

Erich Franz

## Lautlose Unvereinbarkeit

*Encroach mirror*: In der Mitte des Bildes bleibt der Blick nicht stehen, dort stoßen die beiden Leinwände zusammen, auch die blaue Fläche, die sich aufhellt wie ein Himmel, betont von zwei kleinen Quadraten, eines fleischfarben, eines graublau. Man blickt nach links zu der attraktiven jungen Frau, vom Rücken gesehen, mit leicht gesenktem Kopf von uns abgewandt, oder man blickt nach rechts zu einem einzelnen gebogenen Pinselstrich, präzise gemalt mit unendlich vielen kleinen Pinselstrichen. Links und rechts außen ahnt man, wenn man sich an die Dunkelheit gewöhnt hat, eine Zimmerecke. Was man erkennt, bleibt unerklärbar, wendet sich ab, ist nicht das, was es scheint, nicht der Pinselstrich, nicht die Figur, nicht die Spiegelung, nicht der Raum. Die Malerei endet in der Mitte des Bildes, dort wird es Objekt.

Nichts fügt sich zu einer Ordnung. Man erkennt keine Zusammenhänge, sondern lediglich Übergänge – zwischen unvereinbaren Welten. In stiller Sachlichkeit fällt alles, was man sieht, auseinander. Alle Bereiche gehen lautlos ineinander über, man erschrickt fast über ihre Andersartigkeit, sie vereinen sich nicht.

„Die Macht des Zeigens“ – so hat der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm die Faszination des künstlerischen Bildes beschrieben.<sup>1</sup> Allein durch das optische Verhältnis von Formen im Bild zur Gesamtheit der Bildfläche übe das Bild auf den Betrachter eine „Macht“ aus. Boehm spricht von der „Differenz, in der sich ein oder mehrere thematische Brennpunkte (Fokus), die unsere Aufmerksamkeit binden, auf ein unthematisches Feld beziehen.“<sup>2</sup> Diese „Macht“ geht beim europäischen Tafelbild nicht zuletzt davon aus, das seine Fläche eine Mitte herstellt. Seit den spätrömischen „Repräsentationsbildern“ wurde allein dadurch, dass eine Person – insbesondere der Kaiser – in einem Bildfeld mit seitlichen Grenzen die Mitte besetzt, unmittelbar ihre Macht ausgedrückt.<sup>3</sup> Aus dieser formalen Heraushebung durch seitliche Ränder entstand schließlich das europäische Tafelbild. Die unverhohlene Besetzung seiner Mitte blieb eher die Ausnahme, die Differenz zur Zentralität innerhalb des Bildfeldes steigerte noch die Dramatik der Wahrnehmung.<sup>4</sup> Es ist die Ausdruckskraft der Komposition, die Boehm mit dem Begriff der „ikonischen Differenz“ bezeichnet: Sie „macht aus dem physischen Faktum einer materiellen Oberfläche [des Bildes] das Feld einer artikulierten Aufmerksamkeit.“<sup>5</sup>

Die Bilder von Qiwei Zhang stellen ebenfalls häufig etwas in ihre Mitte und erzeugen damit eine Fokussierung, eine Betonung dieses Bereichs. Was der auf diese Weise angelockte Blick aber vorfindet, zieht sich jedoch bis ins Bedeutungslose vor ihm zurück. Es erscheint durchsichtig, substanzlos, formlos, kraftlos, wie negativ ausgespart, beiläufig und banal. Beispielsweise kann die Bildmitte von einer naturalistisch abgemalten gelben Bade-Ente besetzt sein, die von schwarzen Strömungen wie von Tuscheflüssen in Wasser umfahren wird – gemalt in Öl und ganz ohne Berücksichtigung des Bildformats (*Duck*). Oder das Bildzentrum kann sich innerhalb einer leuchtend türkisblauen Bildfläche als blasse, transparente Zone auf formlose Tuschespuren öffnen (*Vortex*). Oder ein farbig betonter

Bereich kann eine unscharfe, wässrig verlaufende Tusche-Form umfassen, die jegliche Greifbarkeit verweigert, und über diese zentrierte Anordnung wälzen sich zufällige form- und substanzlose grüne Spuren (*The sets*).

In einigen Bildern mit dem Titel *Camouflage* trägt ein bräunlicher, körperlos aus dem schwarzen Grund ausgesparter „Sockel“ ein Gebilde, das zwar räumlich erscheint – es ist wie eine Tischkarte gefaltet oder sitzt wie ein Kopf auf einer Art Flasche. Aber es wirkt „unansehnlich“, dünn, transparent, steingrau. Der Drang, hier etwas zu erkennen und das Bildmotiv zu identifizieren, wird enttäuscht. Das hellgraue „Ding“ besteht aus einem realen Stück dünnen Reispapiers, versehen mit ein paar Tuschespuren. Was man sieht, tut lediglich so, als sei es ein Sockel, ein Körper, ein Motiv. Es bleibt eine Camouflage, eine unverlässliche Täuschung.

Die chinesische Tuschezeichnung drängt sich hier ins europäische Tafelbild. Sie bildet keine Mitte, keine Herrschaft. Ihre leichten und fließenden Bewegungen verlaufen nicht auf der Fläche, sondern sinken in das Reispapier ein. Allerdings kann sich inmitten des Tafelbildes die Zeichnung nicht frei bewegen, ihre empfindliche Zartheit wird von der Farbpaste, von „kräftigen“ Pinselspuren und lauten Farben eingeschlossen und gelähmt.

Das Bild *The Creation* scheint beide Malweisen, die pastose Ölmalerei und die flüchtige Zeichnung mit dem Tuschepinsel, zu vereinen. Exemplarisch sieht man jeweils eine senkrechte Pinselspur. Doch ist dieses Paradigma einer direkten, expressiven „Niederschrift“ nicht konkret gegeben, sondern lediglich realistisch abgebildet – vergrößert in einheitlicher Ölmalerei.

In der Malerei von Qiwei Zhang treffen unvereinbare Denkformen und Erscheinungswelten fast unmerklich aufeinander; sie durchdringen einander sozusagen „kampflös“. Im Bild *Transboundary* sind expressive Pinselspuren auf eine weiße Fläche „geschrieben“; ihre offene Ausbreitung wird durch einen gemalten weißen Rahmen „eingegrenzt“, der – wie die rechteckige Einfassung im Sucher einer Kamera – ein inneres Bildfeld umschließt. Die Malerei reicht darüber hinaus; „innen“ ist sie wie von einem gelblichen Firnis überzogen. Wie durch Zauberhand wird aus der allseitig offenen Ausbreitung ein starres Bild mit Mitte und Rand. Drei verschiedene Malweisen sind erkennbar, oben sieht man einen schmalen Pinsel am Werk, unten einen breiteren. Die mittlere Zone wird fast zu einem landschaftlichen Horizont. Die Striche besitzen dort keine Expressivität und haben keine Fernwirkung. Geht man näher heran, erkennt man weich verlaufende Tuscheflecken. Sie sind mit dem Reispapier, das ihre Zeichnung aufgenommen hat, in das Bild geklebt und stellenweise leicht mit weißer Farbe übersprüht. Die Identifizierbarkeit verschwindet vollkommen. Man erkennt weder Striche noch Spuren.

Was man aber erkennt, sind Übergänge – zwischen verschiedenen Welten. Ihre Unabgrenzbarkeit und scheinbare Ähnlichkeit lässt einen fast erschrecken, sobald man sich auf ihre Andersartigkeit einlässt. In der westlichen Moderne gab es noch die optimistische Vorstellung, man könne in der Simultaneität eines Tafelbildes die Antinomien unserer auseinanderklaffenden Welt doch noch zur Einheit zusammenzwingen. Hier gehen die Welten lautlos ineinander über. Aber sie vereinen sich nicht.

## Anmerkungen

1 Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.

2 Ebd., S. 48 f.

3 Ludwig Budde, *Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes*, Berlin 1957. Das früheste dieser zentralisierten Repräsentationsbilder ist das Relief mit der Geldspende (*largitio*) des Kaisers am Konstantinsbogen (312–315 n. Chr.).

4 So exemplifizierte Max Imdahl am rechteckig begrenzten Fresko von Giotto's Judaskuss (Arenakapelle, Padua, 1304–06) die „ikonische Sinnstruktur“ dieses Bildes aus den Zusammenhängen von „Unterlegenheit und Überlegenheit“, die durch verschiedene Mittelstellungen der Christusfigur sichtbar werden. Max Imdahl, „Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur“ (1979), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1996, S. 434.

5 Boehm 2007 (wie Anm. 1), S. 69.

Erich Franz

## Silent Incompatibility

*Encroach mirror*: One's view does not stop in the center of the painting; here, the two canvases adjoin, so does the blue surface which lightens like a sky, emphasized by two small squares, one flesh-colored, one grayish-blue. One looks to the left at the attractive young woman, seen from behind, turned away from us, her head slightly bowed; or one looks to the right at a single, curved brushstroke, precisely painted with innumerable small brushstrokes. Getting used to the darkness, one guesses the corners of a room at the left and right edge. Whatever one recognizes cannot be explained, it turns away. Neither the brushstroke, nor the figure, nor the reflection, nor the room is what it seems to be. The painted surface comes to an end in the middle of the painting, where it turns into an object.

Nothing joins into an order. One cannot identify any connections, but only transitions – between incompatible worlds. In a silent matter-of-factness, everything one sees falls apart. All areas silently blend into one another. One is almost frightened by their difference. They do not unite.

“The power of presenting” is the phrase by which Gottfried Boehm, art historian at Basel, described the fascination of a painting created by an artist.<sup>1</sup> Already the optical proportion of forms in the painting to the whole picture surface exerts a “power” onto the viewer. Boehm calls it the “difference where one or more thematic focuses binding our attention relate to an un-thematic field.”<sup>2</sup> In European panel painting, this “power” is not least generated by the fact that the panel painting creates a center. Since late-Roman “prestige representations,” the fact that the portrayed person – especially the emperor – occupies the center of a representational area with limited sides, unmistakably expresses the person's power.<sup>3</sup> This formal emphasis by lateral margins finally led to the European panel painting. The direct occupation of the center rather remained exceptional; the difference to centrality

within the picture area even enhanced the drama of perception.<sup>4</sup> It is the expressiveness of this composition which Boehm designates as “iconic difference.” It “turns the physical fact of a material surface [of the painting] into the field of an articulate attention.”<sup>5</sup>

Qiwei Zhang’s paintings often place something into the center, thus generating a focus, an emphasis on this area. However, that which one’s view, attracted by this target, finds there, withdraws into insignificance. It appears to be transparent, without substance, formless, weak, as if negatively left out, casual and banal. The center of a painting may, for instance, be occupied by a naturalistically portrayed yellow rubber duck circumvented by black currents similar to streams of ink in water – painted in oil and totally ignoring the painting’s format (*Duck*). In *Vortex*, the center within a bright turquoise-blue area opens up as a pale, transparent zone revealing formless marks of ink. In another painting, an area emphasized by color surrounds a blurred, bleeding form in diluted ink which refuses any concreteness. This centered arrangement is covered by accidental green marks without form or substance: *The sets*.

In some paintings entitled *Camouflage*, a brownish immaterial “pedestal” left open in the black ground carries a thing which seems to be three-dimensional – folded like a place card or sitting like a head on a kind of bottle. Yet, it looks “plain,” thin, transparent, gray like a stone. One’s desire to recognize something and to identify the motif, is disappointed. The light-gray “thing” is a real piece of rice paper with some marks of ink. The “thing” which one sees only pretends to be a pedestal, a solid, a motif. It remains a camouflage, an unreliable illusion.

Here, the Chinese ink-drawing forces its way into the European panel painting. It does not create a center or power. Its gentle and flowing movements do not run across the surface but sink into the rice paper. However, in the center of the panel painting, the drawing cannot move freely; its fragile delicateness is enclosed and paralyzed by “strong” brushstrokes and loud colors.

The painting, *The Creation*, seems to unite both painting techniques: the impasto application of oil paint and the sketchy drawing with the ink pen. As examples, one sees one vertical mark of the brush and of the pen respectively. Yet, this paradigm of a direct, expressive “record” does not really exist, but is only represented realistically – enlarged in uniform oil painting.

In Qiwei Zhang’s art, incompatible ways of thinking and forms of appearance meet almost imperceptibly; they so to speak penetrate one another “without a fight.” In his painting, *Transboundary*, expressive brushstrokes are “written” onto a white surface, their free spreading being “limited” by a painted white frame which – like the rectangular frame of the view-finder of a camera – surrounds an inner pictorial field. The painting exceeds this field, “inside” looks as if being coated with a yellowish varnish. As if by magic, the generally open extension turns into a rigid picture with center and margin. Three different ways of painting can be discerned: in the upper area, a thin brush was used, in the lower area a broader one. The middle area almost looks like a landscape horizon. There, the brushstrokes do not have any expressivity and do not create any aspect of distance. Approaching the work, one

detects softly bleeding spots of ink. The rice paper, which has absorbed their marks, was glued onto the painting and partly sprayed with white paint. The possibility of identifying them completely disappears. Neither strokes nor marks can be recognized.

Yet, one recognizes transitions – between different worlds. As soon as one gets involved with this difference, the fact that they cannot be demarcated and their seeming similarity is almost shocking. In Western modernism there was still the optimistic idea that it would be possible to force the antinomy of our split world into a unit by means of the simultaneity of a panel painting. In Qiwei Zhang's art, the worlds silently blend into one another. Yet, they do not unite.

Translated by Brigitte Kalthoff

#### Notes

1 see Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (Berlin, 2007).

2 see fn. 1, p.48 f.

3 see Ludwig Budde, *Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes* (Berlin, 1957). The earliest of these centralized prestige representations is the relief depicting the emperor's donation (*largitio*) on the Arc of Constantine (312-315 AD).

4 Max Imdahl used the rectangular enclosure of Giotto's fresco, *The Kiss of Judah*, (Arena chapel, Padua, 1304-06) as an example of the "iconic structure of meaning" of this picture from the connections of "inferiority and superiority" visible in the diverging central placements of the figure of Christ. See Max Imdahl, "Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur" (1979) in: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, vol. 3 (Frankfurt am Main, 1996), p. 434.

5 see fn. 1, p. 69.