

童雁汝南：直面

迪特·戎特

这个自拍风盛行的时代，肖像绘画创作仿佛让人觉得与时代格格不入。2015年3月，百余位重要人士，包括艺术家、政治家从各地纷至前往位于波恩市梅勒姆的 Villa Friede。Villa Friede 并非一家拍摄证件照片的照相馆，而是一处展览实验性艺术的展览馆。中国艺术家童雁汝南在那里等候着这些来到 Villa Friede 的模特们。一幅肖像的创作至少需要 1-2 小时，而童先生每天的排程是要创作 5-6 幅这样的肖像。因此童先生与每个人的会面时间十分紧凑。绘画时，这位来自北京的童先生喜欢音乐伴在耳旁，童先生既不会讲英语也不会讲德语，而模特们也不会说中文，所以只有在特殊情况下模特们才能与他交谈几句。这也许正好可以使双方全神贯注于创作过程本身。周而复始的绘画过程也不使画家感到厌烦。

在绘画开始前，在与画家面对面坐下之前，模特可以自行选择画面的背景色。之后画家会对光线进行调整。画面中的肖像尺寸与真人大小相当。绘画中，模特被要求平视前方，模特位于画家的正对面，毫无疑问要与潜心观测的画家四目相对，这一情景对于模特来说是非同寻常的体验。他们中的一些会面露微笑，但这并不会出现在之后的画面上；另一些模特则神态端庄，不苟言笑，目视前方。童先生不动声色地观察着这些面孔，模特们这时候大都若有所思。或者在思考此时此刻自己身处于何种场景？他们被动地直视前方，沉默应使他们内心活动丰富，他们是否会陷入深深的思考：“画家是否知道他所画之人是谁？他是否知道我在做什么？是否知道我的地位、职业、爱好或者梦想？他到底会如何画我呢？他是不是在我面前立着一面镜子，透过我的眼睛找寻我自己也未知的内心真相？难道我是那个对自己而言的陌生人？他画的是我此时此刻的样子，还是在创作当代艺术的未来文献？又或者他画的是我以前的容貌，还是将来会变成的样子？我和我的画像会有多相似呢？别人能够在看到画的时候，就知道画里的那个人是我么？”整个绘画过程对于画家和被画者而言，是沉思冥想的不断轮回。这一过程的本质核心反应了“千人千貌”的错综复杂性。

童先生极其专注于这一复杂性探索，他创作时不带丝毫犹豫。绘画颜料被置于管中或调色板上。他会先用某一种颜色勾勒出肖像的轮廓，之后脸部各个细节逐渐完善。

童先生创作时没有草图，没有任何单一定调的或是启发性的线条，因为画面仅由多种色块构成。他不是用欧州的笔法方式在创作，童先生不需要这个。他运用的更多是水墨画手法。绘画中色彩的运用就像创作中国山水画那样，各种色彩在画布上融为一体。通过肖像创作，把对陌生面孔的第一感性经验不断地带入到纯粹的绘世界中去，画家在绘画的行为过程中陷入此世界中。如果画家中途被短暂打断或一直沉思地盯着模特，反而会出现图像模糊不清或

沾上墨迹的情况，以及进行细微校正。大约 1 小时后，画家会把这幅肖像画拿到模特身边与真人进行深入对比，之后再对画作进行另一阶段的处理。

摄像机记录了整个绘画过程。画家、模特和作品这三者也以照片的形式留存记录，画作完成之后，模特需要在正面署名，再在背面用大写字母写一遍。至此，这幅画作才算最终大功告成。这幅画将是众多看起来相似、并与画家的绘画风格和艺术意图紧密相连的作品之一。就如同人们看到老卢卡斯·克拉纳赫（文艺复兴时期重要的肖像画家）或者伦勃朗（欧洲 17 世纪最伟大的画家之一）的绘画时，立刻就能联想到其作者那样。

对于肖像画而言，现代以前注重其实用性，往往是一项专为特定目的而进行的委托工作，比如说婚纱画像（这种画像有着动人的美感）、总统或市长房间内的画像，这些画像承载着社会功能。在绘画实用性失去意义的今天，从事肖像画创作的童先生对绘画另有追求，他的肖像画自然不承载这些功能，也不存在这些特征或痕迹。他的作品表现了艺术的美轮美奂以及充满艺术性的现实，而非对人物身份的谄媚奉承或是艺术形式的夸张提升。他以真情实感的体验在进行的绘画创作。

肖像画作为欧洲绘画的重要主题，它反映着视网膜对所见事物的固定影像，其历程也反映了绘画的发展历程以及将预见将来的演变。在童雁汝南的画作中，我们能够感受到原始的、近乎抽象并且超脱于写实成像的绘画艺术。作品本身并不想彰显什么，它只是想达到一种内在恬静的境界。

童雁汝南所有作品中的人物都有很高的辨识度。模特们对画作的评论不尽相同，一部分人认为这种肖像画大有裨益，而同样一幅画像对其他一些人而言品味固然独特，却不如真人那样具有美感。不过画家完全不会在乎这些说法。童先生进行肖像创作，即为通过绘画深入不同面孔后面各异的内部世界，这就是绘画本身向观者表达的首要意图：艺术家并不是一味单调地去描摹人物的面貌特征，乃是通过面孔进行神韵的捕捉。因此，全神贯注于被画者的面孔有助于画家进行创作。

童先生的画框一律使用同一规格。早期也曾创作过其它尺寸的肖像画，但在之后的创作中，其作品逐渐演变为高度大于宽度的规格。其布局自然而然被设定在 41cm*33cm 这样的尺寸中。画框使用国际标准尺寸中的这个规格，可以尽可能使画中头像接近真人，这种尺寸可以最大程度地实现肖像的真实直观性。画面中的头像总是正面，而非下垂姿态的头像或侧面像。观者会感受到内在颜色和间接的表现力相互作用。每个人不但能从表面形象上认出画中的自己，而且还能重新定义，发现自己。童先生通过创作陌生人的肖像从而走进他们的世界。童先生还发现，这样的一个尺寸维度可以使绘画得到更完全的表现。

肖像总是会被置于公众眼前，并且告诉人们肖像中的人看起来是什么样子的。而画家则必然会看到深藏于模特外表下的人体结构，透过模特的眼睛看到其内在的人性。他通过绘画展现了人物美妙的内在一致性，但没有体现人物的社会身份和外在差异，其作品画面不显示模特的职业背景；因为画家对模特的家族血统并不感兴趣。模特的年龄差异在画中也微乎其微，难为分辨。也许童先生了解面相学，年龄的差别仅体现在面部的特定部位上，而且这种体现并非单一的，而是整对整个画面的统一把控。从而避免了对人进行社会阶层区分，影响观者透过面孔对内在世界的深入。作品通过对人物内在的刻画，使画中的人物能够被人感知，即使不说自己就是画中人，观众也能通过神韵辨认模特。画家不对被画的事物进行好或差的评判。尽管如此，那些了解被画者身世背景并仔细观察的艺术迷们，仍会被其画作所解析和再现的内容所震惊。对于模特的熟人或朋友，甚至是对模特自己来讲，新的特征得到了强烈的张扬，因为肖画像的新颖独特能够让欣赏者的理解力攀上另一层境界。值得强调的是：在画家来说，一幅画画完，于他来说就是一件完成品。但对于作品来说，创作也许才刚刚开始，每幅作品将会因观者继续延伸开去，继续挖掘艺术作品主题的丰富内涵，作为艺术品它被人津津乐道。肖像画引发了普通民众和艺术狂热者的讨论，掀起了一股思辨的热潮，可谓仁者见仁，智者见智。对于作品来说，观者不局限于事物的表象而是深入内部去探寻，这是一种多么美妙的内心诉求。

与此同时，这些深深植根于中国古老绘画传统的画像是当代和新艺术的见证。童先生将油画艺术手法和水墨画艺术手法转化为新的艺术共生体，其眼神的描绘是最重要的艺术表现。童先生的肖像画虽然都是以系列的方式进行创作，但每幅作品中人物神韵的差异仍是突出的。在不同神韵的人物的外表下，又呈现了不谋而同的艺术家体验。虽然这些作品看上去温和细微却并非沉默无声，事实上所有的画作活力洋溢、激动人心，它们是运动着的绘画艺术。在这种自我指涉的结构中反映了模特和画家之间的逻辑辩证关系。每一幅图像都显示了画家与模特在一定物理距离下的笔触走向，这种距离使画家的主观思想如何得以体现在画面构图中？（参阅 Dieter Henrich，书名：Versuch über Leben und Kunst，慕尼黑 2001 年，第 177 页）。这种远距离观察成像技艺的观念深深地影响了童先生的艺术实践。这一绘画方式不是给照片上色或是把照片转印到画布上，也不是同奥地利画家阿努尔夫·莱纳那样，给照片化的面部上色。童先生没有把面部拆分破坏或是提出质疑，而是在不同面部中表现出了和谐的理念。童先生通过绘画构建了雕塑般复杂的情景。他没有一意孤行固执己见，而是注意采用色彩丰富而又相对舒缓的方式作画，见证这永恒的 60 分钟。

中国古代画家谢赫在公元 490 年左右的关于绘画的理论对中国艺术界起到了举足轻重的作用。在他的著作《古画品录》当中，就谈到了在现代肖像画中仍然运用到的谢氏六法，童

先生的创作中也含有类似的思维创作方式：一，气韵生动。二，骨法用笔。三，应物象形。四，随类赋彩。五，经营位置。六，传移模写。（根据 Frank Rainer Scheck，编者，中国，1955 年科隆，第六版，157 页）。

这些经常被引用的法则是绘画的金科玉律。第一条法则要求不从外部世界生搬硬套，而是去领悟并表达生命的真谛和韵律。它也强烈要求画家从对物体的真实临摹之中脱离出来。画家必须记下事物的表象，为的是看到其深藏的内在，并通过内心沉淀从而探究其本质；为的是创作出带有自己风格的画作。第二条法则指的是包含于第一条法则中与美学相关的绘画笔法，并且强调了笔触——这一中国人称之为“精气神”的要素。笔触并不框定物体的形态，而在于重现事物的韵味，它也表达了第三条法则中事物形和韵之间的关联。第四条法则讲的是水墨画的上色，它始于深色，并渐渐地转化为不同的色彩。第五条法则提到了画家对现实事物构图的选择。第六条法则在欧洲很难被理解。临摹的作品是模仿之前著名大师的画作，要求画家尽可能准确地临摹并以此使自己绘画功力达到完美，这是一个社会学问题。

前五条法则可以用来理解来自中国的童先生对德国模特写生的创作过程。它首先说明了中西绘画思想的差异。欧洲观众不可能马上理解中国画家笔下的画面，画作理解起来不像照片、它是一种感觉上的翻译，是对对象主要的内在本质特征一种努力的、尽可能精确地呈现。因此，所有这些作品在任何受众或是场景之下，都成功地显示了一种浓缩的、自发的绘画过程，且自主存在。正是这五条法则，使中国艺术家童先生的肖像绘画脱离了欧洲的理性分析思维，与亚洲的意蕴思想精髓紧密相连。

欧洲的肖像作品因为其多为赞助人所作，为了迎合赞助人，画像中人一般是向下看的统治者的眼神。可能是因为中世纪的欧洲模特不是正面面对画家，被刻画的多为其侧面，目的是为了强调线条的美感以及头部曲线的美妙。欧洲人在画像中找寻目光的方向，模特不经意的一瞥如同远眺一般（画中人仿佛在说：你们都看着我的眼睛！）。人的头部大多是缺乏表达力和感情的。欧洲的肖像作品，眼神有的似乎漫游远方，有的仿佛回顾过往，而大多像是乐观地展望未来。眼睛的准确刻画此时起到了特殊的作用，如瑞士现实主义画家弗朗茨·盖舍创作的大画幅女性头像。眼珠对绘画而言起着点睛的作用。仅在为数不多的欧洲艺术作品中出现过眼睛被遮住或表现出急躁不安的情绪，再者就是被艺术家进行了适当的艺术处理；就像伦布朗的后期自画像（画于普罗旺斯首府艾克斯，公元 1600 年左右）中那样，避免眼神的交流是自画像的典型特征。伦勃朗在他百余幅自画像中展现了其人性发展的过程。尽管表现手法相同，但是画家追寻的是隐藏在人脸这一面具下内心的主观思想状态。

而中国的艺术家们追求的是眼神的深邃程度。眼睛并不传达目光向外观看的方向，也不具有方向性。眼睛也不会传达诱惑妖媚或醉人的眼神。画像中的目光会随观察者的不同而产生

生变化。我们体验到的是反映人物面貌差异的独特多样性。这些画像是对所见之物超越时代的体验。画像中目光的内视是可以被观察者感知的。童先生画作展现了另一种心性和哲理。

“道家和佛教的思想不认为存在与世隔绝的、固执的实质性统一”(柏林艺术大学教授韩秉珠, 柏林 2007, 22 页)。或者就像画家自己描述的那样:“通过绘画, 生命将获得整体觉醒的内在超越。”(庖丁解牛, 今日美术馆, 2013 年北京, 198 页)。当下的现实与当下的作用, 通过绘画艺术得以实现, 这是中国画家对欧洲肖像的表达。尽管少了眼神, 但是画中人还是有它自己的朝向。眼神的朝向不再是不可或缺的因素, 而是隐喻了单个生命不断变化的色彩。

童先生的肖像画创作是逐层进行的。因为他避开了颜色的明暗对比, 因此画面显得明亮有神。这些面孔仿佛从美丽而又朦胧的风景中脱颖而出。画家不断地追求完满, 直到其作品能被欣赏者所识别。但如果画像朝向错视画变化, 或是将要出现视错觉的时候, 画家就会停止这一技法上的冒险。正是秉承了这样的个人观点, 其作品强调了对人的演绎和客观事物的具体表现。其作品既呈现了被刻划的人物, 又保留了人物在艺术表现上的自由空间。这些作品让波恩市的市民有机会走入如诗般美妙, 而又经过艺术加工的现实。

迪特·戎特(原维也纳现代美术馆、国立波恩美术馆馆长)

2015 年 3 月

Tong Yanrunan: Von Angesicht zu Angesicht

Dieter Ronte

Im Zeitalter der Selfies klingt die Geschichte fast anachronistisch. Mehr als hundert Leute, Frauen und Männer, Bürger, Künstler und Politiker, fahren im März 2015 getrennt in die Villa Friede in Bonn - Mehlem, um für ihr Konterfei zu sitzen. Die Villa Friede ist kein Fotogeschäft mit einer Abteilung für Passfotos, sondern ein Raum für Ausstellungen experimenteller Kunst. Dort wartet der chinesische Künstler Tong Yanrunan auf seine Klientel. Die Treffen sind sehr spannend. Eine Porträtsitzung dauert zwischen 60 und 80 Minuten. Herr Tong kann bis zu sechs Bilder pro Tag malen. Dabei hört er gerne Musik. Denn ein Gespräch ist nur in Ausnahmefällen möglich. Die zu porträtierenden sprechen kein Chinesisch und der Mann aus Peking spricht weder Deutsch noch Englisch. Das ist vielleicht die richtige Voraussetzung, um sich auf die Aufgabe zu konzentrieren. Sie kann nicht zerredet werden.

Die Person die von Angesicht zu Angesicht dem Maler gegenüber sitzt, darf zuvor die Farbe des Hintergrundes wählen. Dann wird das Licht eingestellt. Das Bild wird den Kopf ungefähr in Originalgröße zeigen. Der Porträtierte schaut gerade aus, direkt und frontal in das Gesicht seines Gegenüber, der ihn sehr genau und direkt betrachtet. Die Situation ist für das Modell eine ungewöhnliche. Die einen lächeln, was später auf dem Bild allerdings nicht zu sehen ist, die anderen schauen ernst nach vorne. Tong sieht die Gesichter gegenüber ohne jegliche Posen. Die Porträtierten beginnen sich zu fragen, in welcher Situation sie sind. Sie sind aktiv, schauen passiv nach vorne und beginnen über sich nachzudenken. Weiß der Künstler mit wem er es zu tun hat, weiß er wer ich bin, kennt er meine sozialen Funktionen und meinen Rang, meinen Beruf, meine Vorlieben und meine Leidenschaften. Wie malt er eigentlich. Hält er mir einen Spiegel vor Augen, sucht er Wahrheiten über mich, die ich noch nicht kenne, bin ich mir selbst der Unbekannte? Malt er mich so wie ich jetzt, hic et nunc, aussehe, malt er ein Zeitdokument, oder malt er mich so wie ich einmal ausgesehen habe oder gar wie ich aussehen werde? Wie groß wird die Ähnlichkeit mit mir sein, wird man mich erkennen können? Die Stunde wird zu einem Reigen meditativer Minuten und nicht nur für den Maler. Im Zentrum steht die Komplexität des menschlichen Antlitz.

Dieser ist äußerst konzentriert. Er beginnt rasch mit dem Malen. Acrylfarben sind in der Tube oder auf der Palette. Der Maler beginnt mit einer Farbe, die den Umriss des Darzustellenden erfasst. Aber dieser Umriss bleibt ungefähr, er wird mehr der Träger des Gesichtes als dass er

bereits fertige und präzise Form wäre. Es gibt keine Vorzeichnung. Es gibt überhaupt keine einzelnen definierenden oder erregenden Striche, weil das Bild aus den Farben allein aufgebaut wird. Diese europäische Strichführung zu Klärung der Darstellung taucht nicht auf. Der Künstler braucht sie nicht, weil er sich ganz im Metier der Tuschmalerei versenkt. Die Farben werden wie bei Tuschmalerei aufgetragen, sie verbinden sich auf der Leinwand. Die ersten perzeptuellen Erfahrungen mit dem fremden Gesicht tragen das Porträt immer weiter in die Welt der reinen Malerei. Kurze Unterbrechungen und nachdenkliches Schauen führen zu kleinen Korrekturen oder Verwischungen und neuen Farbaufträgen. Nach etwa 60 Minuten stellt der Maler das Bild unten neben den Sitzenden hin und betrachtet eindringlich das Original und das Abbild, das dann in einer weiteren kurzen Phase fertiggestellt wird.

Der Vorgang des Malens wird mit der Videokamera festgehalten, der Porträtierte wird mit dem Maler und dem Bild in einem Foto festgehalten, der Name wird auf der Vorderseite vom Namensträger eingegraben und auf der Rückseite in großen Buchstaben aufgeschrieben. Das Bild ist fertig. Es wird Teil einer großen Familie weiterer Bildnisse, die sich alle ähnlich sehen, das sie von dem Maler natürlich in seine eigenen Stilvorstellungen und seine eigenen Kunstwollen eingebunden sind. So wie die Porträts von Lukas Cranach oder Rembrandt sofort dem betreffenden Künstler zuzuschreiben sind.

Doch früher waren die Porträts Auftragsarbeiten für bestimmte Funktionen, Standesbilder, Heiratsbilder (Das Bildnis ist bezaubernd schön), offizielle Bilder für die Räume von Präsidenten oder Bürgermeister. Die Bilder übernahmen gesellschaftliche Funktionen. Alle diese Attribute oder Merkmale fehlen auf den Porträts von Tong. Sie stellen eine malerische, künstlerische Wahrheit dar, ohne Schmeicheleien, oder Überhöhungen und doch mit liebevoller Zuneigung gemalt. Sie spiegeln den malerischen Zeitablauf wieder, die malerische Progression, das Erkennen durch die Retina als Erfahrungen erlebter Fixierungen. Aus der Ratio wird Emotion als ursprüngliche, fast abstrakte Malerei jenseits eines wirklich abbildenden Realismus. Die Porträts agieren ohne den didaktischen Zeigefinger. Sie sind ein in sich selbst ruhende Aufforderung.

Und doch sind alle Personen auf dem jeweiligen Bild wieder zu erkennen. Die Kommentare der anderen Dargestellten sind gemischt, der eine findet das Bild vorteilhaft, der andere sagt zu demselben Bild er sei eigentümlich und wenig schmeichelhaft. Doch diese Spezifizierungen interessieren den Maler überhaupt nicht. Er porträtiert, um die verschiedenen Vorlagen in Bilder

zu übersetzen, die als Malerei vorrangig zu verstehen sind und nicht nur als abbildende Konterfeis. Dabei hilft dem Maler die Konzentration auf das jeweilige Gesicht.

Früher hat er halbfürliche Porträts gemalt, was zu einem Hochformat des Bildes führt und automatisch zu anderen kompositionellen Vorgaben. In den quadratischen Bildern ist eine größere Geschlossenheit von selbst gegeben. Der frontale Kopf, nicht der geneigte Kopf, nicht das Profil, erlaubt ein in sich ruhen der Farben im Zusammenspiel einer mehr indirekten Darstellung. Dennoch wird sich jeder einzelne irgendwie in seinem Bild nicht nur wiedererkennen sondern auch wiederfinden. Er verspürt die Annäherung durch einen Unbekannten und vermerkt nicht ohne Stolz, dass die Malerei ein Medium ist, die Vorgaben transportieren kann.

Denn das Bild ist immer öffentlich angelegt, und es zeigt, wie man im Bild sein kann. Denn natürlich sieht der Künstler hinter den Oberflächen auch die persönlichen Strukturen der Dargestellten, umfasst er die Persönlichkeiten, die er allerdings seinen Augen unterordnet. Er zeigt für seine Modelle einen malerischen Zusammenhalt auf, nicht aber die sozialen Gemeinsamkeiten oder Differenzen. Berufe ordnet er nicht zu. Die verschiedenen Alter verschmelzen leicht, da den Künstler keine genealogischen Fragen interessieren. Wohl aber erkennt er Physiognomien. Diese alle bleiben in ernsthaften Regionen. Sie drücken sich nicht selbst aus, sondern sind ein malerischer Ansatz, der sich der gesellschaftlichen Einordnung entzieht. Der Porträtierte bleibt spürt sich in dem Bild, obwohl er nicht sagen kann, dass er mit dem Bilde sozusagen deckungsgleich sei. Der Künstler definierte keine Vorteile und ebenso keine Nachteile für den Dargestellten.

Dennoch ist der betrachtende Kunstfreund, der den Porträtierten auch außerhalb des Bildes in seinen privaten oder beruflichen Konnotationen kennt, überrascht von der sich abzeichnenden analytischen Reproduzierbarkeit. Starke Akzente zeigen Eigentümlichkeiten des Bekannten oder Freundes auf, die neu sind, oft auch für den Dargestellten. Denn das Bild ist etwas neues, es führt in eine andere Welt des Verstehens. Dabei ist das Bild primär ein Prozess, der nur scheinbar vom Maler für fertig erklärt wurde. Jedes Bild arbeitet weiter, es agiert in der Dialektik von Kunstwerk und Thema, es kann als Kunstwerk ebenso diskutieren wie als Abbild. Die Porträts lösen bei den Betroffenen wie bei den Kunstenthusiasten Diskussionen aus, sie fordern eine intensive Gesprächsbereitschaft. Das Erkenne Dich selbst, wird zum Erkennen wir uns. Eine wunderbare Aufforderung, nicht an den Äußerlichkeiten hängen zu bleiben, sondern weiter und dahinter zu sehen.

Zugleich sind die Bilder ein Beleg für eine zeitgenössische und neue Kunst, die dennoch in uralten malerischen chinesischen Tradition wurzelt. Tong überführt die Porträtmalerei und die Tuschmalerei in eine neue Symbiose. Der Blick wird zum Einblick und zum Ausdruck. Als Bilderfamilie können die Arbeiten diese Malerei als eine gleiche Aussprache leisten obwohl sie in fast serieller Weise erstellt werden. Die gleichen Voraussetzungen führen zu ähnlichen und doch sehr individuellen Ergebnissen. Alle Bilder sind vital, erregt, zwar leise aber nicht stumm, sondern als bewegte Malerei. In dieser selbstreferentiellen Struktur spiegeln sie die Dialektik zwischen dem Porträtierten und dem Künstler wieder. Jedes Bild zeigt auf, wie die Subjektivität des Künstlers als Distanzbildung und Distanzverlauf (vgl. dazu Dieter Henrich, Versuch über Leben und Kunst, München 2001, S.177) in die Darstellung eingeflossen sind. Diese Subjektivität als Distanztechnik prägt die künstlerische Praxis von Tong. Dieser bemalt kein Foto oder überträgt es auf die Leinwand, er übermalt keine fotografischen Gesichter wie z. B. der Österreicher Arnulf Rainer. Tong sucht keine Zerstörungen und Infragestellungen sondern Harmonien in den unterschiedlichsten Gesichtern. Durch Malen baut er bildnerische, komplexe Situationen auf. Er meidet Ein- und Aufdringlichkeiten. Aber er interessiert sich für farblendfreudige und zugleich gedämpfte Belege als Dokumente für die 60 Minuten der Ewigkeit.

In der chinesischen Kunstwelt spielen seit vielen hundert Jahren die theoretisierenden Überlegungen von Xie He aus der Zeit um 490 nach Christus eine gewichtige Rolle. In seiner Schrift Gu Huapin Lu (klassifizierender Katalog alter Malerei) geht auf sechs technische Aspekte der Malerei ein, die wir in den modernen Bildnissen wiederfinden und etwas über die Denk- und Arbeitsweise von Tong aussagen : „Erstens, Schaffung einer lebenswahren Stimmung und Atmosphäre; zweitens, Strukturbildung durch Pinselführung; drittens, Darstellung der Form der Dinge, wie sie ist; viertens, angemessene Farbgebung; fünftens, Komposition; sechstens, Nachbildung und Kopie.“ (nach Frank Rainer Scheck, Hrsg., Volksrepublik China, Köln 1955, 6.Aufl., p. 157).

Diese sehr oft zitierten Anleitungen orientieren sich am fertigen Bild. Die erste Regel ist die Aufforderung die Natur nicht nachzuahmen, sondern ihren Geist und ihren Rhythmus des Lebens zu erfassen und darzustellen. Es ist eine dezidierte Aufforderung, sich von einem nur abbildenden Realismus zu trennen. Der Maler muss somit versuchen die Äußerlichkeiten auf zu nehmen, um hinter die Oberflächen zu schauen und durch Versenkung die Wesentlichkeiten zu ergründen, um dann ein autonomes, wirkliches Bild zu schaffen. Die zweite Regel verweist auf die Kalligraphie,

impliziert ästhetisch auch die erste Regel, und betont somit die Bedeutung der Pinselstriche, die das Gerüst oder wie die Chinesen sagen „die Knochen“ eines Bildes sind. Sie definieren nicht aber sie geben die Gestalt der Dinge wieder, und formulieren, so die dritte Regel, zugleich Maß und Geist der Darstellung. Die farbigen Setzungen in der vierten Regel beziehen sich auf die Farbgebung der Tuschmalerei, die dunkel beginnt und sich mehr und mehr den unterschiedlichen Farben zuwendet. In der vierten Regel wird die Komposition als eine Entscheidung des Malers in Bezug auf die vorgegebene Realität angesprochen. Die sechste Regel ist in Europa nur schwer zu verstehen. Die Kopie bezieht sich auf das Kopieren der großen alten Meister, denen man sich bis zu Perfektion und möglichst exakter Imitation annähert, ein soziologisches Problem.

Die ersten fünf Regeln können zu Erklärung des Schaffensvorganges der deutschen Porträts eines chinesischen Künstlers herangezogene werden. Sie erklären zunächst die Distanz, weil der Betrachter sein eigenes Aussehen oder das des anderen nicht sofort nachvollziehen kann. Die Bilder lesen sich nicht wie eine fotografische Dokumentation, sondern wie eine gefühlte Interpretation, eine versuchte, malerische Präzision wesentlicher Merkmale. Deshalb können alle diese Porträts auch in anderen Zusammenhängen und vor einem völlig anderen Publikum als autonome Malerei, die einem konzentrierten spontanen Malvorgang aufzeigt reüssieren und autonom existieren. Damit verlassen sie den europäischen Bereich analytischen Denkens und verbinden sich auch mit dem asiatischen Gedankengut.

Die europäischen Porträts lieben den unterwerfenden Herrscherblick, es sei denn wie oft im Mittelalter in Europa der Dargestellte ist nicht frontal erfasst sondern als Profilansicht wieder gegeben, um der Schönheit der Linie, die „belezza“ des Kopfes, zu betonen. Der Europäer sucht in den Bildern die Blickrichtung, den Anblick als Ausblick. (Schau mir in die Augen Kleines). Die Köpfe sind zumeist ausdruckslos und emotionslos. Die Bilder lassen die Blicke in die Ferne schweifen oder in die Vergangenheit, zumeist optimistisch in Zukunft. Dabei spielt die Exaktheit der Wiedergabe der Augen eine besondere Rolle, wie z. B. bei dem Schweizer Realisten Franz Gertsch mit seinen überdimensioniert Frauenköpfen. Die Pupillen sind der Höhepunkt der Malerei. Es gibt in der europäischen Kunst nur wenige Beispiele, wo die Augen verdeckt und unruhig sind, malerisch aufgelöst und dem eigentlichen Blicken entzogen; wie bei den späten Selbstbildnissen von Rembrandt (Aix- en- Provence, um 1660). Es ist typisch, dass es immer Selbstbildnisse sind, die den Blickkontakt meiden. Rembrandt zeigt in über hundert Selbstporträts die Entwicklung seiner

Persönlichkeit. Ungeachtet einer getreuen Darstellung sucht der Künstler den inneren subjektiven Zustand hinter der Maske seines Gesichtes.

In der Kunst Chinas wird eine Blick-Diversität angestrebt. Die Augen vermitteln keine Blickrichtungen. Die Bilder sind ungerichtet. Der Anblick wird im Wechsel von den Betrachtern beim Lesen des Bildes erstellt. Die Augen werfen keine verführerische, betäubende Blicke. Stattdessen erleben wir einen Blick in die eigene Vielfalt, in der sich die Diversität des Antlitzes widerspiegelt. Die Bilder sind ent-zeitlichte Zusammenfassungen des Gesehenen. Ihr Blick wird interpretierbar. Eine andere Mentalität und Philosophie sind Teil der Bilder Tongs. „ Sowohl das taoistische als auch das buddhistische Denken misstraut jeder substanziellen Geschlossenheit, die subsistiert, die sich abschließt und in sich beharrt.“ (Byung-Chul Han, Abwesen, Berlin 2007, S.22f). Oder, wie es der Künstler selbst formuliert: „ Through the painting, the life will get the intrinsic transcendence of the awakening of the integrity.“ (Kat. T.Y. Prince Huei's Cook was Cutting up a Bullock, Today Art Museum, Peking 2013, S.198) .Die Integrität des Lebens jenseits der unmittelbaren Wirklichkeit und Wirkung wird durch die Malerei erzielt. Das ist die chinesische Sicht auf europäische Köpfe. Trotz der Blicklosigkeit gibt das Bild Orientierung, nicht weil es sich an jemanden orientieren musste, sondern als farbige Metapher des steten Wandels eines einzelnen Lebens.

Die Gesichter von Tong bauen sich Schicht um Schicht auf. Die Bilder sind hell, sie vermeiden den starken farbigen Kontrast zwischen Hell und Dunkel. Die Gesichter entstehen wie aus dem Nebel malerischer Setzungen extrahiert. Die so lange vom Künstler vorangetrieben werden, bis eine Wiedererkennbarkeit gegeben ist. Doch er beendet das malerische Unterfangen, wenn das Bild sich dem trompe l'oeil zuwendet, wenn die Gefahr einer Augentäuschung beginnen könnte. Es ist diese private Sicht, die eine Interpretation unterstreicht und zugleich objektivierend wirkt. Das Bild zeigt den Porträtierten und belässt ihm alle Freiheiten. Die Bilder überführen viele Bonner Bürger in eine gemalte poetische Wirklichkeit.

Dieter Ronte

März 2015