfuzius vertritt die Auffassung, daß man als Lehrender die Lernenden ihrem Aufnahmevermögen entsprechend unterweisen sollte. Schüler mit unterschiedlichem Wissensniveau sollten unterschiedlich behandelt werden“ (Xuewu Gu: *Konfuzius zur Einführung*, Hamburg: Junius 2008, S. 34). Außerdem ließ er seinen Schüler\_innen Raum, Stellung zum Unterricht und zur Lehrer\_innenperson zu beziehen – forderte dies sogar ein: „Konfuzius war fest davon überzeugt, daß der Unterricht nicht nur den Lernenden, sondern auch den Lehrenden Nutzen bringt. Aus diesem Grund versuchte er ständig, seine Schüler zur Kritik an ihm zu ermutigen. Er warf [seinem Schüler] Yan Hui vor, nicht mutig genug zu

Diers, so kommt es mir vor, versetzt sich in seine Gegenüber hinein, hinterfragt ihr Vorgehen und ihre Ziele und entwickelt daraus neue Impulse, die er an seine Mitmenschen zurückgibt. Diese Impulse können eine kritische Bewertung beinhalten, bieten aber stets auch einen Ausblick darauf, welche mögliche Richtungen sich ausgehend von der Kritik einschlagen lassen. Auf diese Weise stößt Diers persönliche Entwicklungen an.

Einen historischen Prototypen dieser Pädagogik erkenne ich in der Methode des antiken Philosophen Sokrates. Der Lehrer von Platon pflegte ebenso wie Diers in die Welt hinauszugehen, um intellektuelle Beweise zu führen. Beispielsweise als das Orakel von Delphi behauptete, Sokrates sei der weiseste Mann in Griechenland:

„In order to understand the oracle, Socrates performed the following investigation. He sought out those reputed to be wise either by themselves or others, thinking that he could thereby refute the oracle [...]. Instead he discovered that all of those whose reputed wisdom he examined suffered the same fault. They all thought they knew (or were reputed to know) certain things that they did not.“<sup>589</sup>

In der Konfrontation mit den Intellektuellen seiner Zeit erscheint die sokratische Methode als ein gerichtetes Vorgehen, dass den\_ die Gesprächspartner\_in ebenso erhellen soll, wie den\_ die Philosophen\_in:

„Those episodes in the Socratic dialogues in which we find Socrates examining the reputed wisdom of interlocutors in order to persuade them of their ignorance (if they are revealed not to be wise) or to *learn from them* (if they are revealed to be wise) can be identified as instances of Socrates' distinctive practice.“<sup>590</sup>

Zu diesem Vorgehen gehört auch eine spezifische Art, das Gegenüber zu prüfen:

„Throughout the Socratic dialogues, Socrates can be seen engaging in short question-and-answer exchanges with interlocutors reputed to be wise either by themselves or by others.“<sup>591</sup> Ein solches Hin und Her aus Fragen und Antworten beherrscht Michael Diers in besonderer Weise.

Als die übrigen Studierenden nachgekommen waren, gingen wir in die Sammlung der

---

sein, ihn als Lehrer zu kritisieren“ (ebd.).

589 Hugh H. Benson: „Socratic Method“, in: Donald R. Morrison: *The Cambridge Companion to Socrates*, New York: Cambridge University Press 2011, S. 179-200, hier: S. 181.

590 Ebd., S. 182, Herv. H. T.

591 Benson 2011, S. 181; vgl. ebd., S. 184. Weil Sokrates seine Schüler\_innen und Gesprächspartner\_innen zu eigenen Schlüssen anleitet, anstatt ihnen philosophische Wahrheiten zu diktieren, vergleicht er selbst sich mit einer Hebamme, die Gebärenden zum Kind verhilft: „Die aber mit mir umgehen, zeigen sich zuerst zwar zum Teil ziemlich ungelehrig, hernach aber, bei fortgesetztem Umgang, jedenfalls die, denen der Gott es vergönnt, wunderbar schnell fortschreitend, wie es ihnen selbst und anderen erscheint; und dies offenbar, ohne jemals irgend etwas von mir gelernt zu haben, sondern nur selbst und aus sich selbst entdecken sie viel Schönes und halten es fest; die Geburtshilfe freilich leisten dabei der Gott und ich“ (Platon: *Theaitet*, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Frankfurt a. M.: Insel 1979, S. 26).

Gallerie dell'Accademia. Hier überraschte ich Michael Diers, der die ikonografischen Kenntnisse unserer Gruppe prüfen wollte. Solches Wissen fragte er vor verschiedenen Arbeiten ab, die sich in den Gallerie befanden. Zum Beispiel ein 66 x 32 cm großes Ölgemälde von Andrea Mantegna, das einen jungen, gelockten Mann in schwarz-grauer Rüstung zeigt (Abb. 18). Er steht im Kontrapost vor einem toten, grünen Drachen:

„The saint is set in a typical sculptor's pose of victorious calm after action: The weight rests on the right foot, throwing the body in a gentle curve to the left, an imbalance corrected by turning the head in three-quarter profile to the right by the crook of the left arm as the saint sets his left hand proudly on his hip, and by the landscape, whose mass is to the right.“<sup>592</sup>

„Wissen Sie, wer das ist?“ fragte Diers einen Kommilitonen, der dachte, es müsse der heilige Michael sein. Ich mischte mich ein und sagte, dass dies nicht Michael sein könne. Diers freute sich über das Engagement und hakte gleich nach, warum es sich nicht um Michael handelte. Ich erklärte, dass die Flügel eines Erzengels fehlten, der Michael ja war. „Sieh an“, staunte Diers, „der Kollege aus China kennt unsere christliche Ikonografie besser als wir selbst.“ Tatsächlich handelt es sich bei Mantegnas Ritter um den heiligen Georg, den christlichen Ritter, der eine libysche Prinzessin vor einem Drachen rettet.<sup>593</sup> Dem Monster sollte die junge Frau geopfert werden, damit es ihre Heimatstadt verschone.<sup>594</sup>

Auch vor anderen Bildern in den Gallerie dell'Accademia durfte ich zeigen, wie gut ich die europäische Ikonografie kannte, beispielsweise als wir über die bildlichen Zeichen sprachen, die den heiligen Franziskus vom Kirchenvater Hieronymus unterscheiden. Bei

592 Ronald Lightbown: *Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford: Phaidon / Christie's 1986, S. 64. Die skulpturale Pose des heiligen Helden weist auf eine Eigentümlichkeit der Renaissance hin, deren Kultur bekanntlich an der Antike orientiert war; nämlich, dass Maler\_innen kaum antike Vorbilder aus der Malerei kannten und sich deshalb von anderen Werken inspirieren ließen: „Mantegna, it may be suspected, easily assumed that there had been no great difference except in medium between antique sculpture, of which examples were known to him, and antique painting, of which nothing was then known to survive, and concluded that antique painting could be revived from the study of antique relief sculpture, with its emphasis on the isolated figure, its plain ground, and essentially two-plane composition“ (vgl. ebd., S. 63).

593 Vgl. ebd., S. 406.

594 Vgl. Jutta Seibert: *Lexikon christlicher Kunst. Themen. Gestalten. Symbole*, Freiburg: Herder<sup>2</sup>1982, Stichwort: Georg. Heute weiß ich, dass die Unterscheidung von Michael und dem heiligen Georg etwas schwieriger ist. Engel wurden nämlich durchaus auch ohne Flügel dargestellt: „[S]ie sind zunächst (3. Jh.) noch ungeflügelt, vielleicht um sie von den geflügelten heidnischen Genien und Viktorien abzugrenzen. Seit dem Ende des 4. Jh. gibt es daneben auch Engel mit Flügeln; diese werden in der Folgezeit zum wichtigsten Kennzeichen der Engel. Erst in der Renaissance und im Barock erscheinen wieder häufiger ungeflügelte Engel [...]“ (ebd., Stichwort: Engel). Erschwerend kommt hinzu, dass Michael in Anlehnung an die biblische Apokalypse unter anderem als „Besieger des Satans, des Drachen“ (ebd.) gezeigt wird: „Anfangs (9./10. Jh.) steht Michael dabei meist triumphierend über dem Drachen, [...]. Michael ist mit Schild und Lanze bewaffnet, bald auch mit einem Panzerhemd und anderen Stücken einer Ritterrüstung“ (ebd.). So gemalt wäre Michael nur schwer vom heiligen Georg zu unterscheiden, wie Mantegna ihn zeigt. Allerdings ist das rote Kreuz auf Georgs Lanze ein starker Hinweis auf die Identität des Ritters. Das Symbol ist eng mit ihm verbunden und beispielsweise von den Kreuzfahrern adaptiert worden ist (vgl. ebd., Stichwort: Georg).

beiden Männern handelt es sich um Vertreter eines asketischen Glaubens. Dabei ist Franziskus unter den christlichen Einsiedlern zweifellos der bekannteste: „Er [...] pilgerte als Bettler nach Rom und zog sich zu Buße und Gebet in die Einsamkeit einer Grotte bei Assissi zurück.“<sup>595</sup> Einsam ist auch das Leben, das Hieronymus führt: „Drei Jahre lang führte er in der Wüste von Chalkis (Ostsyrien) ein Einsiedlerleben, bevor er 379 zum Priester geweiht wurde.“<sup>596</sup> Zu seinen wichtigsten Attributen gehören ein Löwe, den Hieronymus in der Wüste geheilt haben soll, und ein Totenschädel, der auf die Buße hinweist, die der Kirchenvater geleistet hat. Davon abgesehen überwiegen bei Hieronymus-Darstellungen aber solche Szenen, die ihn als Schreiber in seinem Studierzimmer oder an seinem Schreibtisch zeigen – Symbolbilder, die seine intensive Textarbeit an der Bibel hervorheben.<sup>597</sup> Die Fokussierung auf eine Einzelfigur in einem Interieur unterscheidet die Hieronymus-Ikonografie von derjenigen des Franziskus: „Franziskus wird besonders im 15. und 16. Jh. in Italien sehr oft zusammen mit anderen Heiligen [...], mit der Gottesmutter und bei Marienszenen dargestellt.“<sup>598</sup> Außerdem versammelt Franziskus nach dem Vorbild Jesu zwölf Schüler um sich herum, aus denen der Franziskanische Orden entsteht; er spricht auch mit Tieren;<sup>599</sup> und auf der Flucht vor dem Teufel verwandelt sich ein Dornbusch vor Franziskus' Augen in einen Rosenbusch; darüber hinaus erhält er von einem Engel die Wundmale Christi.<sup>600</sup>

Christliche Einflüsse begann ich bereits unmittelbar nach meiner Ankunft in Deutschland aufzunehmen. Da ich mich zuhause für den Buddhismus interessiert und oft über seine Bedeutung für mein eigenes Leben nachgedacht hatte, war ich sehr empfänglich für die Verschränkung von religiösen Symbolen und dem alltäglichen Leben, die sich mir in Europa auf ganz neue Art präsentierte. Und ich bin nicht nur teilnahmsloser Beobachter geblieben, sondern versuchte vollständig in mein neues Umfeld einzutauchen. Anregungen, wie diejenige Büttners, die Bibel als Schlüsseltext der europäischen Kultur zu lesen, habe ich aufgenommen und umgesetzt; Angebote, an Gottesdiensten teilzunehmen, habe ich dankend angenommen. 2001 fragte mich ein Freund, den ich gerade erst kennengelernt hatte, ob ich den Weihnachtsgottesdienst mit

---

595Ebd., Stichwort: Franz(iskus) von Assissi.

596Ebd., Stichwort: Hieronymus.

597Vgl. ebd.

598Ebd., Stichwort: Franz(iskus) von Assissi.

599Vgl. ebd.: „Die Predigt des Franziskus vor den Vögeln (1215) ist bis zur Gegenwart ein besonders beliebtes Bildthema geblieben als Sinnbild seiner innigen Liebe und Verbundenheit zu Gottes Schöpfung in allen ihren Erscheinungen.“

600Vgl. ebd.

ihm zusammen besuchen wolle.<sup>601</sup> Es war ein evangelischer Gottesdienst und mir fiel es schwer, den Inhalten der Zeremonie immer zu folgen. Später, in Lyon und auf einer Italienreise mit Abstecher zum Vatikan, erlebte ich auch römisch-katholische Messen. Das einfache deutsch der evangelischen Kirche, ihr reduziertes Zeremoniell bieten im Vergleich zum katholischen Ritus einen sehr niedrigschwelligem Zugang zum Glauben an. Das Latein der Katholiken empfinde ich als eine große Hürde. Viele der kleinen Rituale und auch die Feinheiten der langen katholischen Tradition verstehe ich nicht so recht. In meinen Augen birgt der Katholizismus das größere Geheimnis. Dennoch habe ich mir durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten des christlichen Glaubens ein gewisses Grundwissen über christliche Ikonografie erworben, das mein in China erworbenes Wissen über Darstellungstechniken der europäischen Kunst um eine inhaltliche Dimension ergänzt hat. In den Bilderwelten der Gallerie dell'Accademia fand ich mich deshalb gut zurecht.

### 6.5.2 Das Mittelalter der tausend Blumen

Rückblickend hat die Zeit in Lyon mich selbstbewusster und selbstständiger gemacht. Mit größerer Selbstverständlichkeit ging ich deshalb in das Planungstreffen für Michael Diers' nächste Exkursion. Diesmal ging es nach Paris. Anstatt mir von meinem Professor ein Thema zuteilen zu lassen, wählte ich diesmal selbst. Zwei Referate wollte ich sogar halten: Eines über *Tim und Struppi*, den franko-belgischen Comicklassiker von Hergé, dem das Centre Pompidou zu der Zeit eine Ausstellung widmete;<sup>602</sup> das andere über mittelalterliche Wandteppiche im Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, die ich während meines Erasmus-Jahrs bereits gesehen habe: Der Zyklus *La Dame a la Licorne*.

Während meiner Zeit in Lyon habe ich mich intensiver mit der europäischen Kultur beschäftigt, als ich es in China für möglich gehalten hätte. Unter anderem die erste Exkursion mit Michael Diers hat mir den Mut gegeben, mich auch solcher Kunst auszusetzen, die mir auf den ersten Blick sehr fremd erscheint. Dazu gehört Kunst

---

601Dieser Freund heißt Max. Kennengelernt habe ich ihn über eine Annonce, die sich an Studierende der Sinologie an der Universität Hamburg richtete. Über die Anzeige suchte ich nach einem Tandempartner, mit dem ich mich auf Chinesisch und auf Deutsch unterhalten könnte. Max antwortete mir noch am selben Tag und war mir gleich sympathisch. Sein Name erinnerte mich an Karl Marx und kam mir deshalb vertraut und vertrauenerweckend vor.

602Hergé, 20.12.2006-19.02.2007, Centre Pompidou, Paris.

abseits des Mainstreams, die nicht in den bekannten, immer wieder besuchten klassischen Institutionen, dem Louvre zum Beispiel, hängt. Bei der mittelalterlichen Kunst im Musée de Cluny handelt es sich definitiv um solche Arbeiten, unter anderem, weil wir über wenig gesichertes Wissen darüber verfügen: „[A]ll histories of tapestry will continue to express not absolute and objective truths (which we have not yet grasped) but rather [...] simply the opinions of the writer.“<sup>603</sup>

*La Dame a la Licorne* besteht aus sechs Teppichen, von denen fünf die menschlichen Sinne repräsentieren. Das Sehen wird dargestellt durch eine prachtvoll gekleidete höfische Dame, die einem Einhorn einen Spiegel vorhält, in dem sich sein Gesicht reflektiert (Abb. 19): „The »Mirror without blemish« was one of the symbols of the Virgin Mary; it was also a symbol of fidelity in human love.“<sup>604</sup> Indem es der Dame seine Vorderbeine in den Schoß legt, bilden das Fabelwesen und die Frau eine Gruppe, die Christus im Schoß der Mutter Maria symbolisiert – eine ikonografische Feinheit, auf die Michael Diers während meines Referats hinwies.<sup>605</sup>

Zur Rechten der Zweiergruppe steht ein Löwe auf seinen Hinterbeinen, der eine Fahne

---

603Adolfo Salvatore Cavallo: *Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art 1993, S. 64. Cavallo bezieht sich vor allem auf die Stilgeschichte von mittelalterlichen Teppichen. Überzeugend argumentiert der Autor, dass eine solche Stilgeschichte anhand der sehr wenigen überlieferten Teppiche und im Lichte einer überaus dünnen, inhaltlich oft mehrdeutigen Quellenlage kaum rekonstruierbar ist (vgl. ebd., S. 60-65). Die heutigen Betrachter\_innen dieser Werke müssen einige (gedankliche) Hürden nehmen, bevor sich ihnen mittelalterliche Wandteppiche inhaltlich erschließen. Denn ihr ursprüngliches Publikum betrachtete diese Bilder aus einer gänzlich anderen Gedankenwelt heraus. Beispielsweise standen mittelalterliche Betrachter\_innen in einem gänzlich anderen Verhältnis zur Natur, die als Motiv auf Bildteppichen allgegenwärtig ist: „In the Middle Ages, humans saw their relation with nature as one of immersion: They were an integral part of nature; they did not perceive nature as spectacle. They had no concept of landscape“ (Michael Zink: „Nature in the Medieval World“ in: Nicole R. Myers (Hg.): *Art and Nature in the Middle Ages*, Ausst. Kat., 04.12.2016-19.03.2017, Dallas Museum of Art, New Haven, NY / London: Yale University Press 2016, S. 15-25, hier: S. 22; vgl. Elisabeth Taburet-Delahaye: „Introduction: Art and Nature in the Middle Ages“, in: Nicole R. Myers (Hg.): *Art and Nature in the Middle Ages*, Ausst. Kat., 04.12.2016-19.03.2017, Dallas Museum of Art, New Haven, NY / London: Yale University Press 2016, S. 11-13, hier: S. 11). Im Gegensatz dazu sind die Menschen seit der Neuzeit von der Natur eher entkoppelt, als ein Teil von ihr: „First there is the disjunction that the distant gaze imposes on the painting by isolating it, in its internal coherence, from everything that surrounds it, by confining it to the laws that govern its space [...]. And then there is the disjunction in which the mind confines nature with the intent to know and admire it, while at the same time purporting to detach itself so that it can identify it from afar as »beautiful nature.«“ (Zink 2016, S. 22). Darüber hinaus nahmen die ursprünglichen Betrachter\_innen Wandteppiche nicht als Kunstwerke wahr, sondern als Gebrauchsgegenstände. Deren Funktion bestand vorrangig in der Dekoration von Innenräumen und diese Funktion bestimmte auch den Umgang mit diesen Arbeiten (vgl. Cavallo 1993, S. 27).

604Margaret B. Freeman: *The Unicorn Tapestries*, New York: Metropolitan Museum of Art 1976, S. 47.

605Margaret B. Freeman bringt in diesem Zusammenhang ein in Bern befindliches Dokument aus dem 9. Jahrhundert als Beleg vor: „As soon as the unicorn sees her [a virgin maiden] to the place he springs into her lap and embraces her. [...] In this way Our Lord Jesus Christ, the spiritual unicorn, descended into the womb of the Virgin and through her took on human flesh“ (*Physiologus*, zit. n. Freeman 1976, S. 19); vgl. Freeman 1976, S. 17: „At least as early as the third century the unicorn was adopted by the Christian world, not merely as a remarkable animal that had been described by pagan writers and endorsed by the Bible, but as a symbol of Christ“; vgl. ebd., S. 11.

hält. Diese Fahne trägt die Raubkatze auch noch im zweiten Bild, welches den Hörsinn zeigt. Hier steht der Löwe ein wenig Abseits von der zentralen Gruppe, wo die Dame aus dem ersten Motiv auf einer kleinen Orgel musiziert; eine junge Magd bedient den Blasebalg des Instruments. Das Einhorn lauscht hinter dem Rücken der Dame.

Auf dem Teppich, der dem Geschmackssinn gewidmet ist, stehen sich Löwe und Einhorn gegenüber, beide auf ihren Hinterbeinen aufgebäumt und mit den bekannten roten Fahnen zwischen ihren Vorderpfoten. Ein gerades blaues Band mit Halbmonden darauf zieht sich über den Stoff. Zwischen den Tieren stehen wieder die Dame und ihre Magd. Letztere geht ehrerbietig vor ihrer Herrin in die Knie und reicht ihr eine Schüssel mit Mandeln an, die die Dame einem Vogel zu essen gibt. Dieser ist auf ihrer linken Hand zum Sitzen gekommen.

Ähnlich aufgebaut ist das Bild vom Geruchssinn, auf dem Löwe und Einhorn auf ihren Hinterbeinen sitzen. Die Dienerin hält jetzt ein Gefäß mit Blumen in den Händen, welche die Dame nimmt um einen Kranz zu flechten. Auf den Punkt bringt das Bildthema ein Äffchen, welches hinter der Dame an einer Rose riecht. In derselben Funktion erscheint das Tier auch beim Geschmackssinn, wo es sich etwas Essbares – wahrscheinlich eine Mandel – in den Mund steckt.

Ein letzter Sinn fehlt noch: Der Tastsinn. Auf dem fünften Teppich der Serie steht die Dame allein, ohne ihre Magd, zwischen Einhorn und Löwe, beide zahm wie Lämmer auf allen Vieren. Die Familien-Farben der Fahnen – „the arms are those of a well-known family of lawyers, the Le Vistes“ –<sup>606</sup> tragen sie auf Schilden an ihrer Brust. Die Fahne mit denselben Zeichen hält die Dame in ihrer rechten Hand, die Magd ist aus dem Bild verschwunden. Mit der linken berührt die Edelfrau das lange, in sich gedrehte Horn des Einhorns: „Such horns – or at least the objects people in the Middle Ages thought were unicorn's horns – were held in great value; in reality they were tusks of the narwhal.“<sup>607</sup> Einen besonderen Wert hatte das Horn des Einhorns deshalb, weil ihm seit der Antike<sup>608</sup> und im Mittelalter magische Eigenschaften zugeschrieben wurden: Mit seiner Hilfe lässt sich Gift im Wasser und in Nahrungsmitteln neutralisieren.<sup>609</sup>

Die fünf Szenen, welche die menschlichen Sinne repräsentieren, versammeln ihre

---

<sup>606</sup>Geneviève Souchal: *Masterpieces of tapestry from the fourteenth to the sixteenth century*. Ausst. Kat., *Chefs-d'œuvres de la tapisserie du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 26.10.1973-07.01.1974, Grand Palais, Paris, New York: Metropolitan Museum 1974, S. 101.

<sup>607</sup>Ebd., S. 105.

<sup>608</sup>Vgl. Freeman 1976, S. 14: „The first person to write of a one-horned animal was Ctesias, a greek physician to the Persian court of Artaxerxes and Darius II, around 400 B.C.“

<sup>609</sup>Vgl. ebd., S. 14 f., 25-27.

Figuren auf einer ovalen „Insel“ aus Blumen,<sup>610</sup> deren blaue Farbe sich von dem roten Hintergrund abhebt, einem Wald oder wilden Garten, als flächiges Blumenornament gezeichnet. Zuweilen sind kleinere Tiere außerhalb des blauen Ovals platziert. Auf dem sechsten Teppich ist ein prächtiges rundes Zelt aufgeschlagen, dessen Eingangsflügel der Löwe und das Einhorn geöffnet halten. Unter der Inschrift auf dem Zelt, „A mon seul désir“,<sup>611</sup> ist die Dame bereits herausgetreten. Zu ihrer Linken reicht ihr die Magd ein geöffnetes Kästchen an, aus dem die Dame Schmuck auf einem kostbaren Stoffband entnimmt (Abb. 20). Gegenüber der Magd sitzt ein Hündchen auf einer Holzbank und guckt der Dame zu. Die Forschung glaubte lange Zeit, dass es sich beim Schmuck um symbolische Geschenke handeln müsse, zur Verlobung oder einer Heirat. In dieser Lesart empfinde die Dame im Bild den Inhalt des Kästchens auf eine ähnliche Weise, wie die vermeintliche Besitzerin des Teppichs ebendiesen als Geschenk entgegennähme: „This piece was interpreted as a kind of dedication at the time when the whole set was thought to be a gift from Jean de Chabannes, Lord of Vandenesse and younger brother of the Maréchal de la Palisse, to his fiancée Claude Le Viste“.<sup>612</sup> Vorsichtig widerspricht dieser These jedoch Alain Erlande-Brandenburg, damals Konservator am Musée de Cluny:

„Au contraire de ce qui a toujours été admis, elle ne choisit pas dans le coffret que lui tend la suivante, un collier mais elle le dépose en le tenant dans un linge après l'avoir retiré de son cou. *Il ne s'agit donc pas d'un choix des bijoux, mais d'un renoncement aux bijoux.* L'inscription tissée sur le sommet du pavillon »A mon seul désir« mise en relation avec ce geste s'éclaircit en même temps qu'elle donne sa signification à cette scène.“<sup>613</sup>

Ich ahnte nicht, dass die *Dame a la Licorne* für europäische Betrachter\_innen schwer zu lesen ist, als ich die Teppich-Serie das erste Mal sah. Ich war schlicht fasziniert von der Komposition der Bilder und der Art und Weise, wie die Figuren gezeichnet waren. Sie wirkten auf mich elegant und archaisch zugleich, verglichen mit der Malerei der folgenden Jahrhunderte. Am meisten begeisterten mich die Blumenornamente, die den Hintergrund ausfüllten. Solche ornamentalen Teppiche heißen Millefleurs-Teppiche, wurden zwischen 1400 und 1550 in großen Mengen produziert und haben in der *Dame a la Licorne* ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht:<sup>614</sup>

„The element they share [...] is the background rendered as a flat plane of color, usually dark green but occasionally pinkish red, studded with many varieties of blooming plants, floral sprigs, or flowering branches with broken or cut ends. Figures, animals, trees,

610Vgl. Souchal 1974, S. 101.

611Vgl. ebd., S. 105.

612Ebd., S. 106.

613Alain Erlande-Brandenburg: *Musée de Cluny*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1985, S. 63, Herv. H. T.

614Vgl. Cavallo 1993, S. 71-72.

heraldic motifs, and other kinds of objects are set against this background of »a thousand flowers,« [Millefleurs], a modern term used to designate the group.<sup>615</sup>

Das Pflanzenornament verflacht den Bildhintergrund und einige Weber\_innen

„collagierten“ Figuren über dieses Tapeten-ähnliche Muster, die anderen

Bildzusammenhängen entlehnt worden sind:

„Certain stock figures, some of them known to have been borrowed verbatim from print sources, were used over and over again in weavers' shops as motifs in millefleurs pieces, whose lack of iconographic and spatial continuity allowed weavers to concoct perfectly acceptable compositions using figures that had been taken out of another context“.<sup>616</sup>

Selbst in Fällen von sehr hochwertig gearbeiteten Teppichen lassen sich Figuren manchmal auf fremde Vorbilder zurückführen<sup>617</sup> – und in einigen solcher Fälle sind diese „stock figures“ lieblos auf dem Bild platziert:

„Characters are placed here or there more or less at random, sometimes out of scale with one another, and often only vaguely linked in obscure actions. Since they often reappear identically, or almost so, from one work to another, it has been thought that tapestries of this kind were sometimes woven from »prefabricated« cartoons: against a background of flowers repeated indefinitely, the weaver would introduce human silhouettes of little significance, whose patterns he happened to have in stock.“<sup>618</sup>

Doch stellte diese Praxis die Ausnahme dar und gilt keinesfalls für die *Dame a la Licorne*.<sup>619</sup> Selbst das Hintergrundornament folgt hier keinem schablonenhaften Muster:

„[T]he bouquets are treated freely and with taste and are never the same“.<sup>620</sup> Die Überfülle an Blüten, Blättern und Stielen erschien mir vor diesem Hintergrund umso erstaunlicher – natürlich auch, weil ich sie in Beziehung setzte zu der Kunst, die ich aus China kannte, vor allem der Tuschemalerei. Ein Vergleich mit den Kranichen, die Giuseppe Castiglione im chinesischen Stil gemalt hat und auf die ich schon einmal zu sprechen kam, verdeutlicht, worauf ich hinaus will (Abb. 11). Betrachter\_innen dieses Bildes erkennen durch die Positionierung und die Plastizität der Vogelkörper einen Tiefenraum, in dem sich die Tiere bewegen, ohne dass Castiglione einen naturalistischen Hintergrund geometrisch konstruiert.<sup>621</sup> Der Bildraum ist leer. Diese Leere ergibt eine typische chinesische Ästhetik und stellt das genaue Gegenteil zur dichten Befüllung des Hintergrunds in Millefleurs-Teppichen dar. Paradoxerweise wirkt der Bildraum des Teppichs, in dem Gras, Blumen, Sträucher und Bäume dargestellt sind, abstrakter, als der chinesische Bildraum der Seidenmalerei, auf dem wenige

---

615Ebd., S. 71.

616Ebd., S. 33.

617Vgl. ebd.

618Souchal 1974, S. 22.

619Vgl. ebd.

620Ebd., S. 108.

621Vgl. Kap. 5.3.

Naturelemente – vier Tiere, ein Kirschstrauch, nicht mehr – inmitten großflächiger, miteinander ausbalancierter Leerstellen platziert werden. Castiglione gibt seinen Betrachter\_innen genau so viele visuelle Informationen an die Hand, dass sie die übrige Umwelt gedanklich ergänzen können.

### 6.5.3 Durch klare Linie zum Ausdruck

Die chinesische Leere im Bildhintergrund ist auch in meinen Zeichnungen nicht zu übersehen. Manchmal setze ich dieser Leere andere großflächige Elemente entgegen, wie die Wolke in meiner Zeichnung, aus der heraus sich Obszönitäten den darunter stehenden Figuren in den Mund legen (Abb. 15); manchmal, wie auf der Zeichnung unserer Exkursion, durchschreiten Figuren die Leere auf ihrem Weg durch einen gedachten Bildraum (Abb. 17); und manchmal „schweben“ die Figuren auch nur über die Bildfläche, wie der Fisch, den Frau T. umschlungen hält (Abb. 2); oder wie in einer Zeichnung von 2013, der ich einmal mehr keinen Titel gab (Abb. 21). Weil ich dieses Bild auf Reispapier gemalt habe, erscheint die Leere hier nicht in strahlendem weiß, sondern in einem bräunlichen Ton, der eine gewisse Haptik ausstrahlt, dabei jedoch konsequent ungegenständlich bleibt. Vor diesem leeren Hintergrund stehen sich zwei Figuren gegenüber: Links ein Satyr mit den vier Hufen einer Ziege; die vorderen beiden reißt er in die Höhe. Die Augen und der Mund dieses im Gesicht rasierten Zwitterwesens sind fest zusammengekniffen. Rechts von dem Satyr zeigt ein Mann im weißen Hemd<sup>622</sup> mit zwei Fingern auf sein Gegenüber. Es sieht aus, als würde seine Hand eine Pistole formen. Die Geste kann man so verstehen, dass der Mann den Satyr dazu nötigt, sich zu ergeben – vielleicht raubt er ihn sogar aus!

Den Mann im weißen Hemd habe ich in einem linearen Stil gemalt, mit einfachen, schwarzen Konturen, die Körperbau und Kleidung definieren. Die Binnenelemente sind auf ein Minimum reduziert: vereinzelte Striche, die eine Mimik andeuten, oder die Stofflichkeit der Hose, die in den Kniekehlen eine einzelne Falte wirft. Diese Zeichnung habe ich in flächigen Farben ausgemalt: ein planes weiß am Oberkörper, das Blau der Beine, das Rot der Schuhe, lediglich durchbrochen von weißen Markenzeichen und Designelementen. Figuren wie diese hat Yves Béloge, mein Malereiprofessor in

---

<sup>622</sup>Er trägt außerdem eine baby-blaue Jeans, rote Turnschuhe, die einen Kontrast zur Hose bilden, und eine Mütze mit nach hinten fallenden Hasenohren. Oft, nicht immer, sind solche Mützen – manchmal auch ähnliche Kapuzen oder einfach nur Tierohren – ein Attribut meiner selbst im Bild.

Frankreich, einmal mit der „Ligne claire“ in Verbindung gebracht, dem Zeichenstil von Hergé, der von dem frühen Comic-Zeichner Alain Saint-Ogan geprägt worden ist: „Saint-Ogan (1895-1974) gestaltet seine Serie [Zig et Puce] aufgeräumt und übersichtlich, ohne Schnörkel und Schatten, sein Strich bleibt stets von gleicher Stärke, dick und dünn gibt es nicht, ebenso wenig wie nah und fern, alles bleibt zweidimensional.“<sup>623</sup> Die Zweidimensionalität der Ligne claire wird durch die Kolorierung unterstützt: „Die einzige Entsprechung zu seiner [Hergés] Ligne claire ist eine strikt monochrome Kolorierung, Farbübergänge oder -verläufe gibt es nicht, nur in seltenen Ausnahmen und dann auch höchst dezent.“<sup>624</sup> Ein Beispiel für solche nuancierten Farbverläufe präsentiert Pierre Sterckx in einem Detail aus dem Comic *Der geheimnisvolle Stern* (Abb. 22). Vor einem riesenhaften Insekt fliehen Tim und Struppi durch eine Felsenlandschaft, in der mannsgröße Pilze wachsen, ein Apfelbaum trägt gigantische Früchte an den Ästen. Diese Äpfel haben eine rötlich-gelbe Schale, wobei es scheint, als wäre die rote, fein gerasterte Farbe über eine monochrome Gelbfläche gelegt worden. Dieser Farbverlauf stellt eine Verbindung von *Tim und Struppi* mit der weiteren Kunstgeschichte her. In ihrer Studie zum Helldunkel (chiaroscuro) in den Schriften der Renaissance-Denker definiert Marta Cencillo Ramírez das Bezugsproblem der Malerei – der Farbkünste im Allgemeinen: „In der Wirklichkeit ermöglicht das Licht dem menschlichen Sehapparat einen Gegenstand im Dunkeln wahrzunehmen. In der Malerei ist es die Farbe, die Hell von Dunkel scheidet und eine Spannung hervorbringen kann.“<sup>625</sup> Wie genau Maler\_innen die Unterscheidung von Farbzonen gestalten sollen, um helle und dunkle Bildzonen – Plastizität – zu definieren, dafür wurden verschiedene Lösungen angeboten. Beispielsweise Leonardo „betont auch den Übergang zwischen Licht und Schatten“,<sup>626</sup> die nahtlos, durch Abstufungen der Farbe ineinander übergehen sollten.<sup>627</sup> Leon Battista Alberti sah dies zuvor noch anders:

„Seine Wahrnehmungsweise von Wirklichkeit legt den Akzent auf die geometrisch-mathematischen Reduktionen bzw. Darstellungsweisen des Gegenstandes und des Raumes auf der Fläche: Das Ding besteht aus dem Umriß, innerhalb dessen sich die Flächen befinden, die zu einer Komposition zusammengesetzt werden.“<sup>628</sup>

Bei Alberti ist das Helldunkel, die dramatische Ausleuchtung mithilfe von Farben, der

---

<sup>623</sup>Pierre Sterckx: *Tim und Struppi. Die Meisterwerke von Hergé*, Hamburg: Carlsen 2016, S. 160.

<sup>624</sup>Ebd., S. 186.

<sup>625</sup>Marta Cencillo Ramírez: *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo (Kunstgeschichte 68)*, Münster / Hamburg / London: LIT 2000, S. VII.

<sup>626</sup>Ebd., S. 18.

<sup>627</sup>Vgl. ebd.

<sup>628</sup>Ebd., S. 12.

Zeichnung untergeordnet:

„Die bestehende Ansicht der Dinge wird fixiert, festgehalten, unbeweglich und unveränderlich in diesem Moment sozusagen eingefroren. [...] Alberti besteht auf diese starre Fixierung mit klar trennenden Grenzen. Man solle als Maler darauf achten, wo Flächen sich voneinander abgrenzen.“<sup>629</sup>

Auch Hell-Dunkel- und Farbverläufe lassen sich in abgegrenzte Flächen auffächern:

„Selbst sukzessive Übergänge sollen vom Maler getrennt und gesondert betrachtet werden. Jede gesonderte Fläche wird – so wäre zu folgern – eine klar definierte Farbe zugeordnet, die diese bis zu ihren Grenzen auffüllt. Selbst die Übergänge zwischen Hell und Dunkel werden als kleine gesonderte Flächen von je unterschiedlicher Farbe angesehen, die innerhalb dieser Fläche jedoch gleichbleibt.“<sup>630</sup>

Das Prinzip der gesonderten Flächen habe ich am Gymnasium ebenfalls gelernt. Damals sagte mein Lehrer: „Helle und dunkle Zonen trennt in der chinesischen Malerei eine getuschte Linie.“ Dieselbe Linie sollte ich mir nun denken, wenn ich Flächen im Sinne Albertis miteinander kontrastierte. In den Comics von Hergé materialisiert sich eine solche Linie nun wieder als Kontur, während innerhalb der Figuren monochrome Flächen entweder unvermittelt aufeinanderprallen, etwa die roten und weißen Flecken auf den Pilzen, zwischen denen Tim und Struppi laufen; oder es werden Farbübergänge angedeutet, wie in der Rasterung des Rot-Tons in den Äpfeln. Hierbei handelt es sich nicht um einen stufenlosen Übergang, wie Leonardo ihn sich gewünscht hätte, sondern um ein Gegeneinanderstoßen eindeutiger Farben – Rot und Gelb. Der Eindruck eines Verlaufs rührt lediglich daher, dass die rote Fläche an den Rändern abgelöst wird durch viele kleine rote Punkte – aller kleinste rote Flächen – zwischen denen der gelbe Grund hindurch scheint. Die Comickunst findet in dieser Art des Farbdrucks zu einer vermittelnden Position zwischen den Theorien Albertis und Leonardos.

„Kennst du die Ligne claire?“ fragte mich BÉlorgey, als er meine Zeichnungen in seiner Klasse sah. Als einen Fachbegriff hatte ich von der Ligne claire bis dahin nichts gehört. Doch die einzelnen Worte kannte ich aus dem französischen Sprachunterricht. Ich verstand, dass eine „klare Linie“ gemeint sein musste und wusste wo in meinen Zeichnungen BÉlorgey sie sah. Wir fanden bald heraus, dass wir beide in unserer Kindheit *Tintin* – die Abenteuer von *Tim und Struppi* – gelesen haben. BÉlorgey kannte die großformatigen Alben, die zunächst in schwarz-weiß und später in Farbe veröffentlicht wurden.<sup>631</sup> Ich hingegen hatte Ausgaben gelesen, die für den chinesischen

---

629Ebd., S. 13.

630Ebd., S. 14.

631Vgl. Sterckx 2016, S. 186.

Markt überarbeitet worden sind: Die Bilder waren aus der ursprünglichen Seitenkomposition herausgelöst und im kleineren Format von Manga-Büchern neu arrangiert worden. Darüber hinaus verzichteten die chinesischen Publikationen – ebenfalls entsprechend der Manga-Ästhetik – konsequent auf Farbe.

Einiges davon, was ich über die Ligne claire bereits wusste, referierte ich auch vor Diers und unserer Gruppe, als wir uns die Hergé-Schau im Centre Pompidou ansahen. Hier standen mir die Potentiale dieser besonderen Art zu Zeichnen direkt vor Augen: „Hergés Strich [...] nähert sich dem reinen Zeichnen an und entfernt alles, was die Hand des Zeichners verraten könnte: jede Unklarheit, jede Emotion.“<sup>632</sup> Pierre Sterckx sieht darin die „Rationalität“ von Hergés Kunst begründet:

„Die Zeichnungen eines Comics haben die Aufgabe, eine Geschichte zu erzählen. Das erfordert genaue Planung und sorgfältiges Durchdenken, eine Konstruktion. [...] Freien Lauf lässt er [Hergé] seiner Hand nur bei den Vorzeichnungen mit Bleistift. Die Hand tastet sich voran, sucht nach der besten Lösung. Immer wieder setzt Hergé bei den Linien mehrfach an, präzisiert, wiederholt das so oft, bis seine Hand die richtige gefunden hat. [...] Erst die Tusche glättet dann zu Gunsten der Lesbarkeit – und gebiert dabei die »klare Linie.«“<sup>633</sup>

Die Ligne claire eignet sich besonders gut dazu, die Handlungen in einer Szene deutlich und nachvollziehbar darzustellen. Indes arbeiten auf meinem Blatt die Zweideutigkeit der Gesten und das Reispapier der Rationalität einer Ligne claire entgegen. Mein Tuschestrich fasert an den Kanten oft ein wenig aus, sinkt tief genug ins Papier ein, dass dessen Struktur sichtbar wird. Dadurch wirkt die Arbeit ungeschliffen, rau – das Gegenteil von kristallklarer Brillanz. Umso klarer die Farben, denen die Ligne clair viel Raum bietet, ihren unverfälschten Charakter zu entfalten.

Das unbetitelt Blatt gehört zu einer ganzen Serie an DIN A4-Zeichnungen auf Reispapier. Diese Arbeiten stellen den Versuch dar, mich nach einigen Jahren in Europa wieder der chinesischen Malerei anzunähern – über das Material. Ich wollte nicht wieder im Stil der klassischen Tuschemalerei arbeiten, gerne aber mit dem Handwerkszeug meiner frühen Ausbildung. Immerhin ist der Umgang mit Tusche meine erste künstlerische Erfahrung gewesen und gestaltet sich auf Reispapier grundlegend anders, als wenn man europäische Blätter als Unterlage nimmt. Zu dem Zeitpunkt, als ich meine Serie begann, fühlte ich mich dem Reispapier schon beinahe entfremdet. Bewusst besann ich mich darauf zurück. Allerdings: Gedanklich und theoretisch war ich weit entfernt von dem jungen Menschen, als der ich das Malen gelernt habe. Aus diesem Grund bedeutete die Rückbesinnung auf chinesisches Handwerk kein gleichzeitiges

---

632Vgl. ebd., S. 163.

633Ebd., S. 158.

Wiedererstarke meines Patriotismus. Als ich die Reispapier-Bilder beginne, bin ich bereits vollständig verwandelt.

Ich empfand eine besondere Zufriedenheit – ein Glück sogar – als ich die Reispapier-Serie begann; es war dasselbe Gefühl, wie wenn man einen Kindheitsfreund wieder trifft. Die Umstände der Begegnung sind neu, aber das Gefühl der Vertrautheit stellt sich sofort ein. Malerei auf Reispapier ist ein Erinnern mit dem ganzen Körper, von dem Augenblick an, als ich die erste Linie schwungvoll über das Blatt zog. Es war ein intensives Arbeiten, intensiver, lustvoller, als in meiner Kindheit, wo Zeichnen mit vielen Übungen und langem Training verbunden war. Damals empfand ich dies natürlich als Zwang. Als Kind quälte ich mich. Als Erwachsener ging die Zeichnung mir leicht von der Hand.

In der Serie auf Reispapier erneuerte ich die Verbindung zu meiner Kindheit in China. Ich ließ jedoch auch gänzlich andere Einflüsse zu. Damit meine ich weniger die französische *Ligne claire*, denn mit Gu Kaizhi gibt es in der chinesischen Kunst den einflussreichen chinesischen Vertreter einer Kunst der klaren Linien.<sup>634</sup> Aber in der Figur des Satyrs habe ich versucht, Struktur, Haptik und Schatten von Tierfell malerisch darzustellen. Die Figur stellt darin einen Gegenentwurf sowohl zur chinesischen Malerei wie auch zur *Ligne claire* dar, die für diese Art naturalistischer Repräsentation wenig geeignet sind. Eine künstlerische Nähe sehe ich hier eher zu den europäischen Meistern der Kohle- oder Kreidezeichnung, zum Beispiel Michelangelo. Dessen zeichnerische Technik beschreibt Martin Sonnabend:

„Ein in Andruckstärke variierender Strich oder ein immer stärker aufdrückendes Nacharbeiten erzeugen die Plastizität des Motivs; die Akzente, die dabei gesetzt werden, dienen gleichzeitig der Verlebendigung. [...] Ein weiterer Bestandteil des Nacharbeitens in Michelangelos Zeichnungen sind Flächen, die als Schraffuren oder verriebene Kreide Licht und Schatten verteilen und damit ebenfalls Volumen herausarbeiten.“<sup>635</sup>

Insbesondere das Verreiben des Zeichenmaterials habe ich beim Satyr versucht, allerdings mit Pinsel und Tusche. Letztere trug ich trocken und in groben Strichen auf, bevor ich sie weiter verrieb, um Licht- und Schatteneffekte herauszuarbeiten. Als Werner Büttner diese und ähnliche Arbeiten 2013 sah, erkannte er, dass ich einen neuen Schritt in meiner Entwicklung gemacht hatte. Eine Ästhetik, die so viele technische Einflüsse vereinte, hatte er bei mir zuvor noch nicht gesehen.

---

634Vgl. McCausland 2003, S. 10, 15.

635Martin Sonnabend: *Michelangelo. Zeichnungen und Zuschreibungen*, Ausst. Kat., 06.03.-07.06.2009, Städel Museum, Frankfurt a. M., Petersberg: Imhof 2009, S. 24.

#### 6.5.4 Versailles und die Politik der Kunst

Auf den Exkursionen mit Michael Diers herrscht ein ständiges Gleichgewicht zwischen der Kunst alter Meister und der zeitgenössischen Kunst. Wir waren in Cluny und im Centre Pompidou, besuchten die Fondation Cartier pour l'art contemporain und das Schloss Versailles. Mich begeisterte die historische Kultur Europas am meisten. Ein großer Teil meiner Begeisterung für die Ziele unserer Exkursion speiste sich aus der Erinnerung an Kunstbüchern, die ich noch in China gelesen habe. Diese Publikationen befassten sich vor allem mit dem alten Europa, so wie wir am Gymnasium vor allem alte Techniken am Beispiel von alter Kunst gelernt haben. Aber Michael Diers schaffte es, nicht nur historische und zeitgenössische Kultur gegenüberzustellen, sondern auch sinnvolle, oft überraschende Bezüge zwischen beiden herzustellen. Beispielsweise, als wir vor der Fondation Cartier ankamen, einem Ausstellungsort für zeitgenössische Kunst von dem Architekten Jean Nouvel. Leider hatten die Räume bei unserer Ankunft bereits geschlossen. Doch durch die Glaswände hindurch, die das Schwerelose von Nouvels Architektur ausmachen,<sup>636</sup> konnten wir den Garten der Fondation sehen:

„The garden of the Fondation Cartier pour l'art contemporain is neither a park in the English style, nor a garden in the French style, or even a sculpture park, but rather a commissioned work created by the artist Lothar Baumgarten. The name, *Theatrum Botanicum*, is taken from books dating back to the Middle Ages where monks would take inventory of medicinal and aromatic plants.“<sup>637</sup>

Den Hinweis auf das Mittelalter wiederholte Diers vor Ort, während er mit dem Finger vor den Glasscheiben in Richtung Garten gestikuliert. Er wies uns auf den christlichen „Hortus conclusus“ hin, den verschlossenen Garten aus dem biblischen *Hohelied* und der bildenden Kunst,<sup>638</sup> in dessen Tradition Diers Baumgartens *Theatrum Botanicum* sah:

„Maria sitzt mit dem Jesuskind auf einer Rassenbank, bisweilen in Begleitung weiterer Heiliger, besonders hll. Jungfrauen, auf einer mit Blumen [...] bedeckten Wiese. Umgeben ist das Ganze von einer Zinnenmauer, einer Hecke oder einem Zaun mit verschlossenem ↑Tor: Sinnbild der Jungfräulichkeit der Gottesmutter.“<sup>639</sup>

Und er erinnerte mich ausdrücklich an die *Dame a la Licorne*, deren Blumeninsel, von Geäst und Gebüsch umschlossen, ebenfalls einen nach außen hin isolierten Garten

636Vgl. Fondation Cartier: *The building*, <https://www.fondationcartier.com/en/building>, o. D.

(01.08.2018): „Famous in France and internationally for his unique way of dematerializing architecture, his challenge for Cartier was to harmoniously bring together 12,000 square feet of exhibition space and six storeys of offices on the boulevard Raspail.“

637Fondation Cartier: *The garden*, <https://www.fondationcartier.com/en/garden>, o. D. (01.08.2018), Herv. im Orig.

638Vgl. Seibert <sup>2</sup>1982, Stichwort: Paradies.

639Ebd.

darstellt. Die Verwandtschaft der Einhorn-Teppiche mit der Fondation Cartier habe ich bis heute nicht vergessen.

An einem anderen Tag hatte Michael Diers einen Kollegen dafür gewonnen, unsere Gruppe durch Paris zu führen: Klaus Bußmann, Kurator, Kunsthistoriker und ehemaliger Direktor des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte. Bußmann zeigte uns das alte Künstler\_innen- und Gallerist\_innenviertel Montmartre, wo wir uns die Basilika Sacré-Cœur ansahen. Von dem erhöhten Standpunkt Montmartres aus präsentierte uns Bußmann die ganze Stadt, erzählte von der Kathedrale Notre-Dame de Paris und über den Eiffelturm. Und er sprach über das Schloss Versailles, welches König Ludwig XIV. außerhalb der Stadt erbauen ließ. Dorthin fuhren wir am nächsten Tag, den wir ebenfalls mit Bußmann verbrachten. Zusammen mit Diers erwartete er uns bereits beim Schloss, als wir Studierende mit der städtischen Regionalbahn RER an der Haltestelle Versailles ankamen. Bußmann führte uns durch die vielen Räume des Schlosses, wobei er über die Ausstattung, die Dekoration und die Kunst sprach. All dies interessierte mich sehr, aber die stärkste Erinnerung habe ich an die Chinoiserie im Palast. Klaus Bußmann bat mich, etwas zum chinesischen Stil der Ausstattung in manchen Räumen zu sagen. Ich war unvorbereitet, merkte jedoch an, dass es sich um eine pseudo-chinesische Ästhetik handele, die offensichtlich einem europäischen Geschmack angepasst und mit unterschiedlichen anderen Einflüssen vermischt worden ist.<sup>640</sup>

---

640Vgl. A. Hyatt Mayor: „Chinoiserie“, in: *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 36, 1941, S. 111-114, hier: S. 112: „Though many of the elements of chinoiserie were taken from Chinese porcelains and paintings, many also came from Japanese lacquers and from Indian printed cottons, a diversity of countries that seemed almost vague a conglomeration to the eighteenth century as they had to Marco Polo's friends.“

In Deutschland besitzen die Staatlichen Museen zu Berlin einen sehenswerten Bestand an Chinoiseries, anhand derer sich die Anpassung an ein westliches Publikum gut nachvollziehen lässt. Zum Beispiel auf einer Kanne, die von China aus nach Deutschland eingeführt worden ist (Abb. 23): „Diese in China für den Export gefertigte und dekorierte Kanne schmücken goldene, eisenrote und purpurne Ornamentbänder. Beide Seiten sind mit dem gleichen Hauptmotiv bemalt: Drei männliche, mit Rock und Hut in europäischer Manier gekleidete Figuren spazieren einen Fluss entlang, dessen Ufer von Bäumen, Häusern und Türmen gesäumt ist“ (Matthias Weiß: „Katalog“, in: Ders. / Eva-Maria Troelenberg / Joachim Brand (Hg.): *Wechselblicke. Zwischen China und Europa 1669-1907*, Ausst. Kat., 29.09.2017-07.01.2018, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg: Imhof 2017b, S. 141-327, hier: S. 224). Die europäische Manier spiegelt aber nicht nur die Sehgewohnheiten einer europäischen Kundschaft wider. Sie deutet auch eine Exotisierung der Europäer\_innen an, die an einen chinesischen Blick appelliert: „Waren es in Europa Fächer, Schirm, Spitzbart oder Zopf, die eine Figur als »chinesisch« charakterisierten, so waren es in China Kniebundhose, Gehrock oder Rothaarigkeit, mit denen man die dargestellten Personen als »europäisch« markierte“ (Matthias Weiß: „Wechselblicke. Zwischen China und Europa 1669-1907. Einführung in die Konzeption von Ausstellung und Katalog“, in: Ders. / Eva-Maria Troelenberg / Joachim Brand (Hg.): *Wechselblicke. Zwischen China und Europa 1669-1907*, Ausst. Kat., 29.09.2017-07.01.2018, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg: Imhof 2017a, S. 14-21, hier: S. 16). Matthias Weiß plädiert in solchen Fällen dafür, mit Bruno Kisch von einer

Im Frankreich von Ludwig XIV. waren Chinoiserien ein regelrechtes Phänomen:

„The Siamese embassies who visited Louis XIV in 1684 and 1690, bearing hundreds of gifts, may have acted as a kind of imaginative catalyst that precipitated more general attempts to design in a vaguely eastern manner. The new style was taken up, as all new styles are, first for the novelty of its ornaments, then for its general decorative rhythm, and last for its structure and spirit.“<sup>641</sup>

Mit Spirit meint A. Hyatt Mayor hier das Verhältnis zu Macht und Obrigkeit, welches die Menschen des „Ancien Régime“ in der ostasiatischen Kunst ausgedrückt sahen:

„The age of absolute monarchy respected the stylized and exquisitely finished art of vast and ancient kingdoms whose court ceremonial was even more elaborate than that of Versailles.“<sup>642</sup> Außerdem ließ die ostasiatische Ästhetik sich hervorragend in die Raumkonzepte von Kunstliebhaber\_innen integrieren:

„Eastern styles also appealed because the oriental lack of shadows and perspective made a flat decoration that kept a wall looking like a wall, as decoration had done in the Middle Ages, before the Italian inventions of perspective and chiaroscuro had turned painted walls into vistas of distance or voids of gloom. This lack of shadows also made for a medieval clarity of color, which had long been veiled to Europe under a baroque penumbra.“<sup>643</sup>

Ich glaube, dass für den Reiz von Chinoiserie auch die weite Ferne maßgeblich war, aus der ostasiatische Kunst in europäische Hände gelangte. Ihre exotische Anziehungskraft rührt genau daher. In China fantasierte ich mich ebenfalls in ferne Welten – beispielsweise die Welt von Micky Maus und später in den fernen Westen, wohin ich letzten Endes studieren ging. Vielleicht gehört es zum menschlichen Wesen, sich nach demjenigen zu sehnen, was unerreichbar scheint. Nur wenn die Sehnsucht zu stark wird oder die Einbildungskraft mit den Menschen durchbrennt, wenn man sich in ein Zerrbild vom Fernen versteigert, dann ist solche Sehnsucht vielleicht schlecht. Dann, wenn Menschen nur über Halbwissen verfügen und in Stereotypen denken, steht das falsche Verständnis vom Fremden einem interkulturellen Austausch im Weg.

Mehr als die Chinoiserie begeisterte mich der Spiegelsaal von Versailles (Abb. 24):

„A total of 357 mirrors, silvered using an amalgam of tin and mercury, decorate the seventeen arcades that face the windows, reflecting the excellence of the new Royal Manufactory of Mirrors that Colbert [Jean-Baptiste Colbert, französischer Finanzminister unter Ludwig XIV.] founded in Saint-Gobain to rival Venetian glassmakers. It is to these mirrors the hall known at the time as the Grand Gallery, owes its name.“<sup>644</sup>

Im Spiegelsaal treffen Selbstbewusstsein und Geltungsdrang aufeinander. Die Spiegel fassenden Arkaden korrespondieren mit 17 Fenstern, die den Blick auf den

---

„Europerie“ zu sprechen, der Exotisierung Europas in anderen Kulturen (vgl. ebd., S. 15 f.).

641Ebd.

642Ebd.

643Ebd.

644Catherine Pégard / Christophe Fouin / Thomas Garnier / Christian Milet / Didier Saulnier: *Versailles. The Great and Hidden Splendours of the Sun King's Palace*, London: Thames & Hudson 2017, S. 84.

Schlossgarten von Versailles eröffnen, dem die Souveränität des Königs eingeschrieben ist: „Im Versailler Schlosspark laufen die Achsen der Straßen und Alleen im Schlafzimmer des Königs zusammen – oder gehen aus umgekehrter Sicht vom Schlafzimmer wie die Strahlen der Sonne in alle Richtungen aus.“<sup>645</sup> Dabei durchdringen diese Strahlen den Spiegelsaal, der an die Gemächer des Königs angrenzt, und den dort versammelten Hofstaat;<sup>646</sup> „[d]er Herrscher wird im wahrsten Wortsinn zum Zentrum des Reiches.“<sup>647</sup> Auf diese Versinnbildlichung von Machtverhältnissen zielen auch Forscher\_innen ab, die Versailles einen Manifest-Charakter zuschreiben:

„The dazzling château and gardens of Versailles can be considered both the manifesto and the starting point of a visual style that stood for a model of government and of social relations both distinctly French and distinctly modern [...]. That is to say, [...], building a château is not only simultaneously aesthetic and political, it is a construction that renders the political *as* aesthetic.“<sup>648</sup>

Im Falle des Gartens handelt es sich um eine Ästhetik, die Betrachter\_innen und Besucher\_innen in Ehrfurcht versetzen soll: „[...] Versailles orchestrated awe (*éclat*). Employing enlarged versions of design elements invented at Vaux-le-Vicomte, the Versailles garden exceeds human scale. [...] at Versailles the visitor felt lost and disoriented, dominated by the vistas and spaces too vast to be comprehended by the naked eye.“<sup>649</sup> So waren Innen- und Außenräume gleichermaßen darauf ausgelegt, Menschen mit ästhetischen Mitteln zu überwältigen – allen voran die politischen Gesandten anderer Nationen:

„The king also used the Hall of Mirrors when he wanted to lend splendour to diplomatic receptions [...]. For these events the throne would be set up on a podium at the far end of the gallery, beside the Peace Salon, and the emissaries – who included the doge of Genoa (1685), and ambassadors from Siam (1686), Persia (1715) and the Ottoman Empire (1742) – would proceed along the gallery [...].“<sup>650</sup>

Bei einer solchen Prozession mussten sie die Propaganda des Interieurs regelrecht verinnerlichen: Mehr als 1.000 m<sup>2</sup> Deckenmalerei – entworfen von Charles Le Brun und durch seine Werkstatt ausgeführt – verherrlichen die politischen Errungenschaften Ludwigs XIV.<sup>651</sup> Über die Stärke Frankreichs und seines Herrschers hinaus verweist die

---

645 Sabine Schulze / Silke Oldenburg / Manuela van Rossem (Hg.): *Die Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Ostfildern: Hatje Cantz 2014, S. 128.

646 Vgl. Pégard et al. 2017, S. 80.

647 Schulze et al. (Hg.) 2014, S. 128.

648 Claire Goldstein: *Vaux and Versailles. The Appropriations, Erasures, and Accidents That Made Modern France*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press 2008, S. 10, Herv. im. Orig.

649 Ebd., S. 29, Herv. im Orig.

650 Pégard et al. 2017, S. 81.

651 Vgl. ebd., S. 86-89.

Dekoration der Räume in die historische Blütezeit der Politik und Machtausübung zurück:

„The profusion of marbles, the eight busts of Roman emperors, the statues and the torchères [vergoldete Fackelträgerinnen, die Kronleuchter hochhalten] in an antique style emphasized the fact that a new Rome was being built at Versailles. This was an image bound to impress foreign ambassadors [...]. It is hardly surprising that, in 1871, this is where Bismarck chose to sign the preliminary treaty that brought an end to the Franco-Prussian war.“<sup>652</sup>

Noch wichtiger ist vielleicht, dass auch Wilhelm I. sich 1871 im Spiegelsaal von Versailles zum Kaiser des Deutschen Reichs ausrufen ließ.<sup>653</sup> Der deutsche Maler Anton von Werner war Zeuge dieses Aktes, den er als *Proklamation des deutschen Kaiserreichs* in verschiedenen Variationen festgehalten hat (Abb. 25). Eine Herausforderung war dabei, dass die Zeremonie selbst sehr nüchtern gehalten wurde – eher durchgeführt als zelebriert.<sup>654</sup> Von Werner nutzte in der ersten Fassung seiner *Kaiserproklamation* denn auch die Propaganda-Instrumente, die der Spiegelsaal ihm anbot, um dem Geschehen Größe verleihen:

„Tatsächlich erzeugt Werner durch die intensive Einbeziehung der Architektur und Dekoration der Galerie des Glaces, welche die Stätte der Kaiserproklamation als hoheitsvollen Ort aus der Zeit des französischen Absolutismus definiert, eine subtile Spannung. Wilhelm I. steht mit den anderen Fürsten vor dem als Triumphbogenmotiv gebildeten Durchgang zum Salle de la Guerre; die Masse der Offiziere und die Fahnen werden in den drei hier sichtbaren, ebenfalls als Triumphbögen gestalteten Spiegeln reflektiert, und die Lichtführung wird unter Ausnutzung der räumlichen Gegebenheiten im Sinne einer Glorifikation eingesetzt. So [...] wird die Versammlung durch Brechung und Reflexion des Lichts an der Spiegelwand wie von einem überdimensionalen Heiligenschein überstrahlt.“<sup>655</sup>

Auch auf Charles Le Bruns Versailler Deckengemälde nimmt von Werner Bezug: „Davon sind auf Werners Gemälde zwar nur kleine Ausschnitte, dafür aber überdeutlich zwei Kartuschen sichtbar, die die darüber angeordneten Szenen erklären: »*Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande 1672*« und »*Passage du Rhin en présence des ennemis 1672*«.“<sup>656</sup> Im ersten Bild werden den drei Feinden Frankreichs die allegorischen Figuren „Timidité“, „Fureur“ und „Colère“ zugeordnet. Le Brun dämonisierte Deutschland, Spanien und Holland beinahe, während von Werner die Allianz als letztendliche Siegerin gegen Frankreich zeigt. Die Geschichte, so kann man die *Kaiserproklamation* verstehen, gibt Deutschland recht. Auf ähnliche Weise wird das zweite, angeschnitten ins Bild ragende Gemälde neutralisiert: die Darstellung eines im

---

652Ebd., S. 90.

653Vgl. ebd., S. 91.

654Vgl. Dominik Bartmann: *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im deutschen Kaiserreich*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1984, S. 101 f.

655Ebd., S. 102 f.

656Ebd., S. 103.

Streitwagen fahrenden Ludwig XIV., dem Herkules über den Rhein in die Schlacht folgt; die Victoria über ihren Köpfen signalisiert einen französischen Triumph:<sup>657</sup>

„Hatte sich der Rheinübergang der Franzosen auch auf holländischem Gebiet abgespielt, so konnte er auf deutscher Seite doch Revanchegefühle erwecken. Diese waren nun, nach 200 Jahren durch diplomatische und militärische Erfolge in der luxemburgischen Krise, der spanischen Erbfolgefrage und schließlich dem 1870/71er Feldzug – eben der Rheinüberquerung in umgekehrter Richtung – endgültig kompensiert worden.“<sup>658</sup>

Versailles ist bis heute ein Ort der politische Konflikte geblieben – Konflikte allerdings, die auf dem Gebiet der Kulturpolitik ausgefochten werden. Der bekannteste Fall der vergangenen Jahre dürfte den japanischen Künstler Takashi Murakami betreffen. 2010 stellte er Teile seines skulpturalen, von der Pop Art und japanischen Mangas beeinflussten Werks in den Schlossräumen sowie dem Garten aus – und provozierte eine öffentliche Kontroverse, die bis in die internationale Presse gelangte.<sup>659</sup> Der *Guardian* berichtete:

„[T]here are many who fail to see the link between the splendour of France's royal palace and the manga-inspired work of Takashi Murakami and, as the Japanese provocateur prepares to unveil a controversial exhibition of his sculptures, the stately calm of the chateau has been disrupted by an unseemly row over contemporary art.“<sup>660</sup>

Aktivist\_innen, die Stimmung gegen Murakamis Ausstellung machten, sahen die Würde des Schlosses in Gefahr: „[M]ore than 11,000 people have signed petitions claiming the show is degrading and disrespectful.“<sup>661</sup> Das Erbe Ludwig XIV. sei gefährdet: „In an online petition titled »Versailles, Mon Amour,« they accused palace curators of selling out to »financial art« and perverting the historical nature of the Versailles palace“.<sup>662</sup> Eine patriotische Gesinnung scheint hier auf, die chauvinistische Züge trägt: „[E]inige der Mitglieder [der Gruppe Versailles, Mon Amour] stehen mit der rechtsextremen Partei Front National in Verbindung.“<sup>663</sup> Der Direktor des Schlossmuseums, Jean-Jacques Aillagon, stellte sich der Kritik dennoch offensiv: „Die Leute in Versailles

---

657Vgl. ebd., S. 103 f., 67.

658Ebd., S. 104.

659Takashi Murakami: *Murakami Versailles*, 14.09.-12.12.2010, Château de Versailles, Paris.

660Lizzy Davis: *Takashi Murakami takes on critics with provocative Versailles exhibition*, <https://www.theguardian.com/world/2010/sep/10/takashi-murakami-versailles-exhibition>, 10.09.2010 (01.08.2018).

661Ebd. Im Kampf um die Meinungsführerschaft scheuten die Aktivist\_innen nicht davor zurück, die Wahrheit zu verdrehen. So empörten sie sich vor allem über zwei sexuelle anzügliche Skulpturen Murakamis – die in Versailles überhaupt nicht ausgestellt wurden, aus Rücksicht auf die Besucher\_innen des Schlosses (vgl. ebd.).

662Nick Vinocur / Lucien Libert: *Murakami art show tests viewing public at Versailles*, <https://www.reuters.com/article/amp/idUSTRE68844B20100909>, 09.09.2010 (01.08.2018).

663Estelle Marandon: *Mangamonster im Spiegelsaal*, <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2010-09/versailles-murakami-kunst-streit/komplettansicht>, 14.09.2010 (01.08.2018).

waren so etwas wie Fashion Victims. Wären sie heute am leben, würden sie es machen wie das Centre Pompidou und zeitgenössische Kunst ausstellen.“<sup>664</sup>

Welche Position man in dieser Angelegenheit auch immer bezieht: Die Kontroverse um Murakamis Schau demonstriert sehr deutlich, dass Kunst und Kultur immer auch für politische Interessen vereinnahmt werden können, 295 Jahre nach dem Tod Ludwigs XIV. und 147 Jahre nach der Proklamation des deutsche Kaiserreichs; sicherlich auch noch acht Jahre nach *Murakami Versailles*. Wo das nicht gelingt, können bittere Fehden zwischen Politik und Künstler\_innen ausbrechen – besonders dann, wenn es sich um staatliche Institutionen handelt, die die Meinungsäußerungen von Künstler\_innen lenken oder unterbinden wollen. Eines der bekanntesten Beispiele ist der Konflikt, den Ai Weiwei schon seit Jahren mit dem chinesischen Staat ausficht – ein Kampf „David gegen Goliath“, in dem Ai mit durchaus harten Bandagen kämpft. Anders als der Staat bedient sich Ai dabei der Mittel seiner Kunst, in der er gesellschaftliche Missstände thematisiert und den Staat dadurch in Erklärungsnoté bringt.

Kennzeichen von Ai Weiweis Staatskritik ist ihre Direktheit. Ein Paradebeispiel sind seine *Sichuan Earthquake Works*, Videos, Gemälde und verarbeiteter Bauschutt, die im Zusammenhang mit einer schrecklichen Naturkatastrophe stehen:

„Am 12. Mai 2008 ereignete sich im Kreis Wenchuan der chinesischen Provinz Sichuan ein Erdbeben der Stärke 8, bei dem fast 70.000 Menschen getötet und mehr als 370.000 verletzt wurden. Unter den Todesopfern waren tausende von Schülern, die in eingestürzten Schulgebäuden lebendig begraben wurden.“<sup>665</sup>

Für Ai sind die Toten nicht nur einer Naturkatastrophe zum Opfer gefallen. Die mangelhafte Bauweise staatlicher Gebäude soll wesentlicher Grund dafür gewesen sein, dass die öffentlichen Architekturen kollabierten. Demnach habe der Staat sich mitschuldig gemacht, insbesondere am Tod der Kinder, glaubt Ai, und beansprucht für sich, die breite Bevölkerung zu vertreten. Damit der Staat sich nicht aus der Verantwortung für die Tode stehlen könne, recherchierte und veröffentlichte Ai die Namen von Verstorbenen:

„In Ai Weiweis Blog *Citizen's Investigation* wurden kontinuierlich Informationen über den langen und aufwendigen Untersuchungsprozess und seine Ergebnisse veröffentlicht, darunter eine Namensliste, Bilder, Interviews und ein Tagebuch der Ermittlungen. Diese Informationen erregten große Aufmerksamkeit, was zur Folge hatte, dass der Blog am 28. Mai 2009 zwangsweise abgeschaltet wurde.“<sup>666</sup>

---

664Jean-Jacques Aillagon, zit. n. Marandon 2010.

665Ai Weiwei: „Katalog“, in: Gereon Sievernich (Hg.): *Ai Weiwei. Evidence*, Ausst. Kat., 03.04.-07.07.2014, Martin-Gropius-Bau, Berlin, München / London / New York: Prestel, S. 105-205, hier: S. 167.

666Ebd.

Diese Aufmerksamkeit ist es, die Ai Weiwei immer wieder angreifbar macht. Dabei hat der Staat mit der Abschaltung von *Citizen's Investigation* sein schärfstes Schwert noch gar nicht gezogen. Die extremste Maßnahme gegen Ai dürfte seine Isolationshaft in einem Vorort von Beijing gewesen sein, die der Künstler nachträglich in kreativer Weise aufgearbeitet hat.<sup>667</sup>

Auch wenn das öffentliche Interesse an Ai Weiwei in den vergangenen Jahren zurückgegangen zu sein scheint, so war er doch lange eine der lautesten chinesischen Stimmen, die im Ausland wahrgenommen wurden. Diese Reichweite nutzte er nicht nur, um den Staat anzuklagen, sondern auch andere Künstler\_innen, denen er vorwirft, keine politische Haltung zu beziehen: „And what of the artists who simply want to live their own lives?“<sup>668</sup> fragte Christopher Beam Ai Weiwei für das Magazin *The New Yorker*; „»I don't blame them,« he replied. »I shake hands, I smile, I write recommendation letters for them, but ... total disappointment.«“<sup>669</sup>

Für Ai Weiwei scheint es nur eine Antwort auf politische Vereinnahmung – oder politische Unterdrückung – zu geben: die Politisierung der eigenen Kunst. Wer keine offensichtliche Stellung zum politischen Geschäft in China bezieht, erntet seine Kritik. Dazu gehören auch verdiente Künstler\_innen und Literat\_innen des chinesischen Kulturlebens, beispielsweise der Nobelpreisträger für Literatur, Mo Yan:

„Und jetzt gibt man den Nobelpreis an eine Mann, der Vizepräsident des Schriftstellerverbandes ist, einer offiziellen Organisation, die voll und ganz hinter der Zensur steht, die sich nie für Autoren in Schwierigkeiten einsetzt, die Autoren nie hilft, sich beschwert oder auch nur nachfragt, wenn Schriftsteller verschwinden.“<sup>670</sup>

Ich persönlich kann Ais harsche Kritik so nicht teilen und halte sie teilweise für überzogen. Ohne Zweifel zeigt Ai großen Mut darin, den chinesischen Staat immer wieder aufs neue zu provozieren; persönliche Konsequenzen scheint er nicht zu fürchten, obwohl ihn diese weitaus wahrscheinlicher und härter treffen können, als den etablierten Mo Yan.

Meiner Meinung nach muss Kritik nicht immer direkt und konfrontativ sein. Von Mo Yan kann man lernen, dass sie auch indirekt und ironisch formuliert sein kann.

---

667Vgl. Ebd., S. 144-147.

668Christopher Beam: *Beyond Ai Weiwei: How China's Artists Handle Politics (Or Avoid Them)*, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/ai-weiwei-problem-political-art-china/amp>, 27.03.2015 (01.08.2018).

669Ebd.

670Ai Weiwei: *Es ist eine Schande*, Interview mit Silke Ballweg, [http://www.deutschlandfunk.de/es-ist-eine-schande.694.de.html?dram:article\\_id=229896](http://www.deutschlandfunk.de/es-ist-eine-schande.694.de.html?dram:article_id=229896), 04.12.2012 (01.08.2018).

Besonders gut gelingt ihm verschleierte Kritik in dem Roman *Der Überdruss*.<sup>671</sup> Hierin erzählt Mo Yan von dem Grundbesitzer Ximen Nao, der nach der Machtergreifung durch die Kommunist\_innen ermordet wird und in der Hölle landet. Dort beklagt er die Ungerechtigkeit seines Schicksals und nachdem er höllische Folter überstanden und den Bewohner\_innen der Unterwelt lange und lauthals zugeredet hat, erhält er Amnestie und wird wiedergeboren.<sup>672</sup> Nicht als Mensch allerdings, sondern als Nutztier: „Der prächtige Landedelmann Ximen Nao, der die Privatschule besucht hatte, die Klassiker lesen und interpretieren konnte, war tatsächlich als kleines Eselfüllen [...] wiedergeboren worden.“<sup>673</sup> Es bleibt nicht die einzige Verwandlung, die Ximen erlebt: Als Stier kommt er noch einmal auf die Welt, dann als Schwein, Hund und Affe. Den Perspektivwechsel – vom Mensch und Edelmann zum Arbeitstier – nutzt Mo Yan, um ein drastisches Bild der Verhältnisse zu zeichnen: Die Dorf-Kommunisten\_innen, die Ximen auf dem Gewissen haben, sind keine ehrlichen Arbeiter\_innen, sondern Gesindel: „Schau dich an, Hong Taiyue [Dorfvorsteher und Parteizellensekretär], im Vergleich zu mir bist du ein Nichts! Du gehörtest damals zum Abschaum der Gesellschaft, warst der typische, miese, im Dreck rumkrebende Bettler.“<sup>674</sup> Nach Ximens Tod geben diese Leute den Ton an im Dorf. Viele von ihnen haben nicht das Gemeinwohl im Blick, sondern den eigenen Vorteil. Das wird offenkundig, als die Dörfler die Ersparnisse Ximen Naos finden: „Der Schatz, der zutage kam, machte jeden der Anwesenden sprachlos. Sie glotzten mit weit offenen Mündern. Ich las in ihrem Blick, was sie dachten. Keiner, der nicht sofort alles für sich allein wollte!“<sup>675</sup> Aber Mo Yan klagt nicht nur die Regionalherrscher\_innen der kommunistischen Partei an. Er zeigt auch, welche verheerenden Folgen der andauernde Klassenkampf für die Familien im Lande hat: Die Keimzelle der Gesellschaft zerbricht unter dem Druck der ständigen Revolution: „Sie [die Dorfbewohner\_innen] kamen in Schüben zu uns nach Hause“, berichtet der jüngste Sohn des Lan Lian, dem Erben von Ximen Nao und neuen Familienoberhaupt. Lan Lian ist außerdem ein Dorn im Auge der regionalen Machthaber\_innen, denn er weigert sich, die Privatwirtschaft aufzugeben.

„Die Männer standen im Kreis um Vater herum, die Frauen umringten Mutter. Die Schüler waren hinter meinen Geschwistern her, und mich ließen sie auch nicht in Ruhe. [...]“

671 Mo Yan: *Der Überdruss*, übers. v. Martin Hasse, Zürich: Unionsverlag 2012.

672 Vgl. ebd., S. 11-19.

673 Ebd., S. 19.

674 Ebd., S. 35; vgl. ebd., S. 64: „Ich, Hong Taiyue, bin zweifelsohne Abschaum. Wenn ich kein Kommunist wäre, würde ich dir den Stierbeckenknochen so lange um die Ohren schlagen, bis du tot wärst.“

675 Ebd., S. 65.

»Tretet unserer Kommune bei! Bitte tretet endlich unserer Kommune bei. Verrennt euch nicht weiter, wacht endlich auf! Denkt nicht egoistisch! Ihr solltet an eure Kinder denken.«<sup>676</sup>

Zu den Kindern des Lan Lian gehören auch Jinlong und Baofeng, die leiblichen Nachkommen von Ximen Nao. Weil sie direkt von einem Großgrundbesitzer abstammen, entscheiden die zwei sich im Laufe der Handlung, zum Klassenfeind – zu den Arbeiter\_innen der Kommune – überzutreten. Dies erscheint den Kindern als die einzige Möglichkeit, der lebenslangen Schikane durch die Arbeiterschicht zu entkommen:

„[O]bwohl wir keinen einzigen Tag unseres Lebens Großgrundbesitzerfräulein und -junker gewesen sind und obwohl wir nicht die geringste Ahnung haben, ob dieser Ximen Nao nun weiß oder schwarz gewesen ist, ist er trotz allem unser Vorfahr. [...] Bei unserer Klassenzugehörigkeit haben wir keine Wahl, aber welchen Lebensweg wir einschlagen, das können wir selbst entscheiden.“<sup>677</sup>

Lan Lian hingegen weigert sich, Kommune oder Kommunistischer Partei beizutreten; er will sein Land selbstständig und unabhängig bestellen.<sup>678</sup> Bei Lian bleibt Lan Jiefang, der jüngste Sohn der Familie, den Jinlong fortan mit Gewalt – und auf Geheiß der Mutter – zwingen will, die Privatwirtschaft des Vaters zu verlassen.<sup>679</sup>

In Mo Yans Schilderung des chinesischen Landlebens führt der Kommunismus, der die Menschen befreien sollte, zu Neid und Zwietracht, Gewalt, Hunger und Verrohung.<sup>680</sup> Damit bezieht Mo Yans Literatur durchaus einen politischen Standpunkt. Allerdings bricht der Autor seine Kritik immer wieder ironisch auf und eröffnet Spielraum für unterschiedliche Interpretationen. Dadurch wird es schwerer zu bestimmen, welche Position der Autor, Mo Yan, nun eigentlich vertritt, während seine Kritik unverändert stehen bleibt. Diese Unterscheidung von Kritik in der Sache und Unklarheit bezüglich der persönlichen Meinung von Mo Yan wird immer dann besonders deutlich, wenn der Autor selbst als Figur auftritt. Der fiktionalisierte Mo Yan gehört ebenfalls zur „Jugend der Epoche des Mao Zedong“.<sup>681</sup> Auch gehört er zu der Kinderschar, die Familie Lan mit den Erwachsenen Dorfbewohner\_innen zusammen bedrängt:

„Die bösen Buben mit ihrem Wortführer Mo Yan hatten ohnehin ein lockeres Mundwerk und konnten nicht an sich halten. Zum ersten Mal hatte man ihnen das Reden nicht verboten, sondern sie wurden sogar noch dazu ermutigt. Sie packten die Gelegenheit beim Schopfe, einmal so richtig die Sau herauslassen zu können.“<sup>682</sup>

---

676Ebd., S. 151.

677Ebd., S. 154.

678Vgl. ebd., S. 154-159.

679Vgl. ebd., S. 170-183.

680Vgl. ebd., S. 136 f.

681Ebd., S. 154.

682Ebd., S. 152.

Das literarische Alter Ego Mo Yans ist ein „mieser Bengel“,<sup>683</sup> der den sozialen Frieden skrupellos untergräbt. Mit seinem schlechten Charakter motiviert Mo Yan die Dorfjugend zu bösen Taten. Bis zu einem gewissen Grad entschuldigt der Autor die Verfehlungen des Kommunismus damit, weil er seinen Leser\_innen anbietet, die Ungerechtigkeiten im Roman als Verfehlungen schlechter Menschen zu lesen, anstatt als ein Systemversagen. Ohne den faktischen Gehalt seiner Kritik zurückzunehmen oder abzuschwächen macht Mo Yan sich weniger angreifbar. Er schützt sich vor Zensoren und staatlichen Kontrollinstanzen, weil seine Kritik nicht mehr als pauschale Absage an den chinesischen Weg im 20. und 21. Jahrhunderts verstanden werden kann. Und er tut dies mit größter Konsequenz, wenn er den toten Ximen Nao über den fiktiven Mo sagen lässt: „Da hat dieser Bengel wohl wieder schamlos von Dingen gesprochen, die man besser für sich behält. In seinen Romanen lügt er das Blaue vom Himmel herunter, so einem sollte man kein Wort glauben!“<sup>684</sup>

## 6.6 Europäische Lektionen

Drei Menschen haben meine eigene Kunst entscheidend geprägt, seit ich aus China nach Deutschland gekommen bin: meine Professoren, Werner Büttner und Michael Diers, ferner auch Frau T. Alle drei haben meine Perspektive auf die Kunst und was sie leisten kann verändert; ihre Spuren sind in meinen Arbeiten bis heute zu erkennen.

Das persönliche Verhältnis, welches Menschen zur Kunst haben, offenbart sich in ihrem direkten Umgang mit dieser Kunst. Bei Werner Büttner zum Beispiel, wenn er die Arbeiten von Studierenden bespricht. Einmal war eine Bewerberin aus Hannover zu Gast in seiner Klasse. Sie bewarb sich für einen Studienplatz an der HFBK. Zusammen mit uns, seinen Schüler\_innen, sah sich Büttner das Portfolio der jungen Frau an. Die Bilder seien gut, meinte er, man müsse gar nicht viel darüber reden. Mit Werner Büttner, so kann man sagen, stehen gute Bilder immer für sich selbst – auch wenn durch sie hindurch der komplexe Mechanismus einer Verführung wirkt. Büttner redet gerne darüber, wie das Medium Malerei wirkt, ungern darüber, was konkrete Bilder mit Betrachter\_innen machen. Sie sollen für sich selber sprechen. Büttner redet nicht viel, aber sein Umgang mit Kunst und Menschen ist vielsagend, zum Beispiel wenn er lacht.

---

683Vgl. ebd., S. 153, 18.

684Ebd., S. 18.

Dann verstehe ich ihn immer problemlos. Denn Büttner lacht, wenn er etwas mag. Er kommuniziert sehr direkt.

Michael Diers sucht einen ganz anderen Zugang zur bildenden Kunst. Diers will den Austausch, sucht das Gespräch darüber, wie Kunst sich ihm und seinen Studierenden zeigt. Und er ist bereit, diesen Austausch mit drastischen Mitteln in Gang zu bringen: Provokante Bemerkungen, steile Thesen und immer wieder Zurückfragen. Diers arbeitet mit indirekten Zugängen zur Kunst. Er ist wie ein Philosoph, der immer noch mehr wissen will und für den ein Gegenstand niemals vollständig ergründet werden kann. So forciert er den Dialog über Kunst. Die künstlerischen Gegenstände verliert er dabei niemals aus den Augen und ist bereit, weite Wege zu gehen, um große Kunst vor Ort zu betrachten.

Meine eigene Kunstphilosophie kann man als Melange zwischen den Positionen von Werner Büttner und Michael Diers verstehen: Ich möchte, dass meine Kunst direkt wirkt, ihr Publikum verführt und lange im Gedächtnis bleibt. Aber die Ikonografie meiner Bilder muss vorsichtig, idealerweise raffiniert gewählt sein, direkt kommuniziert, aber nicht einfach zu verstehen. Sie soll einen Diskurs zwischen Menschen in Gang setzen und Individuen zur gedanklichen Auseinandersetzung mit meiner Arbeit animieren. Deshalb denke ich mein künstlerisches Schaffen als eine geistige Verführung.

Der dritte Einfluss auf mein Kunstverständnis hat über das Herz den Weg in meine Philosophie gefunden: Frau T. ermutigte mich, außerhalb alter Kategorien zu denken und experimentierfreudig zu sein. Ich machte mir zum Ziel, neue aufregende Erfahrungen zu sammeln. Diese experimentelle Haltung übertrug ich unter dem Einfluss von Frau T. aus der Kunst auch auf mein Privatleben: Ich lernte die französische Lebensart kennen, lernte Speisen lieben, vor denen ich mich zuvor geekelt habe und ließ mich ganz auf das Zusammenleben mit T. ein. Vielleicht hat mich zuvor kein Mensch so nahe an sich herangelassen, was darin endete, dass mich nie zuvor eine Frau so sehr verletzt hat. Aber auch in dem Augenblick, als ich mich von Frau T. verraten fühlte, eröffneten sich neue Perspektiven auf die Kunst. Ich machte meine Melancholie zum Thema meiner Kunst und verschmolz Leben und Werk miteinander. Ich verwandelte meine Kunst von einer reinen Technik, die mir unter Auslassung von Inhalten beigebracht worden war, zu einem Ausdruck von Leben, der auch intime Einblicke in meine Seele erlaubt.

## 7. Die Summe meiner Erfahrungen

### 7.1 Mehrwert aus Mehrdeutigkeit

Mein Verständnis von Kunst und künstlerischer Arbeit ist die Summe aller Erfahrungen, die ich in meinem Leben gesammelt habe. Sie ist eine Melange aus vielen, manchmal widersprüchlichen Einflüssen. Diese Widersprüche lassen sich nicht einfach auflösen. Deshalb beschreibe ich in meinen Bildern bewusst den Weg der Mehrdeutigkeit: In meiner Kunst bezeichnen Bildelemente selten nur ein Ding allein; vielmehr kann ein und dieselbe Form für verschiedene Dinge und Handlungen zugleich stehen.

Anschaulich wird dies in *Illumi*, einer Collage, die ich 2014 in der Hamburger Galerie Feinkunst Krüger gezeigt habe (Abb. 26). Organisiert wurde die Ausstellung *Kunstepidemie*<sup>685</sup> anlässlich von Werner Büttners 25-jährigem Dienstjubiläum an der HFBK Hamburg und zeigte die Werke von ehemaligen Studierenden des Professors, darunter Daniel Richter, Jonathan Meese und Rocko Schamoni. Mein Beitrag war die Collage. Sie zeigt zwei gespenstische junge Mädchen, fotografiert in schwarz/weiß. Das eine, mit weiß ausgemalten Augen, steht extrem nah am Betrachter\_innenstandpunkt, während sich das zweite Kind von hinten zu ihrem Ohr hinabbeugt. Eine unruhige rote Linie verbindet die Mädchen an Ohr und Mund miteinander, als flüsterte das hintere Kind dem vorderen entlang der roten Linie eine Botschaft ein – oder zieht sie ihr einen bösen Geist aus dem Ohr, der dann in ihren Mund fährt?

An der Wand hinter den Mädchen hängt ein gerahmtes Porträt, aber das Gesicht ist mit einem braunen Dreieck überklebt, dessen Seiten ich mit weißer Farbe eingerahmt habe. In die Mitte zeichnete ich ein schwarzes Auge, das die Szene überblickt. Bei dem verfremdeten Porträt handelt es sich um ein Bild von Mao, der das Auge der Erleuchtung im Gesicht trägt, welches wiederum zu den vielen Augen der Buddha-Ikonografie gehört.<sup>686</sup> Die Augen des Buddha sehen alles, sodass der Sehende im Sehen allgegenwärtig ist<sup>687</sup> – ganz so, wie Maos Einfluss im heutigen China noch immer nachwirkt; teilweise in Rudimenten des alten Mao-Kults, aber auch, weil die Kommunistische Partei die Politik der Mao-Zeit in modernisierter Form neu auflegt:

„So wie Alibaba und Amazon wissen, wofür sich ihre Nutzer interessieren und was sie als Nächstes kaufen könnten, will der chinesische Staat aus den Datenspuren seiner Bürger

---

685 *Kunstepidemie: Büttner & Scolari*, 11.05.-31.05.2014, Feinkunst Krüger, Hamburg.

686 Vgl. Y. S. Seong Do: *Das Diamant Sutra. Das Heilige Buch für die Menschen*, übers. v. Kurt Graulich, Frankfurt a. M.: Angkor 2010, S. 77-79.

687 Vgl. ebd., S. 79: „Der Buddha sagte zu Subhuti: All die Vielfalt des Geistes, die allen fühlenden Wesen in allen diesen Buddha-Reichen widerfährt, ist dem Tathagata [Buddha] vollständig bekannt.“

ableiten, wie sie sich in der Vergangenheit verhalten haben und in der Zukunft verhalten könnten und sie nach einem Punktesystem entsprechend bewerten.“<sup>688</sup>

Diese Bewertung soll auf Verlangen wie ein Führungszeugnis vorgelegt werden müssen.<sup>689</sup> Man darf erwarten, dass sie sich deshalb auswirken wird auf die Lebensführung der chinesischen Menschen:

„Vorgesehen ist, dass Nutzer mit mindestens 1.300 Punkten die höchste Bewertung AAA erhalten. Wie bei einer Rating Agentur. Können sie diesen Stand einige Zeit lang halten, sollen sie zur Belohnung vergünstigte Kredite erhalten oder eine bessere Krankenversicherung. [...] Wer hingegen unter einen Wert von 600 fällt, landet in der schlechtesten Kategorie D. Betroffene müssen sogar befürchten, ihre Jobs zu verlieren.“<sup>690</sup>

Diese Art der politischen Steuerung folgt derselben Logik wie das Dazhai-System zur Produktivitätssteigerung, das Mitte der 1960er Jahre implementiert wurde: „Under Dazhai, the peasants would sit in judgement of each other at periodic team meetings to determine what each peasants work was worth. Rather than providing direct monetary spurs, the Dazhai system would employ social pressures.“<sup>691</sup> In den „Feedback-Runden“ der Arbeiter\_innen wurde nicht nur Arbeitskraft, sondern auch die ideologische Treue zu politischen Leitlinien bewertet:

„Paradoxically, even though a team member was not supposed to be thinking of personal gain, rewards for such selfless attitudes were built directly into the Dazhai wage system. In the mutual appraisals, not just a members strength and accomplishments were to be evaluated, but also his or her orientation toward the collective and willingness to spur others on and to serve as a quick pace-setter. In short, the workpoint ratings were supposed to be treated as the community's judgement on each person's moral attainments.“<sup>692</sup>

Ich meine, dass Mao über den Mechanismus der ideologischen Erziehung ständig unter den Menschen weilt, damals und heute. Ich möchte den Fokus jedoch zurück auf die Mädchen in meiner Collage lenken: Während das Buddha-Auge von der Wand aus in den Betrachter\_innenraum glotzt, habe ich die Augen der vorderen Figur ausgeweißt. Aus einer westlichen Sehgewohnheit heraus könnten die leeren Kinderaugen eine Besessenheit bedeuten, sei sie nun religiös-dämonisch gemeint oder auf den Kommunismus bezogen. Beides scheint möglich, trifft aber nicht den Kern. Denn in einem eigentlichen Sinne wollte ich den Ausdruck des Mädchens lediglich entfremden. Betrachter\_innen sollten eine Geheimnishaftigkeit hinter ihrem Zustand vermuten, die im Bild selbst jedoch nicht aufgelöst wird. In verschiedene Richtungen lässt auch die

688Felix Lee: *Die AAA-Bürger*, <https://www.zeit.de/digital/datenschutz/2017-11/china-social-credit-system-buergerbewertung/komplettansicht>, 30.11.2017 (01.08.2018).

689Vgl. Andreas Landwehr / dpa: *China schafft digitales Punktesystem für den „besseren“ Menschen*, <https://www.heise.de/newsticker/meldung/China-schafft-digitales-Punktesystem-fuer-den-besseren-Menschen-3983746.html?seite=all>, 01.03.2018 (01.08.2018).

690Vgl. Lee 2017.

691Jonathan Unger: *The Transformation of Rural China*, Armonk, NY / London: Sharpe 2002, S. 79.

692Ebd.

zweite Person sich interpretieren, die ich als „Großes Mädchen mit dem roten Atem“ bezeichnen will. Einerseits scheint es, als hauche sie ihrer Freundin ins Ohr, gäbe ihr etwas ein, das noch dazu vielleicht böse ist. In dieser Hinsicht hat dieses Mädchen eine ähnliche Stellung inne, wie die Wolke in meinem früher besprochenen Bild, aus der heraus Obszönes in die Münder der Menschen fährt. Vielleicht exorziert das Große Mädchen mit dem roten Atem aber auch das kleinere Kind, saugt sie aus – entzieht ihr vielleicht Lebensenergie, vielleicht kommunistische Gesinnung, vielleicht auch Krankheit oder Übelkeit. Es lässt sich nicht sagen, ob das Große Mädchen Schuld ist an der Apathie des anderen Kindes oder ob es ihm zu helfen versucht. Insofern ist die Collage eine Kippfigur, deren Bedeutung sich jederzeit wandeln kann, je nachdem, wer die Betrachter\_innen sind.

## 7.2 Mehrdeutigkeit als Prinzip der Verwandlung

Kippfiguren stiften Unsicherheit: Betrachter\_innen können sich niemals sicher sein, welches die richtige Art ist, ein Bild zu verstehen. Solche Unsicherheiten stimmen nachdenklich, weshalb sie seit Jahrhunderten auch Philosoph\_innen zum Nachdenken anregen. In der chinesischen Tradition setzte sich Zhuangzi mit der fehlenden Eindeutigkeit der Welt auseinander, in der berühmten „Schmetterlingstraum“-Episode aus dem *Buch der daoistischen Weisheit*:

„Einst träumte Zhuang Zhou, er sei ein Schmetterling – ein Schmetterling, der glücklich und fröhlich umherflatterte.<sup>14</sup> Er wußte nicht, daß er Zhuang Zhou war. Plötzlich erwachte er und war ganz handgreiflich<sup>15</sup> Zhou. Nun wußte er nicht, ob er<sup>16</sup> Zhou war, der geträumt hatte, ein Schmetterling zu sein, oder ein Schmetterling, der gerade träumte Zhou zu sein.<sup>17</sup> Es muß aber einen Unterschied zwischen Zhou und dem Schmetterling geben. Dies nennt man die Transformation der Dinge.“<sup>693</sup>

Oberflächlich gesehen erscheint der Schmetterlingstraum wie eine märchenhafte literarische Skizze.<sup>694</sup> Aber bei genauer Lektüre wird deutlich, dass ein großes

<sup>693</sup>Zhuangzi: *Zhuangzi. Das Buch der daoistischen Weisheit. Auswahl*, übers. v. Stephan Schuhmacher, Stuttgart: Reclam 2003, S. 61.

<sup>694</sup>Durch die bewusste Entscheidung, in einer literarischen Sprache zu philosophieren, hebt Zhuangzis Schreiben sich von demjenigen seines Lehrers, Lao-tse, ab: „Dschuang-dsë [Zhuangzi] ist der Genialere, Witzige, die Bande der Welt mit einem Auflachen Zerreißende; Lau-dsë [Lao-tse] der Ernsterer, in gewisser Weise Engerer, auch im Ausdruck der Naivere“ (Günther Debon: „Einleitung“, in: Lao-tse: *Tao-tê-King*, übers. v. Günther Debon, Stuttgart: Reclam 2016, S. 3-21, hier: S. 7 f.). Witzig ist Zhuangzis Literatur, weil der Autor Bedeutungen bewusst offen lässt: „Oft besteht der Witz in der Doppeldeutigkeit eines Wortes. Er spielt mit Worten und Gedanken. Auf dem Spiel stehen die 10 000 Dinge dieser Welt. [...] Das Spiel mit der Doppeldeutigkeit ist die Freude des Dichters. Hier ist er in seinem Element wie der Fisch im Wasser.“ (Günter Wohlfart: „Einleitung“, in: *Zhuangzi: Zhuangzi. Das Buch der daoistischen Weisheit. Auswahl*, übers. v. Stephan Schuhmacher, Stuttgart:

metaphysisches Problem berührt, nämlich die Unmöglichkeit, zu unterscheiden, was wirklich ist, und was nicht. Wer wen oder was träumt in der Geschichte, lässt sich nicht sicher bestimmen; weder von außen, noch aus der Sicht der Protagonisten Zhou und Schmetterling. Das Paradoxon eines\_r geträumten Träumers\_in bringt Zhuangzi in einer einfachen und zugleich tiefgründigen Parabel auf den Punkt. Dabei stellt er Verbindungen zwischen Dingen her, die auf den ersten Blick gar nicht zusammengehören: Mensch und Schmetterling sind so grundlegend verschieden, dass niemand auf die Idee käme, die beiden miteinander zu verwechseln. Und doch können sie bei Zhuangzi selbst nicht mehr zwischen sich unterscheiden. Beide könnten der\_ das jeweils Andere sein – oder doch sie selbst. Diese Mehrdeutigkeit, das Potential der Dinge, auch etwas ganz anderes zu sein, ist das Grundprinzip der Verwandlung, die bei Zhuangzi „Transformation der Dinge“ heißt.

Verführung und Verwandlung – zwei Seiten derselben Medaille – repräsentieren in meinen Arbeiten zwei verschiedene künstlerische Bezugnahmen: Als Verführung zielt meine Kunst auf ein Publikum, um dessen Aufmerksamkeit ich buhle; als Verwandlung verstehe ich die Transformation von Inhalten und Material zu einer künstlerischen Arbeit. Am Beispiel von Micky Maus habe ich bereits angedeutet, dass ich in meiner Kunst nicht nur auf die Bilder zurückgreife, die in meinem Kopf entstehen, sondern auch auf diejenigen aus den populären Massenmedien. *Illumi* zeigt, dass ich mich nicht nur von Fernsehbildern inspirieren lasse, sondern auch auf Zeitungsausschnitte und Found Footage zurückgreife. Und zwar nicht nur in meinen Collagen, sondern auch in meinen Zeichnungen. Ich zeichne nie aus der Fantasie heraus, sondern sammle Material aus der Presse und dem Internet. Dabei interessiert mich das ursprüngliche Aussehen der eigentlich trivialen Medienbilder gar nicht – es sind irgendwelche Zeitungen, x-beliebige Zeitschriften. Deshalb zerschneide, zerschlage ich diese Formen und setze sie in meinem Werk neu zusammen. So kriegen sie neue Bedeutung, verlieren dabei jedoch die Eindeutigkeit, die sie in ihren ursprünglichen Kontexten noch hatten. So verwandele ich Fragmente von Wirklichkeit in Bausteine der Bild- oder Traumwelten, die meine Figuren bewohnen.

---

Reclam 2003, S. 9-34, hier: S. 29 f.). Allerdings verlieren die einzelnen Worte von Zhuangzi in der deutschen Übersetzung oft besagte Doppeldeutigkeit (vgl. Zhuangzi 2003, S. 162 f., Fußnote 16).

### 7.3 Positionsverluste im weißen Raum

Die Bilder, die ich in mir trage und die auf Papier zu meiner Kunst werden, sind Ausschnitte von Kultur: Popkultur, Hochkultur, historisches Erbe – für mich sind Bilder stets eine Melange aus unterschiedlichen Einflüssen und Eindrücken.

Durcheinanderwirbelnde Einzelbilder in meinem Kopf werden auf dem Blatt zu einer kompositorischen Einheit. Manchmal bleibt dabei das „Baukastensystem“ hinter meiner Arbeitsweise sichtbar, wie auf der kolorierten Zeichnung, die Menschen, Masken, Tiere und Fantasie-Wesen gemeinsam durch einen luftleeren Raum fallen lässt (Abb. 27).

Fragmentierung und Mehrdeutigkeit sind hier das ganze Programm, denn jedes Element trägt seine eigene Bedeutung; Tiere wie das Nashorn oder der Storch sind nicht einfach Naturabbilder, sondern wecken kulturspezifische Assoziationen; über Masken und Zwitterfiguren und welche ikonografischen Anspielungen sie aufrufen, habe ich im Zusammenhang mit anderen Bildern bereits gesprochen. Zusammengehalten werden die einzelnen Bestandteile dieses Bildes durch die allgegenwärtigen Fledermäuse, die zwischen den Figuren umher flattern, sowie die reifen Früchte, die Orangen oder kleine Kürbisse bezeichnen. Aber auch sie lindern das grundlegende Gefühl der Desorientierung nicht, welches ich in dieser Arbeit hervorrufen wollte. Hervorrufen auch dadurch, dass die eigentliche Ausrichtung des Blattes unklar ist: Wie herum die Arbeit richtig gedreht werden muss, welche Figuren fallen und welche nach oben aufsteigen sollen, lässt sich anhand des Bildes selbst nicht entscheiden – und auch die Abbildung innerhalb der vorliegenden Arbeit ist nur eine, nicht aber die einzige Möglichkeit, wie ich selber das Bild zeigen würde. In diesem Sinne ist Mehrdeutigkeit das Organisationsprinzip zugleich innerhalb des Motivs und außerhalb seiner Komposition. Der leere Raum hat eine tragende Rolle.

Dass es in meinen Bildern soviel davon gibt, hängt natürlich mit meiner Ausbildung in der chinesischen Tuschemalerei zusammen. In der chinesischen Malerei gibt es keine Einheit von Zeit und Raum. In der westlichen Malerei wird die Handlung in Bildern auf einen einzigen – den entscheidenden – Moment verdichtet. Chinesische Malerei erzählt hingegen Geschichten, die sich über verschiedene Situationen hinweg entwickeln. Das Medium der Schriftrolle, in dem chinesische Malerei über Jahrhunderte hinweg betrachtet wurde, leistete einen großen Beitrag dazu, denn Betrachter\_innen sahen niemals das ganze Bild auf einmal, sondern rollten in Leserichtung immer neue Bildteile auf, während bereits gelesen wieder in der Rolle verschwanden. Deshalb entfalten

selbst Natur-Sujets wie Giuseppe Castigliones Gemälde *Einhundert Pferde* einen sequentiellen Rhythmus, obwohl sie gar keine echte Handlung zeigen (Abb. 28):

„Generally, handscrolls with predominant landscape, as *One Hundred Horses*, present a coherent image without compositional fractures. Nevertheless, if it is divided into sections, any single section has a certain compositional autonomy. More than just a narrative device, it is a system that allows the viewer to wander in a pictorial space. Because of the coherence of the handscroll overall and within its particular elements, its imagery may be merged into the viewer's reality, offering an almost cinematographic experience.“<sup>695</sup>

Im Gegensatz zur Schriftrolle sind meine Sujets auf einzelne Blätter gezeichnet, deren Zonen sich nicht abwechselnd verdecken lassen. Westliche Betrachter\_innen werden meine Bilder als geschlossene Situationen wahrnehmen, eine Vielzahl von Handlungen, die gleichzeitig passieren. Aber ich verwahre mich gegen eine solche Eindeutigkeit der zeitlichen Beziehungen im Bild; ich zeige in meinen Arbeiten nicht nur, sondern ich erzähle auch: Von mir und den Dingen in der Welt, die ich sehe und die ich mir wünsche. Erzählungen leben jedoch von der Ungleichzeitigkeit der Dinge: Etwas muss passieren, damit sich etwas Zweites daraus entwickelt, eine Geschichte entsteht. Deshalb fragmentiere ich meine Bildkompositionen wieder, nachdem ich sie überhaupt erst aus Fragmenten zu einer Einheit zusammengefügt habe. Ich errichte einen Abstand zwischen den Figuren und Gegenständen in meinen Bildern, um die Gleichzeitigkeit aller Dinge im Bild aufzusprengen. Der Weißraum in meinen Bildern stellt die Beziehungen in Frage, in denen die einzelnen Elemente zueinander stehen. Er negiert die Beziehungen nicht, aber er lädt meine Betrachter\_innen dazu ein, darüber zu spekulieren, wie die einzelnen Elemente meiner Bilder eigentlich zueinander passen. Auch das bedeutet Mehrdeutigkeit. Bezogen auf die Zeichnung, über die ich zuletzt sprach: Alles fällt, Menschen, Tiere und Fantasiewesen, aber alles in eine andere Richtung, weil es keinen Orientierungspunkt gibt, auf den sie hinstürzen. Sie fallen durch einen weißen Raum, jede\_r\_s auf ein anderes Ziel zu. Das bedeutet auch, jede\_r\_s kommt woanders her. Alle Figuren fallen für sich allein, weil sie ihre eigene Geschichte haben; dies bedeutet der weiße Raum in meinen Bildern.

Oder besser gesagt: Er kann es bedeuten. Denn ich zeigte im Rahmen der vorliegenden Arbeit auch schon Bilder, auf denen ich die Figuren zu vermeintlich eindeutigen Einheiten gruppiert habe. Ich verweise in diesem Zusammenhang noch einmal auf die Zeichnung, die Michael Diers mit seinen Studierenden auf Exkursion zeigt (Abb. 17); die Schüler\_innen und der Professor gehören zusammen und bewegen sich in abgestimmter Weise auf dasselbe Ziel zu. Voneinander isoliert sind diese Akteur\_innen

---

695Musillo 2016, S. 89.

nicht. Dennoch habe ich einen Bruch der räumlichen Wirklichkeit – zumindest des gleichgerichteten Geschehens – angedeutet, und zwar in der Figur der kleinen Dame im roten Kleid. Sie steht nicht auf derselben Achse, auf der Diers, der grüne Bär und die junge Frau mit Schlangenleib vorangehen. Die Frau im roten Kleid ist nicht isoliert von der Gruppe, steht aber zum Publikum gewandt in der Leere. Außer der Bewegungsrichtung der übrigen Personen gibt es keine eindeutigen Anzeichen für einen realistischen Raum im Bild. Ist die Frau dann überhaupt noch Teil derselben Realität, in der sich die Ausflügler\_innen befinden? Es ist zumindest unklar.

#### **7.4 Meine Themen und ihre Bedeutungen**

Ich habe gezeigt, dass meine Bilder in hohem Maße mehrdeutig sind. Aufmerksame Leser\_innen werden im Laufe der vorliegenden Arbeit dennoch wiederkehrende Motive erkannt haben; allen voran die Verwandlung, für die in meinem Werk die Maskierung als Tier oder Comicfigur steht. Obwohl die Maskerade das wahrscheinlich persönlichste Motiv in meinem künstlerischen Werk ist, hat sie auch ein kunsthistorisches Vorleben. Als formelhaft wiederholte thematische Klammer begegnete sie mir bei dem belgischen Künstler James Ensor wieder, dessen Arbeiten ich sowohl auf einer Reise mit Frau T. zusammen sah, als auch auf einer Exkursion nach Ostende, Ensors Heimatstadt – dieses Mal mit Werner Büttner: „Ensor had known masks for as long as he could remember, seeing them on sale in his family's shop and worn by revelers in the socially topsy-turvy Ostend Carnival. For Ensor these objects were ideal in their visual forcefulness; [...]“<sup>696</sup> Zu einem zentralen Element in Ensors Werk wurden gemalte Masken, weil sie dem Künstler unerwartete Ausdrucksmöglichkeiten gaben. Sie bringen ein Überraschungsmoment ins Bild, dass bei Betrachter\_innen einen stärkeren Eindruck hinterlässt, als Abbilder des bürgerlichen täglichen Lebens seiner Zeit.<sup>697</sup> In seinen Masken fand Ensor außerdem bildliche Entsprechungen für psychologische Einsichten: „He also clearly understood the mask's role in both disguising individuals and revealing inner truths about them, both extending or enlarging a person's character and serving as psychological Other.“<sup>698</sup> In den „Inner Truths“ von Ensors Masken erkenne ich ähnliche

---

696 Anna Swinbourne: „Meeting James Ensor“, in: Dies.: *James Ensor*, Ausst. Kat., 28.06.-21.09.2009, Museum of Modern Art, New York: Museum of Modern Art 2009b, S. 13-27, hier: S. 22.

697 Vgl. ebd.

698 Ebd.

Sehnsüchte, Ängste und Fantasien gespiegelt, wie ich sie in meinen eigenen Bildern durch Verwandlungen und Masken darzustellen versuche. Dass Ensor die Maskierung ebenso stark mit seiner Persönlichkeit verbunden hat wie ich die Verwandlung mit der meinen, sehe ich darin angedeutet, dass Ensor zuallererst sich selbst verkleidet – so wie ich mein eigenes Gesicht mit demjenigen von Micky Maus überblende. In verschiedenen Arbeiten malt und zeichnet Ensor sich selbst als Jesus Christus. In der Ölmalerei *Christ's Entry into Brussels in 1889* reitet er auf einem Esel in die Hauptstadt des zeitgenössischen Belgien ein. Beim ersten Mal, als Ensor als christlicher Heiland in Erscheinung tritt, zeichnet der Künstler sich sogar als Leidenden am Kreuz (Abb. 29): mit erhobenen Armen an das Mordgerät genagelt.

Eine Parallele zwischen Ensors und meinen Arbeiten findet sich auch darin, dass keine klare Trennung zwischen maskierten, verwandelten und „natürlichen“ Menschen gezogen werden kann. Die Geste der Selbstidentifikation Ensors mit Jesus Christus ist einerseits so stark, dass ich mir kaum vorstellen kann, der Maler habe sich tatsächlich selbst für einen Messias gehalten. Es handelt sich offensichtlich um ein Schauspiel, das der Künstler hier auf dem Papier aufführt.<sup>699</sup> Andererseits rahmt Ensor „wirkliche“ Gesichter zuweilen durch Linien ein, die dann wie die Kontur einer Maske wirken:

„Mask and face in Ensor's work may be separated by a line so thin that it dissolves. *Old Lady with Masks (Theater of Masks) (Bouquet d'artifice, fig. 8)*, for example, originally a commission, was reworked after the client rejected it; the final pockmarked visage, with pronounced, masklike edges along hairline, chin, and left side, is surrounded by masks to which it bears a striking resemblance, both in the frozen aspect of the woman's expression and the garish coloring of her cosmetics.“<sup>700</sup>

Was für Ensor zeitweilig Jesus ist, stellt für mich die Micky Maus dar; sie ist mein liebstes Alter Ego, aber nicht jede Micky Maus im Bild zeigt mich. Auf einer kolorierten Zeichnung von 2010 findet sich eine weibliche Maus (dann wohl Minnie Maus), Teil einer Gruppe von fünf breitschultrigen Frauen in braunen Kleidern, mit strengem Kurzhaarschnitt und roten Schuhen und Lippen (Abb. 30). Der Bezug auf die Cartoon-Heldin Minnie bedeutet hier keine Maskierung meiner selbst, keine Sehnsucht nach westlicher Freiheit des Denkens; hier steht die Maus für eine Unterwanderung. Deshalb steht Minnie in der letzten Reihe, hinter den anderen Frauen im Bild, die die Maus von ihrem Standpunkt aus nicht sehen können. Ich kann mir gut vorstellen, dass einige Betrachter\_innen in den Frauen uniformierte Staatsdienerinnen erkennen –

---

699Vgl. Susan M. Canning: „James Ensor: Carnival of the Modern“, in: Anna Swinbourne: *James Ensor*, Ausst. Kat., 28.06.-21.09.2009, Museum of Modern Art, New York: Museum of Modern Art 2009, S. 28-43, hier: S. 35.

700Swinbourne 2009b, S. 22 f.

Kommunistinnen, an die sich von Hinten der Systemfeind heranschleicht. Uniformierte Chinesinnen sind beliebte Sujets in der chinesischen Kunst. Sie finden sich zum Beispiel auf den Propaganda-Postern der Mao-Zeit, wo sie als uniformierte Arbeiterinnen auftreten und den weiblichen Teil der chinesischen Bevölkerung für das kommunistische Projekt begeistern sollen. Sie tragen oft charakteristische rote Hemden und werden entweder bei körperlicher Arbeit gezeigt – etwa beim Meißeln von Steinen in *Women hold up half the sky* – oder bereit für den Klassenkampf – beispielsweise in *The army and the people are united as one* (Abb. 31-32):

„»[S]econd wives,« concubines, women who drowned themselves in wells when »disgraced,« and the binding of women's feet were still common practices at the time. The Chinese Communist Party organized work among women and called for an increased role for them in production as well as leadership in all aspects of Chinese life.“<sup>701</sup>

Auch in der bildenden Kunst von heute sind militarisierte Chinesinnen präsent, beispielsweise auf dem Titelbild des Katalogs zur Hamburger Ausstellung *Mahjong*.<sup>702</sup> Das Cover zeigt ein Porträt aus Qi Zhilongs Serie von uniformierten Frauen (Abb. 33):

„Die Uniform [...] wird zu einem doppelten Symbol, zum einen für die Macht des Kommunismus, zum anderen für die Attraktivität des Neoliberalismus. In den Frauenbildnissen Qi Zhilongs kommt so das im neuen China durch den marktwirtschaftlich ausgerichteten »Sozialismus chinesischer Prägung« entstandene Dilemma zum Ausdruck.“<sup>703</sup>

Da liegt es nahe, meine Figuren ebenfalls solchen Soldatinnen zuzurechnen. Allerdings habe ich sie ganz bewusst in einer neutralen Weise gezeichnet, die die ethnische Herkunft und soziale Funktion der Frauen offen halten soll: Ich verzichtete darauf, ihre Haut zu kolorieren und auch ihre Frisuren könnten in meinen Augen überall auf der Welt so getragen werden. Die „Uniformen“ der Frauen stellen für mich keine Militärkleidung dar, sondern schicke Kostüme in adrettem Schnitt, wie sie Business-Frauen und Society-Damen in ihrem Alltag tragen würden. In diesem Sinne stellt das Bild auch keine Subversion der chinesischen Gesellschaft durch kapitalistische Agent\_innen – Minnie Maus – dar. Ich gebe aber zu, dass in China Militarismus einen anderen Stellenwert hat als in den meisten westlichen Ländern. Zumindest in meiner Generation durchdrang ein militärisches Ethos bereits die Kindheit vieler Chines\_innen.

---

701Cushing/Thompkins, S. 67.

702Mahjong. *Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg*, 13.06.-16.10.2005, Kunstmuseum Bern, 14.09.2006-18.02.2007, Kunsthalle Hamburg.

703Madeleine Panchaud: „Qi Zhinlong“, in: Bernhard Fibicher / Matthias Frehner (Hg.): *Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg*, Ausst. Kat., 13.06.-16.10.2005, Kunstmuseum Bern, 14.09.2006-18.02.2007, Kunsthalle Hamburg, Ostfildern: Hatje Cantz 2005, S. 150-151, hier: S. 150. Den Bezug zum Neoliberalismus stellt Qi Zhinlong dadurch her, dass er Models und Berühmtheiten porträtiert, die extra für ihn diese Uniformen anziehen. Sein „Polit-Pop“ stellt also nicht nur kommunistisch gefärbte Nostalgie, sondern auch modernen Starkult dar (vgl. ebd.).

Beispielsweise lernte ich bei den Young Pioneers über Militärbasen und Militärmanöver, aber wichtiger war, dass wir uns jeden Morgen vor dem Unterricht in der Aula unserer Schule versammeln mussten. Da wurden wir abgezählt und die Anwesenheit jedes Kindes wurde geprüft. Wir hatten auch feste Positionen innerhalb unserer Aufstellung, die einer sozialen Hierarchie entsprachen und über deren Einhaltung streng gewacht wurde. Ich empfand diese Art der Disziplinierung bereits damals als bescheuert. Konsequenterweise ermahnte mich unser Leiter wiederholt: „Lach nicht so viel.“ Das fiel mir schwer, weil das morgendliche Ritual mir absurd vorkam.

Die Zeichnung mit den vier Frauen und Minnie Maus hing ich auch in meiner Diplomausstellung auf und sie gab einigen meiner Prüfer\_innen Anlass zur Verwunderung. Vor der Arbeit kam nämlich die Frage auf, welches Frauenbild meine Zeichnungen eigentlich ausdrückten. Es gab Lehrerinnen – alles Frauen – die richtiggehend erschrocken waren. Sie sahen den männlichen Blick des Künstlers auf die Frauen, erkannten in dem Blatt eine chauvinistische Haltung gegenüber den Damen, die zu bloßen Objekten degradiert würden. Im Raum stand, ob ich ein Frauenhasser war. Darüber erschrak ich sehr: Auf einen Frauenfeind wollte ich mich nicht reduzieren lassen.

Kunst ist Kunst. Ich glaube nicht, dass künstlerische Arbeiten einfache Rückschlüsse auf persönliche Neigungen, Wünsche und Bedürfnisse zulassen. Wer versucht, durch die Kunst hindurch den\_die Künstler\_in zu sehen, so wie er\_sie wirklich ist, übersieht einen Rest, welcher der Kunst stets innewohnt und sich in biografischen Erklärungsmustern nicht auflösen lässt. Natürlich kann man Biografien recherchieren, die Provenienz und Entstehungsgeschichte von Werken studieren, private und soziale Umstände rekonstruieren; das spontane Moment, die Inspiration, der unausgesprochene Anteil an der Motivfindung und Bildschöpfung wird dennoch immer im Dunkeln bleiben. In diesem Sinne lässt sich sagen: Wer meine Kunst zu deuten weiß, versteht mich besser; aber er\_sie kennt mich deshalb noch lange nicht.

## **7.5 Flächen und Kontraste, Gewalt und Maskeraden**

Meine Kunst dient nicht der Weltflucht, auch wenn sie sehr heterogene Elemente auf eine Weise kombiniert, die fantastische Motive hervorbringt. In meinen Bildern setze

ich mich auch mit den Problemen auseinander, die mich umtreiben. Manche davon sind philosophischer Natur, betreffen zum Beispiel die Natur des Menschen. Andere beziehen sich auf die künstlerische Form. Oft stehen beide Arten des Nachdenkens durch Kunst gleichberechtigt nebeneinander. Zum Beispiel auf einem Blatt, dessen Komposition für meine Verhältnisse recht viele einzelne Elemente umfasst (Abb. 34). Die Hauptfiguren der 2010 entstandenen Arbeit sind ein Paar aus Mann und Frau, die sich in der linken Hälfte der Komposition umarmen. Es ist offensichtlich eine erotische Begegnung, denn beide Partner\_innen sind vollständig nackt. Sexuelle Assoziationen weckt auch die überlebensgroße Pflanze hinter den beiden, deren grüne Blätter sich wie zwei weibliche Schamlippen schließen. Rote Blüten von einem Blumenbeet liegen zu Füßen des Paares, wo freischwebende Hände – vielleicht wurden sie jemandem abgehackt – die einzelnen Blätter aufheben.

Die Liebenden fallen nicht nur auf, weil sie einen zentralen Ort innerhalb der Komposition besetzen, sondern auch, weil der Mann eine bizarre Erscheinung ist: Von den Füßen bis zum Gesicht ist er am ganzen Körper wie Zebra gestreift. Gerade hier ging es mir aber nicht darum, einfach der Fantasie freien Lauf zu lassen. Bei der Gegenüberstellung von Mann und Frau handelt es sich vielmehr um eine versuchsweise Kontrastierung von schwarzen und weißen Flächen. Aus diesem Grund habe ich auch die Haut der Frauenfigur nicht ausgemalt – sie ist in ethnischer Hinsicht ebenso neutral wie die „uniformierten“ Damen. Die Frau stellt einen zweiten Kontrast zum schwarz-weißen „Zebemann“ her, ohne sein Streifenmuster einfach umzukehren. Sie ist nicht einfach das Gegenteil ihres männlichen Widerparts, keine Ableitung von ihm, sondern eine eigenständige Bildperson, die sich dennoch in ein Verhältnis zu ihrem Gegenüber setzen lässt. In diesen zwei nackten Menschen arbeite ich ein handwerkliches Problem künstlerisch durch: die Rhythmisierung von Schwarz-weiß-Kontrasten. Die anderen Figuren spiegeln eher inhaltliche Überlegungen wider, die ich zum Entstehungszeitpunkt der Zeichnung angestellt habe: Überlegungen über Vergänglichkeit und Gewalt.

In Gestalt des Krokodils lauern Tod und Zerstörung in meinem Bild. Es sieht aus, als würde das Tier mit einem Totenschädel spielen, ihn zwischen den Füßen hin und her rollen. Vanitas geht dem tatsächlichen Ausbruch von Gewalt voraus. Darüber hinaus ist das Maul gespickt mit messerscharfen Zähnen. Eine Verbindung zwischen dem Krokodil und dem Liebespaar stellen zwei alte Bekannte her: Micky und Minnie Maus; vielleicht sind es auch zwei männliche Mickys. In diesem Fall ist es egal. Eine der

beiden Mäuse ist nackt, die andere trägt einen gelben Pullover und verbindet Krokodil und die Hauptfiguren kompositorisch miteinander, indem sie eine sichtbare braune Diagonale von rechst oben über die Bildmitte nach links unten zieht. Diese Diagonale ist eine Angel oder ein langer Ast, den die Maus in ihrer rechten Hand hält. Mit der Linken umfasst sie ihren kleinen Penis – den ich auch als Pistölchen sehe – und wirft damit unbequeme Fragen nach Sexualität und Gewalt auf – einer Gewalt, die sich an einer anderen Stelle im Bild bereits entladen hat, nämlich an der zweiten Maus, die schlaff von der Angel hängt. Sie sieht aus wie tot.

Gewalt ist in Abbildung 34 ein natürliches Prinzip, verkörpert durch ein Raubtier und motiviert durch den Geschlechtstrieb. In meinen Bildwelten sind die Menschen jedoch nicht nur Spielbälle einer äußeren Natur. Sie können das Schlechte auch ausfüllen, ihre niederen Triebe aktiv ausleben. Diese Niedertracht deutete ich in der kolorierten Zeichnung eines Krokodils an, dessen Körper jedoch offensichtlich nur eine Kostümierung darstellt (Abb. 35). Betrachter\_innen können durch ein Loch in der Brust des Tieres erkennen, dass sich ein Mann darin befindet, der mit seiner menschlichen rechten Hand das Gesicht verdeckt. Er verschleiert seine Identität auf zweifache Weise – eine doppelte Maskierung.

Wo die Möglichkeit zum Rollenwechsel – zur Maskierung – besteht, dort gibt es Hoffnung auf Verwandlung, Veränderung, Rehabilitation, Besserung. Meine eigene Biografie zeigt, dass Verwandlungen nicht bloß als spontane Transformationen passieren. Mit Geduld ist alles möglich. Auch entwickeln Menschen sich nie nur in eine Richtung, schon gar nicht nur zum Schlechten. Es braucht zwar ein wenig Glück, aber oft bietet sich im Leben die Gelegenheit, neue Wege einzuschlagen: hinaus aus bekannten Kontexten, dorthin, wo neue Erfahrungen den eigenen Horizont erweitern. Dieser Sprung ins kalte Wasser kann verwandeln und verändern. Dies ist die positive Botschaft, die dem Prinzip der Verwandlung in meiner Kunst ebenfalls innewohnt.

## **7.6 Der Blick zurück**

Keine drastische, aber eine deutliche Verwandlung haben die Themen und Motive in meinem jüngsten Werk erfahren. Ich musste sie weiterentwickeln, denn der Kontext, in dem meine Zeichnungen heute entstehen, hat sich in den letzten Jahren radikal verändert. Mittlerweile bin ich verheiratet und Familienvater, trage eine Verantwortung,

die ich als junger Mann nicht kannte. Der Blick auf mein Leben und meinen Alltag musste sich vor diesem Hintergrund zwangsläufig ändern. Beispielsweise bin ich ernster geworden und denke viel über meine eigene Rolle nach. In der klassischen chinesischen Vorstellung fungiert der Vater als tragende Säule, auf der das Familienleben sicher ruht. Diese Funktion habe ich übernommen. Sie ist meine erste Pflicht, vor der frühere Bedürfnisse in den Hintergrund treten. Dementsprechend kann es auch in meiner Kunst nicht mehr um die großen Gefühle gehen, von denen meine früheren Arbeiten erzählen und die mir rückblickend oberflächlich erscheinen. Patriotismus und Liebe, Ausstellungs- und Verkaufserfolge sind mir weniger wichtig als die Themen, die meine Familie bewegen: Machen wir gemeinsame Ausflüge oder spielen wir zusammen im Park? Wird in der Schule ein besonderes Ereignis gefeiert oder laden wir andere Kinder zum spielen zu uns nach Hause ein?

In Abbildung 36, eine Zeichnung ohne Titel aus dem Jahr 2018, wird meine Familie auch erstmals für meine Kunst relevant; zum ersten Mal stelle ich eines meiner Kinder in meiner Arbeit dar. Ich zeige meinen Sohn, rechts, der mit vielsagendem Blick über seine Schulter zurück zu einer zweiten Figur blickt: ein ebenfalls junges Mädchen, ganz in rosa Farben gemalt. Es trägt einen grob gemalten Strickpullover mit großem Herz auf der Brust und hält meinen Sohn mit überdimensionierten, drei-fingrigen Handschuhen an seinen Schultern fest. Entfernt erinnern die Hände an Micky Maus.

Mein Hauptanliegen bestand zunächst in der Übertragung: Ich wollte von der Beobachtung meines Sohnes zu seinem Abbild gelangen. Dazu betrachtete ich ihn intensiv in den Situationen seines Alltags. Spielen, Essen, Lachen oder Weinen: Je mehr ich mich in seinen Ausdruck vertiefte, desto mehr faszinierte mich sein Blick. Ich erkannte mich selbst darin wieder, aber doch keine reine Kopie. Zwischen uns beiden herrschte keine hundertprozentige Entsprechung, nur die größte Ähnlichkeit. Wie wir uns voneinander unterscheiden ist natürlich nicht zufällig, sondern liegt daran, was seine Mutter ihm mitgegeben hat. Meine starke Identifikation mit ihm spiegelt also immer auch unseren größeren Familienzusammenhang wider, in dem wir gemeinsam leben.

Das Mädchen ist eine Freundin meines Sohnes, mit der zusammen er den Kindergarten besucht. Ihre lebhaftige Art – ein Gegensatz zu der Zögerlichkeit, die im gezeichneten Blick des Jungen mitschwingt – fiel mir bei seinem Geburtstag auf, den wir bei uns zuhause feierten. Wenn ich meinen Sohn auf chinesisch ansprach, dann war sie immer neugierig und fragte uns nach der Bedeutung dessen, was wir da sprachen, und auch

nach einzelnen Worten und Lauten. Später entdeckte ich das Mädchen auf Fotos von unserer Feier wieder. So habe ich die fertige Zeichnung, die ich hier zeige, ebenfalls aus verschiedenen Quellen collagiert: Aus meiner Beobachtung, die über den Umweg meiner Wahrnehmung eine subjektive Färbung angenommen hat; und aus objektiven Quellen, nämlich Fotos, die einen Tag aus unserem Familienleben dokumentieren. Dass ich gelernt habe, sehr schnell zu arbeiten, erwähnte ich bereits.<sup>704</sup> In diesem Zusammenhang berichtete ich darüber, dass Zeichner\_innen bei der chinesischen Tuschetechnik eine große Kontrolle über ihr Material und ihre Gesten – den ganzen Körper – ausüben müssen. Doch schnelles Malen ist kein vollständig kontrollierter Prozess, sondern bietet immer wieder dem Zufall Raum. Manchmal nehmen Zufälle die Gestalt von unbewussten Einflüssen an. In meiner Zeichnung hat sich die Beschäftigung mit meiner Doktorarbeit auf diese Weise niedergeschlagen. Sie zeigt sich in den laviert gezeichneten Schatten über dem Hemd meines Sohnes. Sie offenbaren meine Beschäftigung mit westlichen Techniken, vor allem dem Chiaroscuro von Giuseppe Castiglione; ein Einfluss, der ohne die kontinuierliche Arbeit an der vorliegenden Dissertation vielleicht keinen sichtbaren Eindruck auf meinen neuesten Bildern hinterlassen hätte.

Auch in der Arbeit an einem zweiten farbigen Blatt habe ich mich von Castiglione inspirieren lassen. Abbildung 37 zeigt zunächst ein Selbstporträt mit Kapuze. Das Motiv habe ich in meiner künstlerischen Laufbahn immer wieder umgesetzt; ein anderes Selbstporträt mit Kapuze zeigte ich beispielsweise auf meiner Diplomausstellung (Abb. 38). In der Gegenüberstellung der beiden Bilder von 2018 und 2010 wird deutlich, worum es mir geht, wenn ich davon spreche, dass Castiglione mich beeinflusst hat: Auf dem Blatt von 2010 besteht die Haut der Hauptfigur aus dem Weiß des Papiers. Linien und Formen arbeiten die Gesichtszüge heraus, aber der Kopf als solcher bleibt unplastisch. Genau anders herum behandle ich Kopf und Haut in der jüngeren Zeichnung. Zwar definiere ich das Gesicht in seinen Grundzügen noch immer zeichnerisch: Augen, Nase, Mund und Brauen sind in dicken schwarzen Linien gezogen. Aber sie treten hinter die Modellierung des Gesichts durch Farbe zurück. Mit groben, bewusst gesetzten und abgestuften Farbflächen arbeitete ich die Plastizität des Kopfes heraus; dazu kommt die Abtönung der Augen durch einen roten Schleier, sodass das Papier unter der Zeichnung nicht zu sehen ist. Zwei Lichtreflexe auf den Pupillen sind die einzigen Weißwerte im Gesicht.

---

<sup>704</sup>Vgl. Kap. 3.5

Im Bild habe ich mir eine kräftige Hautfarbe, irgendwo zwischen Gelb und Ocker, gegeben, womit ich meine asiatische Identität betonen wollte. Identität ist mir in den vergangenen Jahren wieder wichtig geworden; ein Gegenstand, über den ich immer wieder reflektiere und den ich nicht einfach überspielen oder neutralisieren will. Dabei fühle ich mich einem asiatischen Erbe ebenso verbunden wie dem Leben und der Kultur in Deutschland. Seit 2016 habe ich einen deutschen Pass. Auf dieses Dokument bin ich stolz und möchte mich weder verstecken noch erklären müssen dafür. Ich bin wie ich bin, ein Gereister, der Einflüsse aus verschiedenen Richtungen in sich vereint.

Das Leben zwischen den Kulturen klingt auch in dem Blau an, mit dem ich die Kapuze kolorierte. Es soll an eine\_n der bekanntesten Fernseh-Asiat\_innen der amerikanischen Popkultur erinnern: Mr. Spock aus *Star Trek*, der mit seinen geschminkten Augen, den strengen Augenbrauen und seiner gelblichen Haut eindeutige Hinweise auf eine asiatische Herkunft trägt – auch wenn Spock innerhalb der Fernsehrealität vom entfernten Planeten Vulkan stammt. *Star Trek* war eine meiner liebsten Unterhaltungsserien, als ich Anfang der 2000er Jahre nach Deutschland kam. Allerdings sah ich sie auf chinesisches, mitgebracht auf raubkopierten China-DVDs, die zu dieser Zeit noch an jeder chinesischen Straßenecke gekauft werden konnten.

Die blaue Farbe meiner Kapuze im Bild greift die Farbe von Spocks Uniform auf. Auch die abstehenden Ohren sind ein direktes Zitat des Fernseh-Außerirdischen. Dabei waren beides improvisierte Bestandteile des Bildes. Die Verbindung zu Mr. Spock fiel mir im Laufe der Arbeit ein. Vorher geplant hatte ich die Pop-Referenz nicht. Es ist wie beim Schreiben, oder auch im Gespräch, beispielsweise wenn etwas Gesagtes zu einer unerwarteten Nachfrage führt, deren Antwort originelle Einsichten hervorbringt: Verbindungen entstehen, die in einem analytischen Prozess – im intensiven Nachdenken – unsichtbar bleiben. Manche Zusammenhänge lassen sich nicht erschließen, sie präsentieren sich in überraschender Weise.

Ich zeigte bereits, dass es sich beim Selbstporträt mit Kapuze um ein wiederkehrendes Motiv in meinen Arbeiten handelt. Trotz der neuen malerischen und ikonografischen Elemente, die ich dem Thema hier hinzugefügt habe, bricht das vorliegende Blatt nicht mit dem etablierten Schema meiner Kapuzen-Bilder, sondern entwickelt sie weiter; Transformation statt Revolution. Die Kapuzenbilder sind stets in bestimmten Augenblicken verankert: Sie spiegeln wieder, wie ich zu den Dingen stehe, welche Gedanken und Ängste mich bewegen und welche Stimmungen mich beherrschen. Und sie zeigen immer eine andere, idealisierte Version meiner selbst. Idealisiert nicht in dem

Sinne, dass ich mich in einem ausschließlich positiven Licht zeichnen würde, sondern in einer Weise, die bestimmte Vorstellungen im Medium Porträt kommuniziert, die über meine eigene Person hinausgehen. Dazu gehört auch ein künstlerisches Ideal, welches ich in meinen Selbstbildnissen ausdrücken will. Dieses Ideal umfasst auch ein bestimmtes Verhältnis zur Natur. Dieser Natur folge ich niemals zu 100 Prozent; immer nehme ich Veränderungen an der „wahren“ Gestalt der Dinge vor. Aus einem einfachen persönlichen Grund: Naturtreue musste ich als Kind und Jugendlicher in China ohne Unterlass üben. Es war eine sklavische Unterwerfung unter die natürliche Gestalt, die den künstlerischen Ausdruck unfrei macht, sodass ich mir nicht vorstellen kann, je wieder zurückzukehren zu einer streng naturalistischen Art zu malen. Dies schließt jedoch nicht aus, naturalistische Stilmittel – Modellierung durch Farbe etwa – dort für mich zu nutzen, wo es mir angebracht erscheint. Selber reduzieren – oder reduzieren lassen – will ich mich auf Fragen des richtigen oder falschen, eines guten oder schlechten Stils jedoch niemals wieder.

## **7.7 Chinesische Malerei aus Deutschland**

Zwar versuchte ich über die Bilder, die ich hier zeige, eine Verbindung zu meiner chinesischen Identität und Ausbildung wiederherzustellen, ging dabei aber auch Kompromisse ein. Beispielsweise malte ich auf Japanpapier aus dem Künstler\_innenbedarfsladen, anstatt auf echtem chinesischem Reispapier. Letzteres ist in Deutschland sehr schwer zu bekommen, während Ersteres vielerorts verkauft wird. Dabei ist der Unterschied für das Endergebnis sehr relevant. Im Allgemeinen ist das Japanpapier aus Deutschland deutlich dicker als chinesisches Reispapier, welches fast durchsichtig erscheint, wenn ich es gegen das Licht halte. Die Stärke des Blattes beeinflusst wiederum maßgeblich, wie das Malwasser sich auf seiner Oberfläche verhält, wie die Tusche verläuft, wie schnell und bis zu welchem Grad sie ins Papier einzieht.

Nachdem ich einige Bilder mit einer sehr üppigen Farbgebung gemalt hatte – die Opulenz der Farben kommt vor den weißen Hintergründen deutlich zur Geltung – wollte ich ausprobieren, wie viel weiter ich zurückgehen konnte, zu einer ursprünglichen chinesischen Mal- und Zeichentechnik. Aus diesem Impuls heraus ist eine Reihe von schwarz-weißen und grauen Tuschebildern entstanden, die an einer noch

viel deutlicher chinesischen Ästhetik orientiert sind. Ich habe früher in dieser Arbeit bereits erwähnt, dass die chinesische Tuschkunst auf zwei Säulen ruht, der Zeichnung und der Kalligrafie – wobei die Kalligrafie eine noch grundlegendere Art des Ausdrucks darstellt, als die Malerei.<sup>705</sup> Mit den schwarz-weißen Zeichnungen, die ich im Folgenden bespreche, wollte ich meine eigene Bildsprache klarer gestalten, indem ich sie näher in die Richtung einer kalligrafischen Monochromizität entwickelte. Dabei würde ich mich tiefer hinein versenken in den chinesischen Teil meiner Identität. Doch auch hier wollte ich nicht einfach imitieren, was ich als Kind bereits erreicht habe, sondern wollte offen für Inspiration aus westlichen Verfahren bleiben. So arbeitete ich weiter nach einer Art Collage-Prinzip, insbesondere auf einem Selbstporträt mit junger Frau, die ich links im Arm halte (Abb. 39). Sie entdeckte ich auf Bildern von einer Ausstellungseröffnung, die ich geschossen hatte, und setzte die Frau nach der Fotovorlage in meine Komposition ein.<sup>706</sup> Dies war wieder eine spontane Geste – wie andere Ergänzungen nach Fotos, über die ich bereits sprach. Auch bei diesem Blatt hatte ich zunächst nur eine Figur geplant, mich selbst, gemalt mit den Beinen eines Satyrs. Erst als diese Figur auf dem Papier war und ich das vermeintlich fertige Bild noch einmal prüfte, kamen mir Zweifel, ob nicht etwas fehlt – und eine Idee, was ich ergänzen kann.

Gegenüberstellungen sind ein Leitmotiv meiner schwarz-weißen Serie: Die Gegenüberstellung von Figuren, die frei oder nach fotografischen Vorlagen gemalt sein können, von westlichen und ostasiatischen Techniken, von Schärfen und Unschärfen; auch aus solchen Kontrasten ziehe ich Inspiration, die neue Bilder ermöglicht, bis die einzelnen Versuche, Arbeiten, Blätter nach und nach zu Serien werden.

In diesem Zusammenhang fungiert Abbildung 40 als ein programmatisches Statement. Es zeigt den großen Kopf eines pausbäckigen Jungen mit Stupsnase und Knopfaugen. Nicht nur die an den Grenzen des Motivs verwaschenen Grautöne erwecken einen Eindruck von großer Weichheit, sondern auch das Chiaroscuro, in dem ich das rundliche Gesicht plastisch modellierte.<sup>707</sup> Unter dem enormen Kinn des Jungen lugt eine kleine Assistenzfigur hervor: Ein weißer Hund, der sich leicht als Struppi aus den *Tintin*-Comics identifizieren lässt; haben Betrachter\_innen diese Verbindung einmal gezogen, dann entpuppt der Junge sich natürlich als Tim, das Herrchen des Hundes. Ich denke, es

---

705Vgl. Kap. 3.4.3, 4.2.

706Die Ausstellung war *Siddhattha. Illusion*, mit Arbeiten meiner chinesischen Studierenden von der Brand Academy (*Siddhattha. Illusion*, 02.-03.06.2018, Brand Academy Hochschule für Design und Kommunikation, Hamburg).

707Eine weitere Gegenüberstellung ist also die konzeptuelle: mit chinesischer Tusche die Plastizität der europäischen Malerei nachzuahmen.

liegt auf der Hand, dass ich Hergés Protagonisten stark verfremden wollte. Durch Verfremdung erzielen Künstler\_innen Aufmerksamkeit, während das Offensichtliche keine Begeisterung weckt und nicht zur Auseinandersetzung mit einer Arbeit einlädt. Ich denke dass Werner Büttner seinen Schüler\_innen aus diesem Grund riet, die Kunst als eine Verführung zu begreifen: Weil Menschen sich von derjenigen Kunst abwenden, die sie zu gut kennen; von der sie glauben, schon alles zu wissen. Sie wollen zum Nachdenken angeregt werden – ein Auftrag an die Künstler\_innen, alles Offensichtliche zu vermeiden, unter anderem durch gezielte Verfremdungen und Verzerrungen. Auf diese Weise bringen sie zum Staunen, dann Grübeln und treffen schließlich – mit etwas Glück und Geschick – mitten ins Herz, indem sie Erkennen lassen. Erkenntnismomente hinterlassen den tiefsten Eindruck.

An meiner *Tim und Struppi*-Hommage können Leser\_innen sich auch den Einfluss von Michael Diers noch einmal unmittelbar vor Augen führen. Denn die Kenntlichmachung einer Figur durch Attribute und Nebenfiguren habe ich durch ihn gelernt. Diers hat einen Reflexionsprozess über Ikonografie und deren Bedeutung in meinem Werk in Gang gesetzt. Von ihm habe ich eine kunsthistorische Art zu denken übernommen: Ich prüfe Motive und Inhalte darauf, welche Bedeutung sie innerhalb bestimmter künstlerischer Kulturen haben. Denn eine bloß private, ausschließlich von persönlichen Gefühlen und eigenen Erfahrungen abgeleitete Ikonografie kann Betrachter\_innen meiner Kunst nie bei ihren eigenen Bedürfnissen, Sehnsüchten und Sehwürnschen abholen. Sie könnte nur auf die Assoziationsfreudigkeit des Publikums hoffen, und dass es selbst etwas in die Bilder hineininterpretiert, was es als bedeutsam empfindet. Auf solchen kommunikativen Einbahnstraßen wäre meine Kunst zugleich unverständlich und ausgeliefert, ein Dialog – noch dazu ein interkultureller – wäre schwierig, vielleicht sogar unmöglich.

Der beinahe riesige Umfang von Tims Kopf ist auf das Zerfließen der Tusche auf dem besonders nassen Papier zurückzuführen – in gewisser Weise ein Zufallseffekt, der sich meiner Kontrolle jedoch nicht vollständig entzieht. Auf den hier gezeigten schwarz-weißen Tuschebildern habe ich dem Wasser mehr Einfluss auf das Endprodukt zugestanden, als es bei früheren hier gezeigten Blättern der Fall war. Insbesondere habe ich viele Bilder in dieser Serie mehrfach „gespült“, wodurch ein charakteristischer, ausgewaschener Effekt entsteht und das harte Schwarz der Tusche zu sanfteren Grautönen abgemildert wird.

Beim Spülen befeuchte ich das Papier großzügig mit einem großen Pinsel, dann male

ich mit Tusche darauf, bevor ich die Oberfläche trocknen lasse. Allerdings nicht solange, bis Wasser und Tusche vollständig ins Papier eingezogen sind. Stattdessen trage ich wieder Wasser über die ganze Zeichnung auf, solange die Oberfläche noch feucht genug ist. Unter dieser zweiten Wasserschicht verlaufen die Ränder der Zeichnung, die Schwärze der Tusche wird abgeschwächt, stattdessen treten zahlreiche übereinander liegende Grautöne hervor. An manchen Stellen kann es wirken, als strahlten die Dinge im Bild in einem monochromen Licht.

Dass man das Schwarz der Tusche beim Spülen fast ganz auswaschen kann, lässt sich auf Abbildung 41 sehen. Die unbetitelt Zeichnung von drei Figuren im Wald – ein Figuren paar, das sich im Arm hält, und ein abseits stehender Voyeur – habe ich insgesamt sechs Mal gespült, bis ich bei dem geisterhaften, ausgewaschenen Grau des fertigen Bildes angelangt war. Dabei gibt es keine feste Regel, wie oft ich spüle und wie lange ich zwischen einzelnen Spülungen trocknen lasse. Ich muss dies jedes Mal aufs Neue, nach Gefühl entscheiden. Hierin liegt ein zusätzlicher Reiz der Technik: Es handelt sich um keine kalkulierbare Operation. Kunst ist keine Mathematik, sondern ein ständiges Versuchen. Ich warte geduldig vor dem nassen Bild und beobachte es beim Trocknen, bis der richtige Augenblick gekommen ist, um einzugreifen. Das Ergebnis ist dabei immer offen: Was das Wasser mit dem Bild macht, lässt sich nie ganz voraussehen. Deshalb stellt jede Spülung ein Wagnis dar, denn Künstler\_innen können hierbei auch zu Weit gehen und eine gelungene Zeichnung zu stark überarbeiten, sie ihrer Kraft berauben. Zeichnen in der traditionellen chinesischen Technik hat einen performativen Charakter: Nicht nur, weil man mit dem ganzen Körper malt, sondern weil man den richtigen Augenblick abwarten muss, bevor man ins Material – die fusionierenden Papier und Wasser – eingreift. Meine Tuschmalerei verbindet entgegengesetzte Pole miteinander: Die Schnelligkeit des entschlossenen Zeichnens mit der Zurückhaltung eines langsamen, bedächtigen Abwägens.

Ich mag diese Art der Malerei in Grautönen auch deswegen sehr, weil ich beim Entstehen einer Melange zusehen kann, der Melange aus Wasser und Tusche, die sich miteinander verbinden. So begeistert war ich zwischenzeitlich, dass in meinen neuesten Bildern nur sehr selten 100 prozentige Schwarztöne zu erkennen sind. Als ich in den letzten Wochen meine Zeichnungen sorgfältig spülte, dachte ich unweigerlich auch an Werner Büttner zurück, der mir beigebracht hat: Gold und Schwarz sind gefährlich; beides sind so starke Farben, dass ein\_e schlecht\_e Malerin sich selbst entlarvt, wenn

er\_sie in Schwarz oder Gold malt, ohne beide richtig zu beherrschen.<sup>708</sup> Hier ist immer größte Umsicht geboten.

Tiefschwarze Flächen fehlen in meiner aktuellen Serie, aber auf kräftige Akzente habe ich nicht verzichtet. Zum Beispiel auf der Zeichnung von einem aufrecht schwimmenden Oktopus' (Abb. 42): Innerhalb des grauen Nimbus', der das Unterwassertier wie eine Tintenwolke umspült, treten an verschiedenen Stellen die Konturen von Armen und Saugnäpfen deutlich hervor: klar, präzise, dunkel. Die kräftiger gezogenen Pinselstriche erkennt man deshalb gut, weil ich dieses Blatt nur zwei Mal gespült habe. So bleibt ein Kontrast erhalten, eine formale Spannung im Bild, zwischen malerisch verlaufenen unscharfen Flächen und saubereren zeichnerischen Linien. Dieselbe Spannung findet sich auf meinem Bild von einem Mann, der eine Pflanze hält (Abb. 43). Hier ruht der Kontrast in der Gegenüberstellung von malerischem oberem Bildteil, den in das Papier ausfransenden Händen, Kopf, Gesicht und Blume, und vom harten, klaren unteren Bereich, der Schulterpartie und den Armen.

## **7.8 Kunstwerk und Zusammenhang**

Ein Wort zu meiner neuesten Zeichnung eines Oktopus': Es handelt sich um keinen bewussten Bezug zurück auf meine Beziehung zu Frau T., auch wenn diese biografische Episode mich innerhalb dieser Arbeit stark beschäftigt und in den vergangenen Monaten nicht nur wenig Raum in meinem Denken eingenommen hat. Mit der Zeichnung eines Tintenfischs wollte ich vielmehr anknüpfen an das ikonografische Repertoire, das ich mir im Verlauf meiner künstlerischen Karriere erarbeitet habe. Die Wiederholung von Sujets und Motiven verstärkt den Zusammenhang der einzelnen Arbeiten untereinander. So wird die Summe all dessen, was ich künstlerisch erarbeite, zu einem Werk, statt einer losen Blättersammlung. Dabei ist die Wiederholung meistens ein nüchterner Akt, alte Gefühle spielen in diesem Fall keine Rolle.

Dasselbe gilt für eine Reihe von (Selbst-)Porträts, die ich zuletzt gemalt habe: Ein Panda auf den Hinterläufen, der neben sich ein Mädchen im Arm hält, und das Brustbild eines Pandakopfes, der wie eine Maske schwer auf den Schultern der Figur sitzt. Beide knüpfen direkt an frühere Selbstbildnisse an; Leser\_innen der vorliegenden Arbeit haben mich beispielsweise als Braunbär auf Exkursion mit Michael Diers gesehen. Ein

---

<sup>708</sup>Vgl. Kap. 4.3.2.

weiteres Selbstporträt „mit Verkleidung“ – als Arbeit ohne Titel – habe ich nach einem viele Jahre alten Foto von mir gemalt (Abb. 44): Darauf bin ich als jugendlicher gezeichnet, dem Fellohren aus dem Haar herausstehen. Mit diesem Bild greife ich nicht nur eine bestehende ikonografische Formel in meinem Werk auf, sondern verbinde meine neue Serie mit einem Ausstellungskonzept, das nur in hypothetischer Form existiert. Als ich mein Promotionsstudium an der HFBK begann, hatte ich eigentlich den Plan, eine begleitende Ausstellung nur mit Porträts und Selbstbildnissen zu zeigen. Die vorliegende Serie neuester Bilder realisiert diesen Gedanken zum Teil und wird in genau dieser Ausstellung einmal öffentlich zu sehen sein. Nur das Thema der Schau wird sich gewandelt haben und keine reine Zusammenstellung von Porträts darstellen, sondern vielfältige Facetten meines Werkes widerspiegeln.

Ganz egal ob sie Masken oder Verwandlungen zeigen, meine Gesichter und Köpfe zeigen in der Modellierung mit zerfließender Tusche eine Hinwendung zurück zu einer westlichen Ästhetik. Ich selbst bin vollkommen verwandelt, als Künstler und als Privatperson, und wenn ich mich bemühe, traditionell chinesisch zu zeichnen, dann erobert das westliche Chiaroscuro sich doch wieder einen Platz im Bild zurück. In einigen Bildern, bei Tim und Struppi oder den Pandabären, lag mir viel daran, traditionell flache, zweidimensionale Comic- und Manga-Stile in einen malerischen, plastischen zu übersetzen – ein überraschender Kontrast der Spannung erzeugt. Als Bezugspunkte dienten mir dabei nicht nur Bücher und Hefte, sondern alte schwarz-weiß-Fotografien, deren Anmutung ich nicht einfach kopierte, aber deren Atmosphäre ich in meine eigenen Bilder übertragen habe.

Zu dieser Atmosphäre gehört das Gefühl von Nostalgie für eine verlorene Zeit, das in Bildern umso stärker wirkt, je ausgebleichener, verwaschener, verfärbter die schwarzen Schatten und grauen Stufen auf dem Fotopapier aussehen. Auch die vorerst letzte Micky Maus in dieser Arbeit ist unter diesem Eindruck entstanden (Abb. 45): An den Rändern ihres Gesichts, den Händen und Füßen wirkt es, als würde die Maus sich auflösen – warum nicht mit dem Verblässen von Erinnerungen selber langsam vergehen? Aber der Effekt von verfließender Tusche auf nassem Papier gibt Micky zugleich eine unheimliche Gestalt. Albtraumhaft schreitet die Figur wie ein Geist ohne festen Körper über das Blatt. Ich möchte nicht erklären, warum Micky hier auf den ersten Blick als gruselig empfunden werden soll, weise aber darauf hin, dass ich weiter an der Ambivalenz meiner Bilder festhalte: Dass Micky hier wie eine Horrorfigur aussieht, ändert nichts an den wunderbaren Kindheitserinnerungen, die ich mit dem Comichelden

verbinde. Vielleicht ist es also gar kein Albtraum, in dem Micky Maus sich in meinem Bild bewegt? Denn die Welt von Micky ist für mich per Definition ein zauberhaftes Land.

## **7.9 Ein westliches Gegenbild meiner Selbst**

Zu meinen neuesten Arbeiten gehört auch ein Bild mit Kapuze, das jedoch kein Selbstporträt ist (Abb. 46). Es ist weder nach Fotovorlagen, noch Selbst- oder Fremdbeobachtung entstanden. Es zeigt überhaupt keine bestimmte Person, sondern soll ein Gefühl zum Ausdruck bringen. Dennoch trägt das Gesicht personalisierte Züge: Betrachter\_innen werden sofort erkennen, dass es sich um eine westliche Person handelt, mit rundlicher Nase, mandelförmigen Augen und langen geraden Augenbrauen. Dieses Gesicht repräsentiert eine wichtige Facette meines Lebens, die weitgehend unabhängig von meiner chinesischen Herkunft, Erziehung und Ausbildung ist: Den Lebensalltag in Deutschland.

Es mag für manche Leser\_innen eine Selbstverständlichkeit sein, aber ich finde es immer noch bemerkenswert, dass ich tagein, tagaus fast ausschließlich Menschen europäischer Herkunft begegne. Ich empfinde trotz meiner deutschen Staatsbürgerschaft, trotz der Freiheit und der Annehmlichkeiten, die ich in Europa genieße, einen Unterschied zwischen meinen Mitmenschen und mir. Das Gefühl des Andersseins ist real. Und diese Realität will ich nicht verbergen. Ich bekenne mich dazu.

Dennoch könnte mir auch der Patriotismus meiner Jugend heute nicht ferner liegen. Patriotisches Pflichtgefühl, egal welcher Art, ist mir suspekt geworden, weil ich hinter der Logik des Patriotismus eine gedankliche Einbahnstraße vermute; einen Weg, der unmittelbar in die Isolation führt, langsam, unbeweglich macht. Eine solche Sackgasse kann ich für mich nicht akzeptieren: nicht als Ideal, nicht als Philosophie, nicht als persönliche Überzeugung. Ich brauche den Austausch, die Auseinandersetzung und den Freiraum, mich gedanklich neu zu orientieren, wenn es notwendig ist.

Austausch, Aufeinanderprallen, Melange sind auch Themen in meiner Zeichnung, dargestellt aus der Sicht eines imaginierten, europäischen Gegenübers: Dieses Gegenüber ist in meine Haut geschlüpft, das Kostüm mit Kapuze, welches ich mir selber so oft anzog. Diese Verkleidung ist ein Rudiment meiner selbst. Eine ost-

westliche Verbindung wollte ich außerdem dadurch zur Geltung bringen, dass ich auf die Kolorierung verzichtete. Ich wollte das Bild nicht zum Leuchten bringen, sondern auf meine künstlerischen Wurzeln reduzieren. Diese Wurzeln liegen in der chinesischen Tuschezeichnung, der ostasiatischen Ligne claire. Das Porträt eines Deutschen im Hasenkostüm ist der konzeptuelle Gegenentwurf zu meinem Selbstporträt in derselben Serie: Das Selbstbildnis stellt mein asiatisches Erbe mit den Mitteln der westlichen Malerei dar – der sprachlose Westler ist im chinesischen Stil gemalt. Nur das rosa Auge stört die konzeptuelle Stringenz. Als Idee trug ich es lange mit mir herum, lange bevor ich meine neueste Serie begann. Abbildung 47 wollte ich ursprünglich jedoch schwarz und weiß belassen. Aber als sie soweit fertig war, kam die Zeichnung mir noch immer unfertig vor. Ich ließ das Blatt einige Tage liegen, die Linien trocknen. Doch immer wenn ich es von Neuem besah, erschien meine Arbeit mir unabgeschlossen. Ich begann an meinem Konzept zu zweifeln: Vielleicht sollte ich doch eine zarte Kolorierung versuchen?

Eines Abends, beim Essen, entschied ich mich spontan, die beiden unzusammenhängenden Ideen zu einer einzigen künstlerischen Handlung zu verbinden. Das rosa Auge, über das ich solange nachgedacht hatte, malte ich meinem bleichen Europäer auf. Zwei Sekunden dauerte dies, nachdem ich vom Essenstisch in mein Arbeitszimmer geeilt bin, dann war das Bild vollendet.

Die Entscheidung für ein rosa Auge – rote Farbe, die sich auf dem feuchten Papier verdünnte – fiel mir deshalb leicht, weil es weder Asiat\_innen noch Europäer\_innen mit roten Augen gibt. So kommt eine zusätzliche Ambivalenz ins Bild, die dem Motiv – zumindest in dieser Deutlichkeit – vorher gefehlt hat. Blau oder grün sowie schwarz oder dunkelbraun hätten meiner Meinung nach wieder eine ethnische Zuordnung nahegelegt. Rot und rosa sind hingegen neutral.<sup>709</sup>

---

<sup>709</sup>Am Rande sei erwähnt: Umgangssprachlich sagen Chines\_innen, dass sie rote Augen bekämen, wenn sie sich für etwas stark begeistern.

## 8. Verwandlungen in der Kunst und für die Kunst

Zusammenfassend kann ich sagen, dass mein Kunstschaffen nicht nur von biografischen Erlebnissen motiviert ist. Ich stelle mich sowohl inhaltlichen als auch formalen künstlerischen Problemstellungen: Ich frage nach Herkunft, Geschlecht und dem Wesen sich verwandelnder Dinge, aber auch nach dem (leeren) Bildraum, den Bedingungen von Plastizität in der Malerei, der Abhängigkeit des Bildes vom künstlerischen Material. Dabei greife ich auf zahlreiche Quellen zurück – Medienbilder, Literatur und Philosophie – sodass facettenreiche Beziehungen zwischen meinen Arbeiten, meinem Leben und meiner Umwelt entstehen.

Im Laufe der Jahre habe ich aus meiner Arbeit heraus einen Bestand an wiederkehrenden Motiven, Typen und Themen entwickelt: Geschlechter- und Gewaltverhältnisse, unheimliche und fantastische Eindringlinge, popkulturelle, mythologische und persönliche Bildfiguren durchziehen mein Werk. Die Häufigkeit, Ernsthaftigkeit und Konsequenz, mit der ich mich den einzelnen Bestandteilen meiner Bildwelten widme, bestimmen meine künstlerische Position. Von dieser Position glaube ich, dass sie individuell und authentisch ist, originelle Züge trägt und von einem umfassenden Verständnis für die Verfahren und ihre Geschichte getragen wird, derer ich mich bediene. Die vorliegende Studie ist nicht zuletzt Ausdruck einer ernsthaften und kritischen Auseinandersetzung mit meiner Arbeit. Fantasieren, Zeichnen, Reflektieren gehen für mich Hand in Hand. Sie sind Stufen in einem ganzheitlichen Schaffensprozess.

In diesem letzten Kapitel habe ich in verdichteter Form gezeigt, was innerhalb meines Lebensberichtes immer wieder anklang: dass meine Zeichnungen in Summe sehr variantenreich sind. In meinen Bildern erkunde ich die verschiedenen Aspekte meiner Sujets und teste die Grenzen dessen aus, was ich im Medium der Zeichnung darstellen kann. In diesem Sinne ist Verwandlung eine konzeptuelle und existentielle Grundlage meines Schaffens: Konzeptuell in dem Sinne, dass Verwandlung und Anverwandlung sowohl meine Arbeitsweise wie auch die Inhalte meiner Arbeiten charakterisieren. Ich spiele meine Themen in immer neuen Variationen – Permutationen oder eben Verwandlungen – durch und entdecke dabei immer neue Bedeutungsnuancen innerhalb meiner persönlichen Ikonografie. Als Ganzes betrachtet wird mein Werk komplexer, je länger ich es erweitere. Es bleibt dabei aber mit sich selbst identisch. Die Arbeiten von heute gehören unverkennbar demselben Komplex aus Inhalten und Techniken an, wie

meine frühesten Arbeiten. Das liegt daran, dass ich weder meine Kunst noch mich selbst durch meine Kunst hindurch neu erfinde. Ich verwandele eben nur, bringe Neues aus Altem hervor, ohne dass das Alte verschwindet.

Der Sinn hinter diesen Verwandlungen liegt in den existentiellen Botschaften, die ich durch meine Kunst hindurch in die Welt hinaus sende. Für Fragen des Lebens und der Lebensführung relevant halte ich meine Kunst deshalb, weil sie sich direkt mit den Herausforderungen des Lebens auseinandersetzt – meines eigenen nämlich. Wie jede menschliche Biografie changiert mein Leben dabei zwischen zwei entgegengesetzten Polen: der Allgemeingültigkeit und der Besonderheit. Allgemeingültig, nichts Besonderes, ist mein Leben deshalb, weil ich eines von Millionen Einzelkindern einer spezifischen Generation von Chines\_innen bin. Als Teil dieser Generation teile ich zahlreiche Erfahrungen, Erlebnisse, Ängste und Träume mit Millionen anderen Chines\_innen, die groß geworden sind in der Zeit nach Mao, die die Öffnung Chinas miterlebt und den Zuwachs an Wohlstand für einen großen Teil der Bevölkerung beobachtet haben.

Aber kein Mensch ist nur Teil eines Kollektivs. Dagegen habe ich mich seit meinen Kindheitstagen gewehrt. Jede\_r Chines\_in meiner Generation ist einzigartig, von Erlebnissen geprägt, die so nur ihm\_ihr widerfahren sind und die sich nicht verallgemeinern lassen. Ich erlebte solche Erfahrungen in der hier berichteten Art und Weise: Als eine Reihe von Verwandlungen. Verwandlung betrachte ich als das Leitmotiv meiner Biografie und habe gezeigt, dass sie zugleich das Strukturprinzip meiner Kunst darstellen. Verwandlung durchzieht mein Denken, Fühlen und Handeln. Deshalb halte ich es für angebracht, von einem Konzept zu sprechen: Verwandlung als Konzept der Lebensführung und der Kunstproduktion. Wobei in meinem Falle beides eng beieinander liegt. Auch meine Biografie ist Teil des Konzepts.

## Literatur

- Ai Weiwei: *Es ist eine Schande*, Interview mit Silke Ballweg,  
[http://www.deutschlandfunk.de/es-ist-eine-schande.694.de.html?  
dram:article\\_id=229896](http://www.deutschlandfunk.de/es-ist-eine-schande.694.de.html?dram:article_id=229896), 04.12.2012 (01.08.2018).
- Ai Weiwei: „Katalog“, in: Gereon Sievernich (Hg.): *Ai Weiwei. Evidence*, Ausst. Kat.,  
03.04.-07.07.2014, Martin-Gropius-Bau, Berlin, München / London / New York:  
Prestel 2014, S. 105-205.
- Asian Historical Architecture: *Kinkaku-ji Temple, Kyoto, Japan*,  
<http://www.orientalarchitecture.com/sid/207/japan/kyoto/kinkaku-ji-temple>, o. D.  
(01.08.2018).
- Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- Bartmann, Dominik: *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im deutschen  
Kaiserreich*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1984.
- Baum, Richard: *Burying Mao. Chinese Politics in the Age of Deng Xiaoping*, Princeton,  
NJ: Princeton University Press 1994.
- BBC: *Would Chinese-style education work on British kids?*,  
<http://www.bbc.com/news/magazine-33735517>, 04.08.2015 (31.07.2018).
- Beam, Christopher: *Beyond Ai Weiwei: How China's Artists Handle Politics (Or Avoid  
Them)*, [https://www.newyorker.com/news/news-desk/ai-weiwei-problem-political-  
art-china/amp](https://www.newyorker.com/news/news-desk/ai-weiwei-problem-political-art-china/amp), 27.03.2015 (01.08.2018).
- Benson, Hugh H.: „Socratic Method“, in: Donald R. Morrison: *The Cambridge  
Companion to Socrates*, New York: Cambridge University Press 2011, S. 179-200.
- Birrell, Anne: *Chinese Mythology. An Introduction*, Baltimore/London: Johns Hopkins  
University Press 1993.
- Brand Academy: *Hochschule*, <https://www.brand-acad.de/hochschule/#geschichte>, o. J.  
(31.07.2018).
- Buckland, Rosina: *Shunga. Erotic Art in Japan. The British Museum Collection*, Berlin:  
Fröhlich & Kaufmann 2013.
- Cameron, L. / N. Erkal / X. Meng: „Little Emperors: Behavioral impacts of China's  
One-Child Policy“, in: *Science* 339, S. 953-957.
- Canning, Susan M.: „James Ensor: Carnival of the Modern“, in: Anna Swinbourne:  
*James Ensor*, Ausst. Kat., 28.06.-21.09.2009, Museum of Modern Art, New York:  
Museum of Modern Art 2009, S. 28-43.

- Cao, Jan: *Östliche Kultur trifft deutsche Hauptstadt*,  
<http://www.tagesspiegel.de/berlin/chinesische-kuenstler-in-berlin-oestliche-kultur-trifft-deutsche-hauptstadt/6920312-all.html>, 25.07.2012 (31.07.2018).
- Cao, Yan Wei: *Castiglione (Klassische Meister der chinesischen Malerei)*, Nanchang: Jiangxi 2015.
- Casanova, Giacomo: *Aus meinem Leben (Fischer Klassik Plus)*, Frankfurt a. M.: Fischer 2011 (Kindl Edition).
- Cavallo, Adolfo Salvatore: *Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art 1993.
- Cellini, Benvenuto: *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang von Goethe, Hamburg: Rowohlt 1957.
- Cencillo Ramírez, Marta: *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo (Kunstgeschichte 68)*, Münster / Hamburg / London: LIT 2000.
- Chua, Amy: *Die Mutter des Erfolgs*, aus dem Englischen von Barbara Schaden, München: Hanser 2011.
- Clunas, Craig: *Art in China*, Oxford: Oxford University Press 2009.
- Cocchi, Antonio: „Vorrede des italienischen Herausgebers“, in: Benvenuto Cellini: *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang von Goethe, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 7-8.
- Cochrane, Kira: *The truth about the Tiger Mother's family*,  
<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/feb/07/truth-about-tiger-mothers-family-amy-chua>, 07.02.2014 (31.07.2018).
- Cross, Andrew C.: *A Vision Betrayed. The Jesuits in Japan and China, 1542-1742*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1994.
- Cushing, Lincoln: „Revolutionary Chinese Posters and Their Impact Abroad“, in: Ders. / Ann Thompkins: *Chinese Posters. Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*, San Francisco, CA: Chronicle 2007, S. 7-23.
- Cushing, Lincoln / Ann Thompkins: *Chinese Posters. Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*, San Francisco, CA: Chronicle 2007.
- Davis, Lizzy: *Takashi Murakami takes on critics with provocative Versailles exhibition*,  
<https://www.theguardian.com/world/2010/sep/10/takashi-murakami-versailles-exhibition>, 10.09.2010 (01.08.2018).
- Debon, Günther: „Einleitung“, in: Lao-tse: *Tao-tê-King*, übers. v. Günther Debon,

- Stuttgart: Reclam 2016, S. 3-21.
- Dietz, Ernst: *Shan Shui. Die chinesische Landschaftsmalerei*, Wien: Andermann 1943.
- Dreyer, June Teufel: *Middle Kingdom and Empire of the Rising Sun. Sino-Japanese Relations, Past and Present*, New York: Oxford University Press 2016.
- Eckholm, Erik: *After 50 Years, China Youth Remain Mao's Pioneers*,  
<http://www.nytimes.com/1999/09/26/world/after-50-years-china-youth-remain-mao-s-pioneers.html>, 26.09.1999 (31.07.2018).
- Eichler, Uta: *Nachwort. Verführung als Selbstschutz*, in: Søren Kierkegaard: *Tagebuch des Verführers*, übers. v. Gisela Perlet, Stuttgart: Reclam 1994, S. 211-220.
- Erlande-Brandenburg, Alain: *Musée de Cluny*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1985.
- Fenby, Jonathan: *The Penguin History of Modern China. The Fall and Rise of a Great Power, 1850-2008*, New York: Penguin 2008 (Kindl Edition).
- Findley, Carter Vaughn: *The Turks in World History*, Oxford: Oxford University Press 2005.
- Fondation Cartier: *The building*, <https://www.fondationcartier.com/en/building>, o. D. (01.08.2018).
- Fondation Cartier: *The garden*, <https://www.fondationcartier.com/en/garden>, o. D. (01.08.2018).
- Fong, Wen: *Sung and Yuan Paintings*, New York: Metropolitan Museum of Art 1973.
- Fong, Wen: „Wang Hui and Repossessing the Past“, in: Maxwell K. Hearn (Hg.): *Landscapes Clear and Radiant. The Art of Wang Hui (1632-1717)*, Ausst. Kat., 09.09.2008-04.01.2009, Metropolitan Museum of Art, New York / New Haven, NY / London: Yale University Press 2008, S. 3-47.
- Freeman, Margaret B.: *The Unicorn Tapestries*, New York: Metropolitan Museum of Art 1976.
- Glaserfeld, Ernst von: „Abschied von der Objektivität“, in: Paul Watzlawick / Peter Krieg (Hg.): *Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus*, München/Zürich: Piper 1991, S. 17-30.
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini“, in: Benvenuto Cellini: *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang von Goethe, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 301-342.
- Goldstein, Claire: *Vaux and Versailles. The Appropriations, Erasures, and Accidents*

- That Made Modern France*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press 2008.
- Grasskamp, Walter: „Versuch über den Glanz. Die Kunst der Oberfläche“, in: Vinzenz Brinkmann / Matthias Ulrich / Joachim Pissarro / Max Hollein (Hg.): *Jeff Koons. The Sculptor*, Ausst. Kat., 20.06.-23.09.2012, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M., Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 38-43.
- Graw, Isabelle: *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln: Dumont 2008.
- Gu, Xuewu: *Konfuzius zur Einführung*, Hamburg: Junius 2008.
- Gutteridge, Nick: *British pupils see huge boost in exam results... after being taught by CHINESE teachers*, <http://www.express.co.uk/news/uk/599320/British-pupils-Hampshire-school-Chinese-teacher-education-exams>, 19.08.2015 (31.07.2018).
- H55: Mike: *Venice Biennale*, <http://www.h55studio.com/portfolio/mike-venice-biennale/>, o. D. (01.08.2018).
- Han, Byung-Chul: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Stuttgart: Reclam 2002.
- Hartmann, Jürgen: *Politik in China. Eine Einführung*, Wiesbaden: VS 2006.
- Hartwich, Inna: *Die Rolle der Religion in Russland*, <http://m.bpb.de/internationales/europa/russland/47992/religion?p=all>, 03.02.2011 (01.08.2018).
- Hochschule für bildende Künste Hamburg: *Ausstellungskooperationen*, <https://www.hfbk-hamburg.de/de/projekte/ausstellungskooperationen/>, o.D. (01.08.2018).
- L'Institut Franco-Chinois: *Origine de l'Institut 1921-1951*, [www.institut-franco-chinois-lyon.com/#!/origine-de-lifcl-1921-1950](http://www.institut-franco-chinois-lyon.com/#!/origine-de-lifcl-1921-1950), o. D. (01.08.2018).
- JiJi: *Japanese and Chinese officials mark 45<sup>th</sup> anniversary of diplomatic ties in Beijing*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2017/09/09/national/politics-diplomacy/event-marking-45th-anniversary-normalization-japan-china-ties-held-beijing/#.WeTtPRlCTqB>, 09.09.2017 (01.08.2018).
- Jiji: *Japan fathoms meaning of China's Senkaku forays five years after nationalization*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2017/09/10/national/politics-diplomacy/five-years-nationalization-three-senkaku-islets-japan-still-wary-intrusions-chinese-vessels-area/#.WeTiRhlCTqC>, 10.09.2017 (01.08.2018).
- Johnson, Ian: *The Souls of China. The Return of Religion After Mao*, New York: Pantheon 2017.

- Keown, Damien: *Der Buddhismus*, übers. v. Ekkehard Schöller und Susanne Lenz, Stuttgart: Reclam 2014.
- Kierkegaard, Søren: *Tagebuch des Verführers*, übers. v. Gisela Perlet, Stuttgart: Reclam 1994.
- Kierkegaard, Søren: *Tagebuch des Verführers*, übers. v. Bute Jing, Nanjing: Yi Lin 2014.
- Kissinger, Henry: *China. Zwischen Tradition und Herausforderung*, übers. v. Helmut Dierlamm / Helmut Ettinger / Oliver Grasmück / Norbert Juraschitz / Michael Müller, München: Bertelsmann 2011.
- Klopfenstein-Arii, Suishu Tomoko: *Schrift und Schriftkunst in China und Japan*, Bern / Frankfurt a. M. / New York / Paris: Lang 1992.
- Konfuzius-Institut an der Universität Hamburg: *Über Uns*, <http://www.ki-hh.de/ueber-uns>, o. J. (11.10.2017).
- Krämer, Sybille: *Medium Bote Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte*, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien: Ullstein 1981.
- Landwehr, Andreas / dpa: *China schafft digitales Punktesystem für den „besseren“ Menschen*, <https://www.heise.de/newsticker/meldung/China-schafft-digitales-Punktesystem-fuer-den-besseren-Menschen-3983746.html?seite=all>, 01.03.2018 (01.08.2018).
- Larios, Pablo: *Me, Myself & I*, <https://frieze.com/article/me-myself-i?language=de>, 2015 (31.07.2018).
- Lee, Felix: *Freitod verboten*, in: <http://www.taz.de/!5142148/>, 26.05.2010 (31.07.2018).
- Lee, Felix: *Die AAA-Bürger*, <https://www.zeit.de/digital/datenschutz/2017-11/china-social-credit-system-buergerbewertung/komplettansicht>, 30.11.2017 (01.08.2018).
- Leidy, Denise Patry: *The Art of Buddhism*, Boston/London: Shambhala 2008.
- Lightbown, Ronald: *Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford: Phaidon / Christie's 1986.
- Lippit, Yukio: *Painting of the Realm. The Kano House of Painters in 17<sup>th</sup>-Century Japan*, Seattle, WA / London: University of Washington Press 2012.
- Liu, Jenny: *Inside Out: New Chinese Art*, <https://frieze.com/article/inside-out-new-chinese-art>, 01.01.1999 (31.07.2018).
- Lynch, E. D. W.: *Reflected Temple Model by Takahiro Iwasaki*, <https://laughingsquid.com/reflected-temple-model-by-takahiro-iwasaki/>, 15.03.2013

(01.08.2018).

Marandon, Estelle: *Mangamonster im Spiegelsaal*,

<http://www.zeit.de/kultur/kunst/2010-09/versailles-murakami-kunst-streit/komplettansicht>, 14.09.2010 (01.08.2018).

Maturana, Humberto: „Wissenschaft und Alltag: Die Ontologie wissenschaftlicher Erklärungen“, in: Paul Watzlawick / Peter Krieg (Hg.): *Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus*, München/Zürich: Piper 1991, S. 167-208.

Mayer-Kuckuk, Finn: *Die kleinen Kaiser werden erwachsen*, [http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.die-folgen-der-chinesischen-ein-kind-politik-die-kleinen-kaiser-werden-erwachsen.71134d99-876a-4fb7-9edb-572b7279f89e.\\_amp.html](http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.die-folgen-der-chinesischen-ein-kind-politik-die-kleinen-kaiser-werden-erwachsen.71134d99-876a-4fb7-9edb-572b7279f89e._amp.html), 11.02.2017 (25.10.2017).

Mayor, A. Hyatt: „Chinoiserie“, in: *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 36, 1941, S. 111-114.

McCausland, Shane: *First Masterpiece of Chinese Painting. The Admonitions Scroll*, London: British Museum Press 2003.

Meissner, Werner: „China's Search for Cultural and National Identity from the Nineteenth Century to the Present“, in: *China Perspective* 68, <http://chinaperspectives.revues.org/3103>, 2007 (01.08.2018).

Mellein, Richard: „Giacomo Casanova, »Geschichte meines Lebens«“, in: Giacomo Casanova: *Aus meinem Leben (Fischer Klassik Plus)*, Frankfurt a. M.: Fischer 2011, Pos. 6847-6904 (Kindl Edition). Auch in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon*, Stuttgart: Metzler 32009.

Mo Yan: *Der Überdruss*, übers. v. Martin Hasse, Zürich: Unionsverlag 2012.

Murase, Miyeko: *Bridge of Dreams. The Mary Griggs Burke Collection of Japanese Art*, Ausst. Kat., 28.03.-25.06.2000, Metropolitan Museum of Art, New York, New York: Abrams 2000.

Museum für Asiatische Kunst: *Tiger, Kraniche, schöne Frauen – Asiatische Kunst aus der Sammlung Klaus F. Naumann*, Ausst. Kat., 08.10.2015-10.01.2016, Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin: Imhof 2015.

Musillo, Marco: *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, CA: Getty Research Institute 2016.

National Gallery Singapore: *MIKE*, <https://www.nationalgallery.sg/artworks/artwork-detail/Loan/mike>, o. D. (01.08.2018).

Nationales Palastmuseum: *The Qianlog Emperor in Ceremonial Armor on Horseback*,

- <http://en.dpm.org.cn/collections/collections/2013-09-26/1009.html>, o. D. (01.08.2018).
- Nevins, Jess: „Fu Manchu“, in: Ed Brubaker / Sean Phillips: *Incognito 5*, 2009, o. S.
- o. A.: „Namensverzeichnis“, in: *Benvenuto Cellini: Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang von Goethe, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 343-353.
- o. A.: „Nachbemerkung“, in: Gustav Schwab: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums nach seinen Dichtern und Erzählern*, Gesamtausgabe in drei Teilen, Stuttgart: Reclam 1986, S. 1009-1012.
- Ovid: *Metamorphosen*, übers. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart: Reclam 2003.
- Panchaud, Madeleine: „Qi Zhinlong“, in: Bernhard Fibicher / Matthias Frehner (Hg.): *Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg*, Ausst. Kat., 13.06.-16.10.2005, Kunstmuseum Bern, 14.09.2006-18.02.2007, Kunsthalle Hamburg, Ostfildern: Hatje Cantz 2005, S. 150-151.
- Pégard, Catherine / Christophe Fouin / Thomas Garnier / Christian Milet / Didier Saulnier: *Versailles. The Great and Hidden Splendours of the Sun King's Palace*, London: Thames & Hudson 2017.
- Peitz, Christiane: *Auf den Sockel und wieder runter*,  
<https://www.tagesspiegel.de/kultur/200-geburtstag-von-karl-marx-auf-den-sockel-und-wieder-runter/20844540.html>, 15.01.2018 (01.08.2018).
- Piepgas, Ilka: *In der Höhle der Tigerin*, <http://www.zeit.de/2011/11/Tiger-Mom-Amy-Chua/komplettansicht>, 10.03.2011 (31.07.2018).
- Platon: *Theaitet*, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Frankfurt a. M.: Insel 1979.
- Platthaus, Andreas: *Der gezähmte Anarchist*,  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/comic-spezial/ueber-comics/klassiker-der-comic-literatur-der-gezaehmte-anarchist-micky-maus-1253639.html>, 16.12.2005 (31.07.2018).
- Plinius: *Naturgeschichte, Bd. 2*, übers. v. Johann Daniel Denso, Rostock/Greifswald: Rösens 1765.
- Pusch, Luise F.: „Einleitung. Von der Linguistik zur Feministischen Linguistik. Ein persönlicher Bericht“, in: Dies.: *Das Deutsche als Männersprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>13</sup>2013, S. 7-12.
- Pynchon, Thomas: *V.*, New York / London / Toronto / Sydney: Harper 2005.
- Richters, Katja: *Die Russische Orthodoxe Kirche zwischen Patriotismus und*

- Nationalismus*, <https://www.owep.de/artikel/42/russische-orthodoxe-kirche-zwischen-patriotismus-und-nationalismus>, 2010 (01.08.2018).
- Sabin, Stefana: „Giacomo Casanova“, in: Giacomo Casanova: *Aus meinem Leben* (Fischer Klassik Plus), Frankfurt a. M.: Fischer 2011, Pos. 6905-6948 (Kindl Edition). Auch in: Axel Ruckaberle (Hg.): *Metzler Lexikon Weltliteratur*, Stuttgart: Metzler 2006.
- Said, Edward W.: *Culture & Imperialism*, London: Vintage 1994.
- Saule, Beatrix / Mathieu da Vinha: *Eine Besichtigung von Versailles*, Paris: Artlys 2012.
- Schlamp, Hans-Jürgen: *La Serenissima und die Seeungeheuer*, <http://www.spiegel.de/reise/europa/venedig-weltkulturerbe-im-ausverkauf-a-1177535-amp.html>, 11.11.2017 (01.08.2018).
- Seibert, Jutta: *Lexikon christlicher Kunst. Themen. Gestalten. Symbole*, Freiburg: Herder <sup>2</sup>1982.
- Schmidt-Glitzner, Helwig: *Der Buddhismus*, München: Beck <sup>2</sup>2007.
- Souchal, Geneviève: *Masterpieces of tapestry from the fourteenth to the sixteenth century*. Ausst. Kat., *Chefs-d'œuvres de la tapisserie du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 26.10.1973-07.01.1974, Grand Palais, Paris, New York: Metropolitan Museum 1974.
- Schulz, Sandra: *Wir haben unser eigenes Volk getötet*, <http://www.spiegel.de/politik/ausland/ein-kind-politik-in-china-wir-haben-unser-eigenes-volk-getoetet-a-797189.html>, 20.11.2011 (31.07.2018).
- Schulze, Sabine / Silke Oldenburg / Manuela van Rossem (Hg.): *Die Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Ostfildern: Hatje Cantz 2014.
- Schwab, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums nach seinen Dichtern und Erzählern*, Gesamtausgabe in drei Teilen, Stuttgart: Reclam 1986.
- Seong Do, Y. S.: *Das Diamant Sutra. Das Heilige Buch für die Menschen*, übers. v. Kurt Graulich, Frankfurt a. M.: Angkor 2010.
- Sonnabend, Martin: *Michelangelo. Zeichnungen und Zuschreibungen*, Ausst. Kat., 06.03.-07.06.2009, Städel Museum, Frankfurt a. M., Petersberg: Imhof 2009, S. 24.
- Stavros, Matthew: *Kyoto. An Urban History of Japan's Premodern Capital*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2014.
- Sterckx, Pierre: *Tim und Struppi. Die Meisterwerke von Hergé*, Hamburg: Carlsen 2016.
- Swinbourne, Anna: *James Ensor*, Ausst. Kat., 28.06.-21.09.2009, Museum of Modern Art, New York: Museum of Modern Art 2009a.
- Swinbourne, Anna: „Meeting James Ensor“, in: Dies.: *James Ensor*, Ausst. Kat., 28.06.-

- 21.09.2009, Museum of Modern Art, New York: Museum of Modern Art 2009b, S. 13-27.
- Taburet-Delahaye, Elisabeth: „Introduction: Art and Nature in the Middleages“, in: Nicole R. Myers (Hg.): *Art and Nature in the Middle Ages*, Ausst. Kat., 04.12.2016-19.03.2017, Dallas Museum of Art, New Haven, NY / London: Yale University Press 2016, S. 11-13.
- Tang, Hua: O. T., Hamburg <sup>2</sup>2015.
- Tianjin: 人口与民族 [Offizielle Website der Stadt Tianjin], <http://www.tj.gov.cn/tj/tjgk/qhyrk/rkymz/>, 10.10.2016 (24.10.2017).
- Stadt Trier: *Karl-Marx-Statue*, <https://m.trier.de/kultur-freizeit/karl-marx/karl-marx-statue/>, 2018 (01.08.2018).
- Ullrich, Wolfgang: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin: Wagenbach.
- Unger, Jonathan: *The Transformation of Rural China*, Armonk, NY / London: Sharpe 2002.
- Vinocur, Nick / Lucien Libert: *Murakami art show tests viewing public at Versailles*, <https://www.reuters.com/article/amp/idUSTRE68844B20100909>, 09.09.2010 (01.08.2018).
- Wagner, Monika: „Polierter Edelstahl – Das »Gold des kleinen Mannes«. Jeff Koons' Materialesemantik“, in: Vinzenz Brinkmann / Matthias Ulrich / Joachim Pissarro / Max Hollein (Hg.): *Jeff Koons. The Sculptor*, Ausst. Kat., 20.06.-23.09.2012, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M., Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 26-31.
- Watzlawick, Paul: „Einleitung“, in: Ders. / Peter Krieg (Hg.): *Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus*, München/Zürich: Piper 1991, S. 7-11.
- Weiß, Matthias: „Wechselblicke. Zwischen China und Europa 1669-1907. Einführung in die Konzeption von Ausstellung und Katalog“, in: Ders. / Eva-Maria Troelenberg / Joachim Brand (Hg.): *Wechselblicke. Zwischen China und Europa 1669-1907*, Ausst. Kat., 29.09.2017-07.01.2018, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg: Imhof 2017a, S. 14-21.
- Weiß, Matthias: „Katalog“, in: Ders. / Eva-Maria Troelenberg / Joachim Brand (Hg.): *Wechselblicke. Zwischen China und Europa 1669-1907*, Ausst. Kat., 29.09.2017-07.01.2018, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg: Imhof 2017b, S. 141-327.
- Wesche, Tilo: *Kierkegaard. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam 2003.

- Wetzel, Christoph: *Ovids Metamorphosen und die bildende Kunst*, Stuttgart: Reclam 2016.
- White, Tyrene: *China's Longest Campaign. Birth Planning in the People's Republic, 1945-2005*, Ithaca, NY: Cornell University Press 2006.
- Winkel, Elena: *Ich habe mit meinem Dogma gebrochen*, Interview mit Sara Maria Manzo, <http://m.art-magazin.de/szene/kunstmarkt/7150-rtkl-index-09-hamburg-ich-habe-mit-meinem-dogma-gebrochen>, 2009 (06.07.2017).
- Wohlfart, Günter: „Einleitung“, in: Zhuangzi: *Zhuangzi. Das Buch der daoistischen Weisheit. Auswahl*, übers. v. Stephan Schuhmacher, Stuttgart: Reclam 2003, S. 9-34.
- Wollaston, Sam: *Are Our Kids Tough Enough? Chinese School review – a comic clash of cultural differences*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/aug/04/are-our-kids-tough-enough-chinese-school-tv-review>, 05.08.2015 (31.07.2018).
- Zha Daojiong: *A Chinese view on fixing the Japan relationship*, <http://www.eastasiaforum.org/2015/09/23/a-chinese-view-on-fixing-the-japan-relationship/>, 23.09.2015 (01.08.2018).
- Zhuangzi: *Zhuangzi. Das Buch der daoistischen Weisheit. Auswahl*, übers. v. Stephan Schuhmacher, Stuttgart: Reclam 2003.
- Zink, Michael: „Nature in the Medieval World“ in: Nicole R. Myers (Hg.): *Art and Nature in the Middle Ages*, Ausst. Kat., 04.12.2016-19.03.2017, Dallas Museum of Art, New Haven, NY / London: Yale University Press 2016, S. 15-25.
- Zwerger Klaus: *Das Holz und seine Verbindungen. Traditionelle Bautechniken in Europa, Japan und China*, Basel: Birkhäuser 2015.

## Ausstellungen

- Hergé: *Hergé*, 20.12.2006-19.02.2007, Centre Pompidou, Paris.
- Index 09*, 26.-29.11.2009, Kunsthaus Hamburg.
- Inside Out: New Chinese Art*, 26.02.-01.06.1999, San Francisco Museum of Modern Art, Asian Art Museum, San Francisco.
- Kunstepidemie: Büttner & Scolari*, 11.05.-31.05.2014, Feinkunst Krüger, Hamburg.
- Lumen Christie's – Kreuzwege 2008*, 03.03.-05.04.2008, St. Katharinen, Hamburg.
- Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg*, 13.06.-16.10.2005, Kunstmuseum Bern, 14.09.2006-18.02.2007, Kunsthalle Hamburg.

*Siddhattha. Illusion*, 02.-03.06.2018, Brand Academy Hochschule für Design und Kommunikation, Hamburg.

Takahiro Iwasaki: *Nichtlokalität*, 23.01.-06.03.2011, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden.

Takashi Murakami: *Murakami Versailles*, 14.09.-12.12.2010, Château de Versailles, Paris.

## **Filme**

*Are Our Kids Tough Enough? Chinese School*, Ben Rumney 2015.

*Peppa Pig*, Neville Astley / Mark Baker, GB 2004-.

## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Alle Passagen, die ich wörtlich aus der Literatur oder aus anderen Quellen wie z. B. Internetseiten übernommen habe, habe ich als Zitat mit Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form bisher bei keiner anderen Institution eingereicht.

Hamburg, ..... (Unterschrift)

A handwritten signature in black ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke at the bottom.