



Ouyang Chun. Spiegelscherben des Selbst

in: Ouyang Chun, *Paintings 2007-2009*. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Frank Schlag, Essen, 30.10. - 27.11.2009. Hrsg.: Galerie Frank Schlag & Cie., Essen. Text: Dr. Christoph Kivelitz. 32 Seiten

Ein Kosmos flirrender Sterne auf Samt, davor, klein, zerbrechlich, verloren, aber frei und ungebunden eine kleine Engelsgestalt, in gelber Farbe gleichsam lichthaft leuchtend, in einem Nirgendwo von Zeit und Raum, Lichtjahre von den Zwecken und Zwängen des Alltagslebens entfernt. So ein Selbstbild des Malers Ouyang Chun. Die Proportionen der angesichts der Weite und gedachten Endlosigkeit der Sternengalaxien winzig anmutenden Gestalt entsprechen in keiner Weise dem akademischen Kanon, ist die Wiedergabe des Körpers doch reduziert auf zwei im Winkel aneinander stoßende Balkenformen, die allein durch Kopf, Hände und Füße figurativ auszudeuten sind. Dazu die Engelsflügel, die eigentlich viel zu filigran anmuten, doch die Gestalt ungefähr im Zentrum des Hochformats im Schwebезustand zu halten vermögen. Die mit dem Pinsel erhobene Rechte sowie die in der steif abgewinkelten Linken gehaltene Farbpalette verweisen auf die Tätigkeit des Malens, damit auf den eigentlichen Ursprung dieser ganz offensichtlich selbst aus Farbe heraus geschaffenen Figur. Auch ihr Umfeld, das in seiner Regelmäßigkeit ornamental anmutende Sternengeflirre scheint sich dem Wirken des Malers zu verdanken. Zur Darstellung kommt hier also gewissermaßen eine Art Schöpfungsakt, aus dem heraus der Maler sich und seine Wirklichkeit selbst erschaffen hat. Es ist nicht ein realer Moment, der hier anschaulich wird, sondern eine Art Traumgesicht, eine Vision von Freiheit und kreativer Energie, in dem der Künstler für sich einen unendlichen Möglichkeitshorizont eröffnet.

Die Malerei von Ouyang Chun stellt sich in ihrem prononcierten Primitivismus ganz bewusst gegen den akademischen Kanon, so wie er von offizieller Seite auch im heutigen China noch gepflegt wird. Der Künstler hat sich die Malweise von Kindern angeeignet, um so auch eine andere, noch ungebrochene, unvoreingenommene Zugangsweise zur Wirklichkeit zu finden. Er zeigt die Gestalten – frontal oder auch im Profil – wie Schattenfiguren in die Fläche gebannt, mit übergroßen Köpfen und linkisch abgewinkelten Beinen und Armen. Ihr räumliches Umfeld gehört einer anderen Ebene an. Wie ein Spielfeld ist dieses in die Fläche gefaltet, so dass die Bildfiguren von ihr abzugleiten drohen, wie schwebend vor ihr angebracht. Dabei zeigt Ouyang Chun sich immer wieder selbst, in seiner Rolle als Maler durch die Attribute von Pinsel und Palette als solcher zu erkennen, doch in wechselnden Situationen und Konstellationen. Der Engelsfigur steht etwa der „Madman“ gegenüber, ganz monochrom in einem Ockerrot vor türkisfarbener Fläche wie aufgehängt erscheinend. Gemeinsam mit den seine Tätigkeit bestimmenden Gegenständen bildet die Gestalt eine Dreiecksform, die durch vertikale Strichkürzel einen Abwärtssog entfaltet. Der Maler scheint sich in extremer Anspannung dieser Bewegung entgegen zu stemmen, sich diesem Drang, aus dem Bild herauszufallen, zu widersetzen, um vielleicht visionär einen Ausweg aus dem Nichts und Nirgendwo heraus zu finden. Es ist ein Bild der Verzweiflung, doch auch des Mutes und der Hoffnung, eine weitere Facette des Künstlers, der sich mal als „Madman“, mal als lichte „Engelsgestalt“ darzustellen vermag. Wieder anders tritt er in Erscheinung im Bild „Bear“. Hier hat Ouyang Chun sich wie träumend in einen Schutzraum zurückgezogen, in eine Art Höhle, einem mächtigen Baumstamm eingeschnitten. Der Palette ist gleichsam spiegelbildlich sein Gesicht gegenüber gestellt. Der Körper fügt sich in sanfter Schwingung in die Ovalform dieser Baumhöhle ein, augengleich dem Betrachter zugewandt. Die seitlich ausgespreizten Äste des Baumes schirmen diesen Ort der Geborgenheit und Ruhe fast wehrhaft nach Außen ab. Nicht überbordende Energie oder eine dem Irdischen

Abgewandte Heilsvision sind hier zur Darstellung gebracht, vielmehr die sich dem eigenen Schaffen verdankende Perspektive, sich selbst abzugrenzen und dem Leben und Treiben des Irdischen in Meditation zu entrücken.

Das Selbstbild des Künstlers entfächert sich dann in mannigfaltige Facetten in der Bildkomposition des „Productive Painter“. Als Rückenfigur besetzt der Maler abermals das Zentrum der Komposition. Die wirr in alle Richtungen wuchernden Haare nehmen den Topos des „Madman“ auf. Die Arme scheinen sich hier – einer futuristischen Darstellung von Bewegung vergleichbar – zu vervielfältigen, um sternengleich vom Künstler ausgehend in den Raum zu strahlen. Zeichenhaft sind der weißen Fläche des Bildgrundes teilweise hieroglyphisch anmutende Realitätspartikel eingebracht. Der dem Maler attributiv beigegebene Pinsel verknüpft diese mit dem künstlerischen Schaffensprozess. Die den Künstler umschwirrenden Chiffren umspielen in ihrer Vielfalt die unterschiedlichsten Ebenen zwischen Realität und Abstraktion, von der geschwungenen Linie bis hin zum Regenbogen, von Andeutungen einer Hausfassade bis hin zu einem Automobil. Es ist eine Art Verortung, die der Künstler hier vornimmt, indem er seinen persönlichen Kosmos umkreist, ihn sich anverwandelt, ordnet und strukturiert. Die horizontalen Streifen seines Pullovers sowie die schwarzen Balken, die das Bild seitlich begrenzen, setzen einen Ruhepunkt in dieser über die Ränder des Bildes drängenden Schaffenskraft. Ouyang Chun findet mit dem Motiv des „Productive Painter“ eine Formel für die ihn von allen Seiten, aus Innen- und Außenwelten bedrängenden Bilderfluten. Dem Betrachter und der Außenwelt mit dem Rücken zugewandt, scheint er diese doch in sich aufzunehmen, um sie gleichsam wie eine vielarmige Maschinerie zu verarbeiten und in die Realität des Bildes zu überführen.

Es mag sich hier durchaus auch eine kritische Stimme erheben, ist die Kunstszene Chinas doch aufgrund der starken ökonomischen Verflechtungen und der westlichen Ausrichtung des Marktes stark geprägt durch Kopisten und Plagiate, die alle möglichen Impulse und Einflüsse eklektizistisch aufnehmen und in Massen zum Verkauf produzieren. Den schematisierten und kaum durch einen individuellen Stil geprägten Bildern konfrontiert Ouyang Chun seine in ihrem Primitivismus authentisch und unmittelbar anmutende Bildsprache, die bewusst gerade auch das Unschöne, Verdrängte, rational nicht Entschlüsselbare sichtbar werden lässt. Dabei gestalten die Motive sich aus dem Prozess des Malens heraus. Die aus der pastos aufgetragenen Farbe entstehende Faktur der Oberfläche birgt Strukturen in sich, die durch Einritzungen und Schabungen, Prägungen und weitere Farbsetzungen inhaltlich-gegenständliche Assoziationen herbeiführen können. Im stakkatohaften Rhythmus aufwachsende Balken mutieren etwa durch mehr oder weniger regelmäßig aufgebraachte Punktierungen und Liniengeflechte zur „Desire City“, während ein Allover bläulicher Farbklecke sich plötzlich als strudelnder Tanz winziger Engelsfiguren lesen lässt. Ein schwarz-weißes Karomuster lässt das Umfeld eines öffentlichen WC assoziieren, in dem eine einer Mangafigur ähnliche Frauengestalt durch in Schlange stehende Männer eine Vergewaltigung erfährt.

Das Bild „Gang Rape“ zeigt in besonderer Weise, wie Ouyang Chun in seinen Bildfindungen unterschiedliche ästhetische Ebenen aufeinander prallen lässt, um damit auch die Brüche und Widersprüche seiner gelebten sozialen Wirklichkeit einerseits, seiner eigenen Identität andererseits zur Anschauung zu bringen. Das Karomuster steht in seiner geometrischen Regelmäßigkeit für die Adaption der konstruktiv-konkreten Kunst, so wie sie von den westlichen Avantgarden konzeptionell geprägt worden ist. Die geschändete Frauenfigur entspricht den Gestaltungskriterien der zeitgenössischen, durch Comics, Animationen und Computerspiele bestimmten Pop-Ästhetik, während die zwar diszipliniert wartenden, doch tierhaft gierig sich über die Frau hermachenden Männer durch die Abweichung vom klassischen Idealbild des Schönen der Art Brut nahe stehen. Der Künstler zeigt die Schattenseiten einer Gesellschaft, die der offiziellen Propaganda zuwider durch Rücksichtslosigkeit, Egoismus und schonungslosen Konkurrenzdruck beherrscht wird. Im Motiv eines Autorennens findet der Künstler eine kritische Anmerkung zu den Prinzipien von Wettstreit und Leistungsdruck, die das gesamte soziale Leben als Antriebskraft dominieren. Drei in der Startposition verharrende Rennwagen und die Hand in Hand aufgereihten Zuschauer versetzen die Szene in höchste Anspannung. Die von rechts nach links oben aufsteigende Rennbahn und die dieser Bewegung folgende Strichführung des Pinsels in der Wiedergabe der grünen Wiese vermitteln der nur summarisch gezeichneten Szene den Charakter eines „Fruchtbaren Augenblicks“, der den unmittelbar bevorstehenden Ausbruch der hier gerade noch innehaltenden Energien perspektivisch in sich birgt. Damit findet Ouyang Chun eine Bildformel für eine globale politische und ökonomische Krisensituation, die sein Land und auch die Welt öffentlichkeit rasanten und

dramatischen Veränderungsprozessen zuführen wird.

Den poetischen Traumvisionen und Sehnsuchtsmotiven des Künstlers, so wie sie etwa auch in den Bildern „Dig Nest“ oder „Star Car“ anschaulich werden, steht so immer auch eine Atmosphäre von Angst, Gewalt und Aggression gegenüber. Das Bild der „Three Brothers“ zeigt etwa drei dem Betrachter sich abwendende Gestalten, die das Bildformat zur Gänze ausfüllen und damit auch den Blick auf die Ferne und Offenheit des Horizonts bedrohlich verstellen. Die übergroßen Köpfe mit igelartigen Strupfrisuren verstärken den Eindruck latenter Gefahr. Der „Erotic Jetsetter“ nimmt das Thema männlicher, auf Dominanz und Zwang setzender Sexualität erneut auf. Das Flugzeug mutiert zu einer Art Phallus, der triebgesteuert die Weite des Himmels durchstößt. Der männlichen Allgewalt steht in der Figur des „Betrunkenen“ ein Moment völliger Reduziertheit des Menschen auf eine willen- und antriebslose Kreatur entgegen. Das Bild „Dungeon“ zeigt schließlich eine düstere Kerkersituation, in der eine Gruppe mit Nummern versehener Häftlinge ein tristes und auswegloses Dasein fristet – Sinnbild einer geschlossenen Gesellschaft, die in sich selbst verfangen ist. Wie Schemen ihrer selbst scheinen die hageren Gestalten dem Höhlengleichnis Platons verfallen zu sein, indem sie die Differenz von Wirklichkeit und Schattenwurf kaum noch auszumachen vermögen.

Mutig und kompromisslos ist Ouyang Chun in seiner Kritik an der politischen Realität seines Landes, wobei diese durch den primitivistisch anmutenden Stil eine poetisch-naive Qualität gewinnt und in eine Dimension des Unwirklich-Surrealen entrückt. Ouyang Chun nimmt Eindrücke aus der Alltagswelt, gleichermaßen aber auch dem Unbewussten auf, um aus der Verschmelzung dieser unterschiedlichen Realitäts- und Wahrnehmungsebenen eine neue Form von Wirklichkeit zu erschaffen, neue Anschauungsweisen von Wirklichkeit zu erschließen. So figuriert er tatsächlich in gewisser Weise als der Umformer und Verwandler, als der er sich im Bild des „Productive Painter“ in Szene setzt. Soziale, ökonomische, aber auch individuelle Verwerfungen möchte er nicht ästhetisch verbrämen oder durch propagandistische Rhetorik überblenden. Er erbringt vielmehr eine Verknüpfungsleistung, durch die er die unterschiedlichen Impulse zusammenführt – Energien, die konstitutiv sind für die Ausbildung des Individuums, gleichermaßen aber auch für die Gestaltung des sozialen Zusammenlebens. Dazu gehören negative Faktoren wie Sexualität, Aggression, Konkurrenz und Gewalt, gleichermaßen aber auch positive Kräfte wie Leidenschaft, Sehnsucht und Hoffnung. Ouyang Chun führt Gegensätze zusammen und lässt diese akzentuiert spürbar werden, nicht um damit die Haltung des Oppositionellen einzunehmen, sondern um Zusammenhänge zu ergründen und Konflikte zu bewältigen. Sein eigenes Rollenbild definiert er selbst in einem Interview über eine Kindheitserinnerung: „Ich liebte es, die Sterne anzuschauen, ich liebte Tiere und die Malerei. Wenn ich von Erwachsenen gefragt wurde, was ich mal werden wollte, wenn ich groß bin, dann entgegnete ich ihnen Folgendes: Astronom, Zoologe und Maler. Wenn ich nun zurückschaue, dann scheint es mir, dass diese drei Karrieren in eine verschmolzen sind, alle hängen sie in besonderer Weise ineinander zusammen.“ In diesen Worten benennt Ouyang Chun seinen Anspruch, unterschiedliche Methoden und Techniken der Weltdeutung und -betrachtung auf den Prüfstand zu stellen. Die Perspektive des Wissenschaftlers mag der des Künstlers und Dichters diametral entgegen stehen, doch aus beiden Blickwinkeln offenbaren sich in unterschiedlicher Weise Facetten des Wirklichen und Möglichen. Der Wahrheitsanspruch, so wie er von sozialistischen Regimen, gleichermaßen aber auch von islamischen Staaten oder westlich-kapitalistischen Regierungen in Anspruch genommen wird, stellt sich hier ganz grundsätzlich in Frage. Damit formuliert Ouyang Chun ein Künstlerbild, das sich durchaus als politisch bezeichnen lässt, dies in einem Kontext, der ein solches Ziel unmöglich erscheinen lässt, sei es aufgrund der kulturpolitischen Situation seines Landes, sei es aufgrund der Allpräsenz eines alles nivellierenden Marktes. So sind es die Spiegelscherben seines Selbst und seiner sozialen Wirklichkeit, die – bruchstückhaft verzerrt und verfremdet – einen besonderen Zugang zu einer höchst komplexen, kaum noch bildhaft logisch erfahrbaren Gegenwart eröffnen.