

Von Angesicht zu Angesicht

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 eingetritzt 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 eines 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 halbfigürliche 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 „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 zur Erklärung des Schaffensvorganges der deutschen Porträts eines chinesischen Künstlers herangezogen 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 nichtfrontal 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 überdimensionierten 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

Bonn, März 2015