



Eröffnungsrede von Prof. Dr. Manfred Schneckenburger anlässlich der Vernissage zur Ausstellung „Dynamik der Stille“ von Paul Ching-Bor am 11. Januar 2013

Meine Eröffnungsrede besteht aus zwei Teilen: Erstens, der Künstler in New York, Zweitens, der Künstler in Bayern. Natürlich sollte die Rede aus EINEM ... sein, doch vom zweiten Teil, die Bilder von Ludwig II. habe ich erst gestern Mittag erfahren. Also musste ich nachgießen und hoffe, die Nahtstelle ist gut verschliffen. Ich beginne mit dem Künstler in New York.

Heller Dunst, farblose Nebelwände, ein Himmel, der sich hoch über angeschnittene Gebäude erhebt. Man könnte meinen, dass es vor Allem auf den Himmel, auf DIESEN Himmel, ankommt, so dicht umfängt er Wolkenkratzer, Brückenkonstruktionen oder Straßenkreuzungen. Auf einen Luftraum, wie er sich in die Höhe dehnt und durch die Perspektivflucht gleichzeitig in die Tiefe zieht.

Man könnte die Bilder aber auch so sehen, dass Wolkenkratzer und stählerne Brücken die aktiven, dramatischen, die eigentlichen Helden der "Townscapes" sind, obgleich sie sich in Dunst und Eintrübung verlieren. Benutzt, bewohnt, bevölkert sind diese Giganten der Ingenieursarchitektur offenkundig nicht. Straßenverkehr findet nicht statt, die Avenues sind, mit einer Ausnahme, vollkommen menschenleer. Diese Himmel verbreiten oft eine Atmosphäre der Bedrückung, eine fast gespenstische, graue Monotonie, die alles Laute, Lärmende, Lebendige des imaginären Großstadtbetriebes schluckt und löscht. Über Ching-Bors Manhattan liegen, wie eine heimliche Bedrohung, erste Andeutungen von Erosion und Verfall.

Der Luftraum über der Stadt, sein Eindringen in Fugen und Ritzen bis in die Gebäudeumrisse und Trägergerüste lädt sich zu einem eigenen Thema auf. Das ist zwar auf den meisten Manhattan, auch wenn eine Vedute anders aussieht als die großen Tuschbilder Ching-Bors. Ein Pathos der Vergeblichkeit umgibt viele von ihnen, denn Zweck, Funktion, Nutzen spielen keine Rolle mehr. Menschen kommen in dieser Stadt kaum einmal vor. Sie bleiben, wörtlich, marginal.

Nehmen sie zum Beispiel das rare Bild mit zwei Männern neben einer Überführung oder Tunneleinfahrt! Letztlich verhindert eine gleißende Flut aus weißem Licht die exakte Bestimmung des Ortes. Beide Figuren geraten in eine schattenhafte Existenz. Ihre Umrisse irisieren wie zerfetzt und werden von massiven Schwärzen bedrängt. Ihre Gesichter scheinen verwüstet. Sie wenden sich frontal aus dem Bild. umherirrende Zombies in einer Geisterstadt, einer Stadt in Auflösung?

Selbst die neubarocke, majestätische Kuppel des (ausnahmsweise) Berliner Doms wirkt, desto näher wir herantreten, umso zerfledderter im Andrang von Licht und Schatten – nicht, weil impressionistische Sonnenreflexe sie überglänzen, sondern weil ein Fraß von Dunkelheit und schwärzliche Flecken sie angreifen. Der Titel "Glacial Dormancy" vermeidet jede topografische Information und gibt mit der Unterschrift "Glacial Dormancy" (eisiger Schlafzustand) eine Wendung ins Abweisende, ja, Gefährliche.

Seit anderthalb Jahrzehnten, seit seiner Ankunft in New York, verschmilzt Ching-Bor den Himmel über den Luftraum um Manhattan zu einer schwebenden Einheit aus Atmosphäre und gebauter Stadt, zu Ansichten von der Diffusion feinsten Nebeltropfen über flüchtige Aufhellung bis zum Zwielflicht der Dämmerung und nächtlicher Versunkenheit.

Am Gegenpol zu dieser verschwimmenden Welt stehen Architekturmonumente, von Ingenieuren sichtbar standfest geplant und mit Stahl armiert. Am historischen Horizont taucht eine Linie von Paxtons Londoner Kristallpalast über Eiffelturm und Roebings Brooklyn Bridge bis zur Skyline über dem Hudson River hervor. Ching-Bors urbanes Hochgebirge überragt steile Straßenschluchten und vierfach verstrebttes Trägerwerk verspannt den Himmelsraum.

Dabei folgt der Blick auf die Stadt einer besonderen Wahrnehmung. Die Einstiegshöhe für unser Auge liegt schon weit über dem Boden: Der Betrachter wird übergangslos in die Höhenzone gelenkt. Als tragender Grundgestus verstärkt die Froschperspektive diese Höhenorientierung noch. Sie mündet in einen unbestimmten Zwischenbereich aus Dunst, Nebelschwaden, und Himmelsphänomenen. Wo Vorder- und Mittelgrund ineinander fließen, heben Nähe und Distanz sich gegenseitig auf. Ching-Bor spielt virtuos mit dieser Fluktuation zwischen packender Gegenwärtigkeit der Architekturfragmente und sich verflüchtiger Atmosphäre. Nähe und Ferne, greifbare Baublöcke oder Trägerelemente und Fatamorgana fluten in eins.

Die eigentliche Dramatik spielt, anders als auf vielen Landschaftsbildern (denken sie etwa, ohne dass ich hier Maßstabe vermengen will, an van Gogh!), die eigentliche Dramatik spielt an keinem sturmgepeitschten Himmel, sondern in den eruptiven Überschneidungen und stürzenden Steilabfällen von Wolkenkratzern und Brücken, in der Dynamik forcierter Perspektiven. Gebäudeecken und -profile schieben sich kantenstark vor den Himmel, während dieser sich in die Eintrübung zurückzieht. Eine Lichtregie, die Nächtiges und Leuchtendes eng zusammenrückt, grundiert das Schauspiel mit theaterwirksamen Kontrasten. Immer wieder lasten expandierend Stahlgestänge quer verkreuzt als luftiges Gefängnis auf der hochgebauten städtischen Gruft. So bleibt die Szenerie, aufs Ganze gesehen, düster, mit einer Anmutung von Endzeit und einer evakuierten, geflohenen, untergegangenen Bevölkerung. Häufig scheint ein Klima unterschwelliger Angst auf Ching-Bors New York zu drücken. Spürt der krisenfühlige Künstler hinter der ausgesparten REALITÄT überfüllter Straßen ein stummes, sich anbahnendes Unheil?

Schon in den Anfängen der industriellen Revolution, deren urbane Aufgipfelung nicht zuletzt Manhattan darstellt, stößt optimistischer Fortschrittsglauben immer wieder auf eine Skepsis, die sich mehr und mehr zu einem kulturgeschichtlichen Gegenstrang auswächst. Ängste vor einer omnipräsenten Technik und ihren sozialen Verwerfungen gehen damit Hand in Hand. In Kunst wie Literatur bildet sich eine Art „Schwarzer

Romantik“ aus, die ihr Zwielficht von Untergang, ja Höllenassoziationen, auf die industriell produzierende und produzierte Welt projiziert.

Darf man angesichts der unheilschwangeren Leere und Schwindel erregenden Vertikalität dieser trüb eingedunkelten "Cityscapes" eine Brücke zur "Gothic City" des amerikanischen Comic-Helden Batman, zur Megapolis amerikanischer Prägung schlagen? Darf man, weiter zurück, an die "Gothic Tales" des 18. Jahrhunderts erinnern, die sich seit Horace Walpole als fester Begriff für den englischen Schauerroman eingebürgert haben? Weckt die düstere Stadt Ching-Bors eine Ahnung von Albträumen, wie sie Edgar Allan Poe niederschrieb? Oder öffnet sich zwischen den Abgründen Poes und den Dunsthimmeln Ching-Bors eine Kluft, die nur allzu kühne Spekulationen überspringen könnte?

Näher als dieser literarische Fond stehen jedenfalls die kapitalen Bildwelten der 1920er Jahre, wie sie Fritz Langs Film „Metropolis“ 1926 zur negativen Utopie türmt. Vollends – ob dem Chinesen in New York bekannt oder nicht – vollends auf die unmittelbare Vorgeschichte führen die New York-Phantasien amerikanischer Magazin-Illustratoren aus der gleichen Zeit. Im Katalog gehe ich auf die Referenz etwas ausführlicher ein. Besonders Hugh Ferriss mit seinen effektvollen Federzeichnungen mehrzoniger Bau- und Verkehrssysteme, ganz ohne Nutzer, kommt den "Crossings" Ching-Bors durchaus nahe. Ferriss war der erfolgreichste einer ganzen Reihe von Zeichnern, die damals urbane Architekturträume wie –albträume in Zukunftsvisionen umsetzten. Auch Erich Kettelheim, der Designer für Langs Film, stand ihnen nahe. Schließlich muss noch eine für Ching-Bor sehr natürliche Tradition hervorgehoben werden, die er in seiner südchinesischen Heimat gelernt, studiert und danach in ihrer vielschichtigen Eigenart in Australien und New York fortgeführt hat. Sie erkennen: ich spreche vom Erbe der fernöstlichen Tuschnalerei, die unser Künstler mit der Autorität und dem Bildanspruch westlicher Ölgemälde vereint. Nicht nur, dass die Arbeit mit saugfähigen, kompakten Papiersorten, dass die Einlassung auf Tönungen eines farblosen Äthers, dass Transparenz und liquides Wesen der großen Tradition chinesischer Landschaftsmalerei entstammen – selbst die Grundlage seiner Stadtlandschaften lassen Vergleiche zu. Beim Blättern in einschlägigen Büchern, so von dem bekannten Sinologen Dietrich Seckel, stoße ich auf die Information: der chinesische Begriff für Landschaft setze sich aus den Wörtern „Berge“ und „Wasser“ zusammen, Felsen gelten in einem Malerei-Traktat aus dem 11. Jahrhundert als das „Knochengerüst“ von Himmel und Erde. Wäre es wirklich abwegig, wenn ich eine direkte Verbindung von diesem „Knochengerüst“ über „Skelett“ zu den typischen „Skelettbauten“ Ching-Bors konstruiere? Und hinzufüge, dass der moderne Künstler, so gesehen, immer noch Landschaftsbilder im Sinne der alten Meister komponiert? Dass in seinen Bildern sich immer noch feste Struktur und ein ätherischer Urgrund vereinen, auch wenn die philosophische Vertiefung und der mystische Einklang, die taoistisch sind, wohl eher zu den unbewussten Voraussetzungen gehören. Statt hochgestochener Interpretationen lese ich Ihnen jedoch eine Bildbeschreibung vor. Danach – Zitat – „treten Nähe und Ferne ohne Zwischenzonen auseinander, und so gibt es im Wesentlichen nur zwei Tonstufen: das Schwarz für die Nähe, wiederum gestuft in Tiefschwarz für die mehr linearen und dunkles Grau für die feucht lavierten Partien – und das Silbergrau für die Ferne, das dem Weiß des leeren Grundes verschwistert ist, in das es sich allmählich verflüchtigt... Das wird verstärkt durch die ziemlich starke Dynamik der Komposition. Sie entfaltet sich von rechts her, wo Felsen ins Bild hängen und ebbt nach hinten in der langsam steigenden Folge der Bergkuppen ab...“ Das ist KEINE Annäherung an ein Bild von Ching-Bor, sondern die Interpretation einer

altchinesischen Tuschlandschaft aus dem 11. Jahrhundert durch einen berühmten Sinologen. Machen Sie sich die Mühe und ersetzen Sie die Kulisse Natur durch die Kulisse menschenleere Großstadt – Sie werden kaum scheitern!

Gleichzeitig versichere ich Ihnen, dass Ching-Bor auch Wurzeln in der westlichen Kunst besitzt. Denn sein Luftraum ist eben keine Unendlichkeit, in der wir den universellen Einklang mit dem „absoluten Grund“, dem „gestaltlosen Nichts“ ahnen (zwei Zitate weiser Buddhisten), sondern ebenso ein meteorologischer Zustand, den wir, banal gesagt, als eine bestimmte Wetterlage erfassen können. Beispiele einer Malerei von Wind und Wolken, Nebel und Sonnenglanz fahler Eintrübung und aufdämmerndem Licht finden wir in der europäischen Kunstgeschichte in den sprühenden Reflexgewittern des Venezianers Francesco Guardi, den zerstäubten Farbwirbeln des Engländers William Turner, mit einem letzten Ausläufer in Mark Rothkos verwischten Farbrändern, die oft im Sinne einer ikonischen Spiritualität gedeutet werden. Nur auf die Linie einer unvermischt direkten Farbsinnlichkeit schwenkt der Chinese in Ching-Bor nirgends ein. Dagegen berühren die heftigsten Vorstöße seiner Stahlbalken offenkundig den abstrakten Expressionismus der frühen 1950er Jahre, z.B. die ausbrechende schwarz-weiße Gestik von Franz Kline.

Doch im Jahr 2011 folgt noch ein sehr viel tieferes Eintauchen, jetzt in die deutsche, genauer, die bayerische Kulturgeschichte. 2011 lebt er als "Artist in Residence" in München, ein Gast des Ebenböck-Hauses. Er bezieht das vorgesehene Atelier und stellt fest, dass der wässrige Ausstoß und die plätschernden Umtriebe seiner Tuschkinsel in der properen Ordnung einer semi-offiziellen bayerischen Künstlerwerkstatt nicht immer der Hausordnung entsprechen. So verschiebt er die großformatige Ausführung seiner unzähligen Skizzen und Studien auf die Rückkehr ins New Yorker Atelier. Hier will er die neue Serie "Offsprings", „Abkömmlinge-Ludwig II.“ fertigmalen.

Er nimmt also zunächst Eindrücke auf, reist und besichtigt viel, entdeckt den „Kini“ und seine wolkenstürmenden und goldstrotzenden Liegenschaften – und zieht sie in die vertrauten Nebeltänze seines persönlichen Stils. Er öffnet, vom eigenen Werk her, Einstiegsluken in eine Welt, die ihm neu, fremd, irritierend romantisch sein muss – und in der er sich doch von Anfang an zurecht findet. Ihr Rätsel trifft sich mit seiner Art zu malen, zu verhüllen und zu verschleiern. Er steigert die verspätete absolutistische Majestät ins übergroße, monumentale Format. Seine gekonnten Porträts umspielt leichter Wellengang, ob als Anspielung auf den Tod im Starnberger See oder als Echo der Schwanenspur auf dem nahen Bild, bleibt dem Betrachter überlassen. Ganz unerwartet bei Ching-Bor ist die umsichtige Einlassung auf die umstrittene Geisteskrankheit des Königs. Sie lautert als bedrohliche Gefahr nicht nur im flackernden Blick, sondern stört auch mit fahrig ausstoßenden Pinselzügen die Harmonie heiler Formzusammenhänge, indem Flecken den Monarchen wie Schmutz überziehen. Nicht zufällig wird eine Erinnerung an die wüste Deformation der „Zombies“ vor dem Tunneleingang wach, wobei Ludwig die Selbstzerstörung mit Adel und Stolz seiner Züge kontert. Ganz nebenbei erweist Ching-Bor sich auch als wunderbarer Tiermaler, der die beiden Schwäne in ihren Bewegungen höchst realistisch erfasst und ihnen gleichzeitig einen lyrischen Schwung verleiht, der sie zu Geschöpfen auf der dunklen Flut eines Traumreiches macht. Man darf gespannt sein, welche Fähigkeiten die Konfrontation mit anderen Lebenswelten in Ching-Bor noch weckt.

Denn schon jetzt, schon in New York, überwältigt er die Verhangenheit durch Dunst und Nebel immer häufiger durch die Fülle des Lichts. Dann berühren Kuppeln, Hochhäuser und Stahlgerüste weniger die Carceri von Piranesi als die luftigen Aquarelle des Amerikaners John Martin. Einmal wächst eine Reihe überschlanker Türme aus engem Rastergrund und eilt, in grenzenlosem Vertikalismus, ungehindert durch Querlager und Strebestützen, einem blauen Himmel entgegen. Einmal glüht ein warmer Strom von feuriger Lava. Auch das gehört zur Spannweite des Malers.

Über die künstlerischen Mittel hierfür verfügt er in reichem Maß. Sie stammen aus seinem klassischen chinesischen Erbe, doch inzwischen hat er sie längst für eine Vielzahl aktueller Erfahrungen geschmeidig und für neue Aufgaben belastbar gemacht. Entscheidend bleiben jedoch Lasuren, wie sie nur der Tuschpinsel über schweres Büttenpapier legen kann. Der hohe Anteil an Tuschen bestimmt, nach wie vor, die Dichte farbloser Übergänge und schafft unendliche Möglichkeiten der Nuancierung. Doch das Drama von Hell und Dunkel gewinnt an Durchschlagskraft, die Begleitstimmen farbiger Aquarelltechniken legen zu, die Neugier auf eine erweiterte Tradition setzt sich immer mehr ins Bild. Der Künstler Ching-Bor ist, bei aller Verwurzelung, alles andere als konservativ.

Ching-Bors Galerist Topic-Matutin beobachtet sehr genau, wie der feucht schimmernde Farbauftrag sich zusammenbraut. Aus „Schichtungen und Verwerfungen, Schabungen und Sprühungen, Wisch- und Waschprozessen“ bleibt, unter der Oberfläche, ein struktureller Aufbau vorhanden. Er formt die Wirklichkeit des Bildes in der Tiefe mit. Wo die Tusche liquide strömt oder rinnt, kommt die feuchte Natur des Nebels zum Vorschein. Wo das Papier stockt und staut, stützt es die feste Fügung robuster Eisenbarren. Die Lasuren sind nicht nur eine Voraussetzung dieser Bilder. Sie tragen ihre Botschaft mit. Hier liegt der unveräußerliche Kern von Ching-Bors Malerei.