

# „DEM IDEALISMUS EINE OHRFEIGE VERPASSEN“

ÜBER DIE MALEREI VON NGUYEN XUAN HUY

VON ULRIKE PENNEWITZ

„Es ist nicht gleichgültig für das Schicksal der Philosophie,“ schreibt François Jullien, „daß die Leere bei unseren ersten Philosophen nur in der materialistischen Tradition Gnade fand, dort also, wo man, von der Mehrheit verachtet, dem Geistigen jegliche Eigenexistenz verweigert und die Seele als körperlich betrachtet (Demokrit, Epikur).“<sup>1</sup> Leere käme in den überlieferten Schriften des Aristoteles nur als Raum zwischen den Körpern vor, ohne eigene ontologische Qualität, was zu dem Paradoxon führte, dass es die Leere gar nicht geben konnte, weil es so kein „Nichts“ geben kann. Der barocke Philosoph und Mathematiker Gottfried Wilhelm Leibniz kam auf eine entscheidende Erkenntnis, die das widerlegen konnte und eine Wende einleitete: „Ohne Gott ist nichts.“ Neben der metaphysischen Dimension seiner Devise verlieh Leibniz durch dieses „ist nichts“ der Leere eine Existenz und erfand das mathematische Prinzip der Dyadik, das sich aus den Binärzahlen 0 und 1 zusammensetzt. Die Eins symbolisiert Gott und die Null dessen Abwesenheit – zwei Prinzipien des Seins, die zumindest in der Mathematik und dann auch der Architektur die antiken Vorstellungen ablösen, dass Sein auch immer Leiblichkeit bedeutet.

In der Bildkunst wurde sich weiter, wenn auch als Augenillusion, auf vollständig in Erscheinung tretende Körper konzentriert – keine Freistellen, keine Andeutungen oder Unvollendetes, sondern drängende Fülle. „Armer Bernini ...“, klagt Jullien in Betrachtung der Fresken und Ornamente im Inneren des Petersdoms, „alles [ist] übertoll beladen für den Blick; nicht ein Stückchen ist frei gelassen, über das die Augen nach Belieben streifen könnten, ohne in Beschlag genommen zu werden, an dem sie die Kunst vergessen und sich ausruhen könnten.“<sup>2</sup> Noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein prägten Symbole, Allegorien, wuchernde Vegetation, Architekturprospekte und Massenchoreografien die Kunst, vor allem in den Bildern der Malerei, die für ein öffentliches Publikum bestimmt waren, und brachten bis Mitte des 19. Jahrhunderts in Mitteleuropa die Fülle in Bedeutung und Form zum absoluten Höhepunkt.

Parallel hatten jedoch die Romantikerinnen und Maler wie Casper David Friedrich, der die Leere zu seinem Hauptmotiv erklärte, dieses Dogma auszuhöhlen begonnen. Ideengeber dieser Entwicklungen waren wohl auch die durch Kultur- und Handelsreisende aus China, Vietnam und Japan nach Europa transportierte Bilderkultur und Philosophie. Sie inspirierten die Kunst- und Geistesgeschichte des Abendlandes vor allem durch die Diskurse des Vagen, Geistigen, Einfachen und Unfertigen. Das trug letztlich zu dem unumgänglichen Bruch mit dem antiken Leitbild der Leiblichkeit als Manifestation des Seins und Ort des Geistigen bei und war wesentlicher Auslöser der Revolution des Sehens und der Wahrnehmung um 1900, die dem Spatium und damit der Leere eine Schlüsselrolle verlieh. Mit dem neuen, bewussten, denkenden Sehen der Phänomene, die der Philosoph Edmund Husserl beschreibt<sup>3</sup>, wurden neue Bilder und Motive möglich, jenseits des illusionistischen Bildes. Wie Theo van Doesburg 1930 in dem Manifest zur Gründung der Gruppe Art Concret schreibt: „Ein Bildelement bedeutet nichts anderes als ‚sich selbst‘, folglich bedeutet auch das Gemälde nichts anderes als ‚sich selbst‘.“<sup>4</sup> Dennoch lebten die abendländischen Bildsysteme fort, entgegen der apodiktischen Losung der Malerinnen und Maler der Moderne, losgelöst von theologischen und symbolischen Aspekten, wie Aby Warburg beim Aufbau seines berühmten „Bilderatlas Mnemosyne“ feststellte. Als Bildzitate und Pathosformeln übersiedelten sie von den Kunstbildern in die Reklame-, Film- und Modewelt. Sie führten damit das Programm einer Ordnung des Sichtbaren zu einem Abschluss<sup>5</sup>, ohne aber selbst zu Ende zu sein. Die Bereinigung der Bildelemente von ikonografischer Deutung führte zu einer Wiederverwendbarkeit der abendländischen Motiviken, die den neuen Bilderhunger der Postmoderne erklärbar macht. Begünstigt wurde diese Wiedervorlage durch die Zusammenbrüche der großen politisch-gesellschaftlichen Ordnungscluster der Welt Ost und West und ihrer sorgsam separierten und politisch instrumentalisierten Bildsysteme „Darstellend“ und „Abstrakt“.

<sup>1</sup> François Jullien: Das große Bild hat keine Form, München 2005, S. 103.

<sup>2</sup> Ebd. S. 99.

<sup>3</sup> Husserls sogenannte „Dingvorlesungen“, die er in fünf Teilen im Sommersemester in Göttingen hielt, zeigen auf, dass jeder Anblick, jede Abschattung, jede perspektivische Verkürzung neue Möglichkeiten des Fortgangs in der Erfahrung erschließt. Erst dadurch wurde es möglich, alternative (virtuelle) Wirklichkeiten zur tastbaren Welt zu erfahren. Vgl. Edmund Husserl: Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen (1907), Text nach Husserliana, Bd. 2, hrsg. von Paul Janssen, Hamburg 1986.

<sup>4</sup> Theo van Doesburg: „Base de la peinture concrete [Die Grundlage der konkreten Malerei]“, in: Art Concret (1930).

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: Wege aus der Moderne, hrsg. von Wolfgang Iser, Weinheim 1988, S. 193–203, hier S. 195.

Nicht nur ihr Gültigkeitsanspruch brach zusammen – die Modelle des Sichtbaren erfuhren auch eine Globalisierung, explosionsartig beschleunigt durch Internet und Social Media, sowie die Vermischung von Bild- und Sehtraditionen: „Das [Kunst-] Werk wird zu einer Karte des Nomadentums, mit einer fortschreitenden Verschiebung, die außerhalb jeder vorgegebenen Richtung von Künstlern praktiziert wird, die als blinde Seher um die Lust an der Kunst kreisen, die sich vor nichts unterwirft, auch nicht vor der Geschichte.“<sup>6</sup> Eben dort, auf dem Feld verschütteter Demarkationslinien, aufgelöster Bildformeln, der globalen und ubiquitären Verfügbarkeit von Wissen und Kultur sind die Bilder Nguyen Xuan Huys mit den Augen betretbar. Seine Kunst provoziert Diskontinuitäten, sie stützt sich in den Stoff des Imaginären, Absurden und Grotesken, bricht mit präzisen Pinsel die Bedeutungssedimente abendländischer Bildelemente auf und setzt sich aus den Bildern aktueller Erinnerungs- und Verdrängungskulturen neu zusammen. Durch die Fülle seiner Kompositionen und malerischen Bearbeitungen entbergen sie die großen Leerstellen unserer Gegenwart.

Bis Nguyen beginnen konnte, Malerei zu studieren, gingen erste Impulse beim Blättern durch alte Bildbände mit Meistern des Quattrocento voraus, die er in einer Bibliothek in Hanoi fand. Nicht nur die Abbildungen, auch die Leben der Malerpersönlichkeiten faszinierten ihn, allen voran Michelangelo und sein konsequenter Wille zu einer absoluten Malerei, die von der Verankerung in manifester Realität losgelöst erscheint. Diese Auffassung von Kunst und KünstlerInnen-schaft unterschied sich zu den Bildern von Künstlerinnen und Künstlern, die Nguyens Kindheit prägten: auf der einen Seite traditionelle und kunsthandwerkliche Tusche-, Seiden- und Lackmalerei, auf der anderen ideologisch aufgeladene Propagandabilder, deren Heiterkeit und Farben zum vietnamesischen Alltag in Konflikt zu stehen schienen. Besonders zu der überall sichtbaren, aber nicht öffentlich ausgesprochenen Wahrheit, die der verheerende, zwanzig Jahre erbittert von US-Truppen geführte Krieg und die, diesem vorausgehend, etwa einhundert Jahre dauernde französische Kolonialherrschaft in Vietnam hinterließen. Eine eigenständige, kanonische Bildkultur, die mit den großen Traditionen in China, Korea oder Japan konkurrieren kann, entstand weder unter

diesen Bedingungen noch unter der folgenden Machtausübung der Kommunistischen Partei, die eine freie oder gar autonome Kunst nicht zuließ und bis heute – trotz Öffnungen – nicht befördert. Um so beeindruckender ist der Weg Nguyens, ein freier Künstler nach den europäischen Vorbildern zu werden und seine Konsequenz, trotz erheblicher äußerer Widerstände und innerer Zweifel, diesen auch zu gehen.

Entscheidend war Nguyens persönliche Entscheidung, Vietnam zu verlassen und 1996 nach Deutschland zu gehen. Das Studium der Malerei in Halle an der Saale als Meisterschüler bei Professor Otto Möhwald an der Burg Giebichenstein, ermutigte den jungen Künstler, seine eigenen Bilder zu finden. Das waren zunächst ganz nahe liegende, dringende Bilder, die



Kat. Nr. 4/ The Dance, 2010, Öl auf drei Leinwänden, 230 x 375 cm

er als Absolvent umsetzte: die Opfer des Vietnamkriegs und die vielen, wegen des Einsatzes von „Agent Orange“ bis heute verheert geborenen Kinder. Aus diesem Kontinuum des Grauens, das seine Bilder nach dem Studienabschluss prägte, entwickelte der Maler die ikonische Gestalt einer Nymphe<sup>7</sup>, die seine Bilderwelten in Konstellationen bevölkert. Mit verdrehen und anatomisch unnatürlich kombinierten Körperformen schafft er ein Gegenbild zum heilen Ideal wohlproportionierter Körper der europäischen Kunstgeschichte. Sie sind moderne Grotesken, die weniger aus einer regen Fantasiewelt, sondern eher einem realen Bewusstsein über die Zustände der Gegenwart entsprungen sind. Heiter tanzen die verdrehten Nymphen einens an das Motiv „Der Tanz“ (um 1910) von Henri Matisse erinnernden Reigen, frei gestellt schwebend vor weißem Hintergrund mit wehenden schwarzen Haaren.



Kat. Nr. 5/ Ballet School, 2011, Öl auf drei Leinwänden, 178 x 271 cm

Auffallend ist die hohe Dynamik der Körper, die präzise Wiedergabe der Details und Jugendlichkeit der Figuren, die im Kontrast zu den grotesken Körpern stehen, aber auch zu der archaischen, ekstatischen Ausdruckskraft und Volkstümlichkeit, die Matisse seinen Figuren verliehen hat. Nguyens „The Dance“ (2010) (Kat. Nr. 4) ist kalkuliert, stilisiert und entindividualisiert. Auch bei dem an Edgar Degas erinnernden Bild „Ballet School“ (2011) (Kat. Nr. 5) ist das zu beobachten. Drückenden Degas Ballettschülerinnen mädchenhafte, übersprudelnde Jugend aus, deren Eindämmung von den hilflosen Versuchen greiser, strenger Männerfiguren vollzogen wird, sind Nguyens groteske Nymphen in ihren aufreizend-provozierenden Posen



Kat. Nr. 2/ Chickenwing Company, 2008, Öl auf zwei Leinwänden, 195 x 395 cm

jeder Unschuldigkeit beraubt. Zwar wirken sie fröhlich, doch schwingt gleichzeitig eine hohe Artifizialität mit, die Zweifel an der Authentizität dieser Freude aufkommen lässt. Das naive Schauen und die Lust an der Entschlüsselung seiner Bildmetaphern kehrt sich beim Betrachten in ein Unbehagen um in die vage Ahnung, einem grausamen aber unverständlichen Schau-

spiel beizuwohnen. Von hoher Symbolkraft ist auch das 2008 entstandene „Chickenwing Company“ (Kat. Nr. 2). Eine mit der Montur einer Pionierin ausgestattete Mädchengestalt, die den typischen Gruß absolviert, umkreisen überdimensionierte Teile von nackten, rohen Hühnerflügeln. Die Komposition erinnert an die Engelreigen eines Jean-Honoré Fragonard, der die Verkitschung christlicher Bildsymboliken meisterhaft betrieb und gleichzeitig mit erotischen Szenen zu kombinieren wusste. Auch Nguyens die wackere Pionierin umflatternden „Chickenwings“ sind erotisch, jedoch verstörend, körper- und seelenlos, ohne Aussicht auf Erfüllung.



Kat. Nr. 6/ The Break, 2012–13, Öl auf drei Leinwänden, 200 x 450 cm

Ab 2012 erweitert Nguyen die Grotesken über das Menschliche hinaus und erzeugt bizarr wie faszinierend komplexe und erzählerische Bildwelten. Im großformatigen „The Break“ (2012–2013) (Kat. Nr. 6) wandeln nackte Frauengestalten mit den Attributen der antiken, mythologischen Mischwesen Kentaur und Pegasus, ausgestattet mit den federlosen „Chickenwings“, durch einen kulissenartigen Raum, in der Anmutung eines mit Gewächshauspflanzen nachgestellten Dschungels. Jedes Wesen präsentiert, wie in einem Werbeprospekt, mit aufreizendem Lächeln ein martialisches Sturmgewehr. Spuren der Gewalt besetzen das helle Inkarnat ihrer Körper. Die Wesen, die Pflanzen, das Fehlen einer perspektivischen Staffelfung – das Ganze zeigt eine bis zum Äußersten getriebene Künstlichkeit, an die provozierende Banalität der Werke von Jeff Koons erinnernd. All das scheint seltsamer zu sein, als die todbringenden Waffen, die in dieser zynisch-verführerischen Inszenierung feilgeboten werden.

In einem der 2020 entstandenen Bilder wird die Bühnenhaftigkeit um einen weiteren Aspekt erweitert. In „Excavation“

<sup>6</sup> Achille Bonito Oliva, „Die italienische Trans-Avantgarde“, in: Wege aus der Moderne, hrsg. von Wolfgang Ibsch, Weinheim 1988, S. 121–132, hier S. 121.

<sup>7</sup> Vgl. Nguyen Xuan Huy im Interview mit Richard E. Müller, in: Nguyen Xuan Huy. Waiting until heaven is done, Bielefeld 2020.

(Kat. Nr. 40) scheinen nackte, menschliche Gestalten mit größter Konzentration und Anstrengung aus einer fleischartigen Masse einen riesigen Augapfel bergen zu wollen. Die Szene ist seitlich mit Schlagschatten bildendem Licht beleuchtet. Im Gegensatz zu den fein ausgearbeiteten Körpern riegelt im Bild-



Kat. Nr. 40/ Excavation, 2020, Öl auf Leinwand, 270 x 200 cm

hintergrund ein locker gemalter Felsen den Blick in die Weite ab, der von einem dramatisch in Gelb, Rot und Türkis flammenden Himmel überfangen wird. Das zentrale Augenobjekt rekurriert auf das Hauptthema surrealistischer Bildsujets. Legendar wie einprägend ist der Schnitt durch ein weibliches Auge in Salvador Dalís und Luis Buñuels „Un Chien andalou“ (1929). Nguyens Komposition erinnert besonders an ein Werk der Bauhauskünstlerin Grete Stern, ihre ikonische Fotomontage „Traum Nr. 26: Das ewige Auge“ (ca. 1951). Aus einem felsigen Plateau scheinen hier einzelne Hände nach einem Auge greifen zu wollen, das über der Fläche steht. Exponiert und überdimensioniert spielt es auf die Idee eines „dritten Auges“ an als Symbol der Weisheit, des Wissens, vor allem aber – wie es bei René Descartes heißt – als Bindeglied zwischen *res cogitans* und *res extensa*<sup>8</sup>, zwischen Denken und Empfinden. Die sogenannte Zirbeldrüse, die tief im Hirnstamm verankert ist, aber eine vollständige biologische Struktur zum Sehen aufweist, wertete der Philosoph als ein Relikt aus den Urzeiten der Menschheit. Die Ausgrabung des „dritten Auges“, das verborgen im tiefen Fleisch liegt, ist eine Traummetapher für die Entbergung der Instinktwelt. Doch bleibt auch in „Excavation“ sowohl Erkenntnis als auch Erlösung aus: Der Blick des Auges geht in einen außerhalb des Bildes liegenden unbekanntem Raum.

„In gewisser Weise“, schreibt Achille Bonito Oliva, „stellt die Kunst den letzten Ort dar, hinter den zurückzugehen nicht mehr möglich ist.“<sup>9</sup> Ein Zurückgehen zu den Bedeutungszusammenhängen der alten Meister, ein Wiedereinführen der Ikonografie und der Beseelung der Materie durch den Illusionismus der Malerei, bleibt ein Unterfangen, das nicht gelingen kann, auch wenn es gelegentlich versucht wird. Nguyen sagt in einem Interview: „Mein Denken hat kein System, das zu systematischen Ergebnissen führt.“<sup>10</sup> Und genau darin liegt die Aktualität seines Schaffens. Das posthumane Personal, das ein aufwendig kreuzreferenziertes, ästhetisches Pluriversum in seinen Bildern bevölkert, befasst sich mit absurdem Tun. Die dargestellten, zum Teil überbetonten Handlungen folgen keinem Ziel, sondern verharren eingefroren in der Pose im Hier und Jetzt. Sie suggerieren Bedeutungssysteme, rufen Erinnerungsbilder von Träumen und Alpträumen hervor, bleiben aber in ihrem zirkulierenden Bühnenraum gefangen. Ein Übertritt und Verschmelzen mit dem physikalischen, dem euklidischen Raum ist unwahrscheinlich. Wie Matthew Barney's „The Cremaster Cycle“ bleiben diese Bilder ein in sich geschlossenes ästhetisches System, das nach Prinzipien funktioniert, die es selbst produziert hat. Nguyens Bilder machen die Künstlichkeit unserer Weltwahrnehmung erfahrbar. Sie bleiben ohne Agitation und alarmistische Sendung – sie bleiben trotz der Fülle von Gestalten, Formen und Farben in einem guten Sinne leer. Diese Bilder bieten Gelegenheit zu fragen: Was wird aus den ausgrenzenden und erschöpfenden welterschaffenden Leistungen des Menschen, wenn er sich selbst und seine mentale, soziale und ökologische Umwelt extrem belastet hat, so dass jedes System der gegenseitigen Unterstützung an die Schwelle der Erschöpfung gebracht wird? Die Antwort liegt nahe ...

<sup>8</sup> René Descartes: Principia philosophiae [Prinzipien der Philosophie] (Amsterdam 1644), zit. nach: René Descartes philosophische Werke, Bd. 3, Berlin 1870.

<sup>9</sup> Achille Bonito Oliva, a.a.O., S. 130.

<sup>10</sup> Nguyen Xuan Huy im Interview mit Richard E. Müller, in: Nguyen Xuan Huy. Waiting until heaven is done, Bielefeld 2020, S. 40.