



Pinsel, Schälchen, Reibstein auf Filzdecke

Laptop auf Chinesisch

Matthias Reinhold besuchte ein halbes Jahr lang einen Kurs für traditionelle chinesische Malerei an der China Academy of Arts in Hangzhou im Südosten von China. Er berichtet für das MePri über die Lehren, wie sie an der Kunstakademie im Spannungsfeld von klassischer Landschaftsmalerei und aktueller Lebenswirklichkeit vermittelt werden und über die Erkenntnisse, die er dadurch für seine eigene Zeichenkunst gewonnen hat.

In China wird seit Jahrhunderten mit Pinsel und Tusche gemalt. Als Malwerkzeug dient ein elastischer Pinsel, der viel Flüssigkeit aufnehmen kann und dennoch spitz zu läuft. Er lässt das Zeichnen feiner Linien ebenso zu wie das Bemalen einer großen Fläche. Die Haltung der Hand ermöglicht dem Gelenk ein freies Spiel und somit Bewegungen in alle Richtungen. Als Malgrund wird überwiegend Papier verwendet, manchmal auch Seide. Das Papier hat je nach Sorte unterschiedliche Saugkraft. Bei einigen Papiersorten trocknet die Tusche, ohne ihre Kontur zu ändern, bei anderen zerfließt sie und ergibt beim Trocknen Effekte, die sich der Maler für seine Gestaltung zunutze macht. Ist die Tusche erst einmal getrocknet, sind Korrekturen wegen der schweren Löslichkeit kaum möglich. Eine unterlegte Filzdecke verhindert, dass das feuchte Papier am Untergrund festklebt. Nach dem Bemalen wird das Papier mit Leim auf weitere Bogen aufgezogen. Dabei wird es geglättet und die Malerei gewinnt durch den weißen Untergrund an Leuchtkraft.

Nicht nur die verwendeten Materialien sind im Laufe der Zeit die Gleichen geblieben. Früher wie heute gehören Menschen, Tiere, Pflanzen und Landschaften zu den Motiven der traditionellen chinesischen Malerei. Je nach Motiv haben sich unterschiedliche Pinseltechniken und Abbildungsmethodiken entwickelt. Die Landschaftsmaler setzen sich mit anderen bildnerischen Fragen auseinander, als die Maler, die sich mit Blumen oder Tieren befassen. Eine Landschaft muss schon allein wegen der Größenverhältnisse stark reduziert werden, während Blumen maßstabsgetreu wiedergegeben werden können. Die Maler der menschlichen Figur hingegen müssen der spezifischen Motorik des Menschen gerecht werden. Aufgrund dieser unterschiedlichen Anforderungen spezialisieren sich einzelne Künstler immer auf bestimmte Motive.

Im ersten Studienjahren der „China Academy of Arts“ in Hangzhou machen sich die Studenten der traditionellen Malerei mit allen Motiven vertraut. Danach entscheiden sie sich für einen der

Bereiche „Blumen und Vögel“, „Figur“ und „Landschaft“. Wichtigste Lernmethode der traditionellen Malerei ist das Kopieren von Werken alter Meister. Durch das Nachahmen der Vorbilder anhand von Reproduktionen erlernen die Studenten deren Pinseltechnik und Kompositionsmuster.



Kopien Alter Meister von einem Studenten der Landschaftsmalerei



Chao Ling yang, Reisende am Weidenpavillon, Tusche auf Seide, 23 x 24 cm, Nördliche Songdynastie 11. Jahrhundert

Als Vorlage diente beispielsweise die Seidenmalerei von Chao Ling yang aus dem elften Jahrhundert. Das Bild zeigt eine Gruppe von Reisenden, die am Ufer eines Sees mit einem Boot anlegt und sich mit dem Gepäck zu einem von Weiden umgebenen Pavillon begibt. Mit unverdünnter Tusche und bis ins Detail sind die am Ufer festgemachten Boote gezeichnet. Deren Aufbau ist ebenso erkennbar wie die Haltung der Reisenden, die Konstruktionsweise des Pavillons und der Wuchs der Weiden. Die Wellen des Sees sind dagegen mit kaum sichtbaren, aneinandergereihten Bögen dargestellt und erzeugen die Vorstellung von einer leichten Brise. Das gegenüberliegende Seeufer ist schemenhaft mit verdünnter Tusche gemalt und scheint sich im Dunst zu verlieren. Durch den Kontrast von detailgenauem Vordergrund und großflächig behandeltem Hintergrund entsteht ein Gefühl von Weite. Mit der Verwendung von mehr oder weniger verdünnter Tusche werden die Lichtverhältnisse des Seeblicks stimmungsvoll wiedergegeben. Eine Tageszeit lässt sich jedoch nicht bestimmen. Die Sonne ist nicht abgebildet und es gibt keine Schatten, die auf deren Stand schließen lassen.

Die Eigenart der chinesischen Landschaftsmalerei wird deutlich an der ihr zugrunde liegenden Auffassung von Licht. Licht als Voraussetzung für Sichtbarkeit ist keine Prämisse, von der die

traditionelle chinesische Malerei ausgeht. Selbst in der Dunkelheit ließen sich wichtige Schritte für den Bildentstehungsprozess vollziehen. Geräusch-, Geruch- und Tastsinn würden Aufschlüsse geben können über das Wesen der abzubildenden Dinge, die ausreichend wären um ein Bild zu produzieren. Die Anwesenheit von Licht ermöglicht es, dass die Augen ihren Teil zum Gesamteindruck der Sinne beizusteuern können. Das heißt jedoch nicht, dass die Malerei dem Gesichtssinn unterworfen wird. Licht taucht in den Bildern auf, wenn es sich im Nebel verfängt und sich in diesem lichten Dunst die Berge in der Ferne verlieren. Licht wird angesehen als eine Stofflichkeit wie Wasser, Stein und Holz und wird auch dementsprechend behandelt als ein Stoff neben anderen gleichberechtigten Stoffen. Man wird keine chinesische Malerei finden, auf der ein Baum Schatten auf einen Boden wirft und so auf die Erscheinung einer anderen Stofflichkeit einwirkt. Nicht das Licht und damit die Farben sind die gestalterischen Grundelemente der Malerei, sondern die Linie. Aus ihr setzt sich alles zusammen.

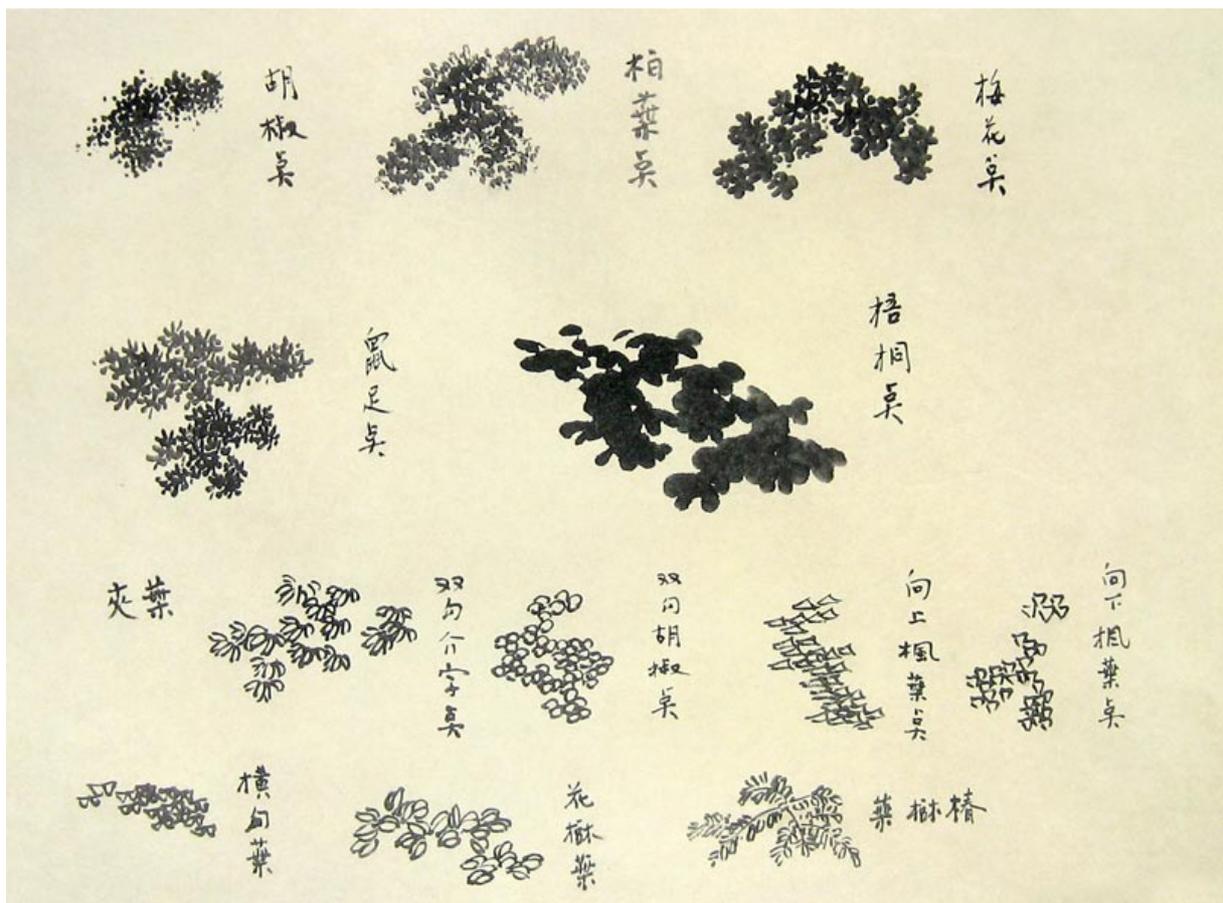
Den wenigen verbliebenen Blättern auf den Weiden nach zu urteilen handelt es sich bei dem Bild „Reisende im Weidepavillon“ um eine herbstliche Landschaft. Auffallend bei der Komposition des Bildes ist, dass sich die Handlung ganz am unteren Bildrand abspielt. Dort ist auch die größte zeichnerische Dichte, während der überwiegende Teil des Bildes spärlich bemalt ist. Die großflächige Leere scheint die Dichte am Rand aufzuwiegen, so dass in dem abgerundeten, fast quadratischen Format eine kompositorische Ausgeglichenheit herrscht.

Neben dem Kopieren von kompletten Landschaften üben die Studenten einzelne Bestandteile wie Bäume, Felsen und Gewässern auch separiert. Für Felsen gibt es eine Malanleitung in fünf Schritten: zuerst die Form des Felsens mit einer Linie umreißen, dann die lineare Binnenstruktur der Risse und Spalten mit steil gehaltenem Pinsel zeichnen, darauf die flächige Binnenstruktur der Felsoberfläche mit schräg gehaltenem Pinsel und wenig verdünnter Tusche setzen. Mit stark verdünnter Tusche dem Stein den entsprechenden Grauton geben und schließlich einzelne Striche und Punkte als Gräser und Moose hinzufügen.

Für Bäume gibt es eine ähnlich systematische Vorgehensweise. Der Stamm wird mit zwei Umrisslinien gezeichnet. Feinere Linienpaare werden als Verzweigung angesetzt. Art, Alter und Standort des Baumes bestimmen die Form seines Geästs. Davon hängt ab, ob die Linien dünn oder kräftig, gerade oder gebogen und nach oben oder unten gerichtet sind. So wie Blätter an die Äste angewachsen sind, lagern sich Punkte an die Linien an. Ein umfangreiches Repertoire an Punkten steht für die Darstellung der Blätter zur Verfügung. Es gibt Blätter, die aus einfachen Tupfen oder kurzen Strichen bestehen. Andere sind umrandete Flächen und bilden Kreise oder Dreiecke. Je nach Laubsorte wird eine charakteristische Punktart bestimmt und für den ganzen Baum verwendet. Die Punkte werden so gruppiert, dass sie der natürlichen Erscheinung von Laubwerk nahe kommen. Allerdings wird darauf geachtet, dass das Geäst und der Stamm nicht vom Laub verdeckt werden, so dass der Aufbau des Baumes sichtbar bleibt. Bei Bäumen in größerer Entfernung wird das Laubwerk schematisiert.



Bäume (Kopie nach Gu Kun bo (1905 bis 1970), Tusche auf chinesischem Papier, ca. 30 x 50 cm, 2005



Gu Kun bo, Tusche auf Papier, ca. 24 x 33 cm

Exkursionen in die Natur bieten die Gelegenheit, mit den Motiven auf eine unmittelbare Weise vertraut zu werden. Ausflüge in Gärten, Wanderungen in die Berge, zu Flüssen und Seen, stehen auf dem Lehrplan. Es geht darum, Tiere und Pflanzen in ihrer natürlichen Umgebung zu

erleben, die Weite einer Landschaft zu erwandern und die Stimmung der verschiedenen Tageszeiten wahrzunehmen. Mit Bleistift und Tusche werden in Skizzenbüchern die Eindrücke festgehalten. Ein bestimmtes Motiv wird oft von verschiedenen Seiten aus skizziert. Einzelne Elemente werden herausgegriffen und genauer studiert während andere nur flüchtig notiert werden. Die skizzierten Ansichten werden mit den verschiedenen Sinneseindrücken zu einem einheitlichen Gesamtbild verschmolzen. Wie in der Zeichnung eines Gartens von Dai Guangying ist der Standpunkt des Malers nicht bestimmbar. Der Betrachter sieht von einem leicht erhöhten Standpunkt aus hinab auf die Szenerie aus Gebäude, Bäumen, Felsen und einem Teich.



Dai Guangying, Garten, Bleistift auf chinesischem Papier, ca. 30 x 40 cm, 2005



Dai Guangying, Teehaus, Bleistift auf chinesischem Papier, 2005



Dai Guangying, Teehaus, Tusche und Aquarellfarbe auf chinesischem Papier, 2005

Dai Guangying ist Landschaftsmalerin und leitet Malereikurse an der China Academy of Arts in Hangzhou. Sie behält ihre am Außenraum geschulte Vorgehensweise auch bei, wenn sie sich mit einem Innenraum befasst, wie hier mit dem eines Teehauses. Sie skizziert die Einrichtungsgegenstände und beginnt gleichzeitig damit, diese auf dem Blatt zu arrangieren. In der farbigen Ausführung greift sie auf die Anordnung der Bleistiftzeichnung zurück und entwickelt diese weiter. Sie lässt Gegenstände weg, fügt andere hinzu und verändert deren Proportion und Position. Die Strukturen von Gittern, Fliesen, Vorhang, Mauerwerk, Ziegel, Holzrahmen und Zimmerpflanzen verknüpft sie zu einem luftigen Gewebe.

Die Einrichtung sieht altertümlich aus, doch sie ist es nicht wirklich. Elektrisches Licht leuchtet die Sitzgruppen aus, Kunststoffe ersetzen Holz und Bambus – alles Details einer Jetztzeit, die sich in die Malerei einmischen und von einem Wandel zeugen, dem sowohl die Alltagswelt als auch ihr Abbild in der Kunst unterworfen sind.

Innerhalb weniger Jahre hat ein Bauboom die für chinesische Verhältnisse kleine Achtmillionenstadt Hangzhou radikal verändert. Aus der malerischen Kulturstadt am Westsee ist ein Wirtschaftszentrum geworden. Zwischen den Hochhäusern der Banken und Mobilfunkfirmen fließt ein immer mehr motorisierter Verkehr. Mobiltelefone sind überall zu sehen und zu hören. Große Werbeplakate bestimmen das Stadtbild. Oft wird die traditionelle Malerei auch als Werbeträger eingesetzt. In Hotels und Restaurants werden die Wände damit ausschmückt. Zwischen den klassischen landschaftlichen Motiven aus längst vergangenen Zeiten und der Alltagsumgebung, in der sie heute auftauchen, tut sich ein grosser Riß auf.

In Dai Guanyings Malerei zeigt sich eine behutsame Annäherung an die Jetztzeit, ausgehend von ihrem Studium der traditionellen Malerei. Im Gespräch erklärt sie mir, inwiefern diese Annäherung mit der Tradition vereinbar ist:

Eine Grundvoraussetzung der chinesischen Malerei sei, sagt sie, dass man Dinge male, mit denen man wirklich vertraut sei. Um Verständnis für eine Sache aufbringen zu können, müsse sie dem Künstler ständig präsent sein. Die Alltagsumgebung der meisten Maler sei heute allerdings nicht mehr das Land, sondern es sei die urbane Wohn- und Arbeitssituation, die mittlerweile zur vertrauten Umgebung geworden sei. Im Sinne der chinesischen Tradition sei es konsequent, sich mit dieser Umgebung zu beschäftigen, auch wenn dadurch neue Motive hinzukommen, die bisher nicht Gegenstand der Malerei waren. Dabei sei es angemessen, sich der im Studium erlernten Techniken zu bedienen.

Der Grundsatz, den Dai Guanying hier anspricht, lädt gerade zu ein, sich mit Motiven zu beschäftigen, die bisher nicht zum Kanon der chinesischen Malerei gehört haben und dabei auf die Jahrhunderte alten Erfahrungen mit der bildlichen Darstellung von menschlicher Existenz und Umgebung zurückzugreifen. Vorausgesetzt, dass man mit diesen Motiven vertraut sei. Während meines Aufenthaltes in China fühlte ich mich jedenfalls eingeladen in diesem Sinne vorzugehen, wenngleich ich eine andere künstlerische Prägung erfahren hatte als meine chinesischen Kommilitonen.

Bei aller Unterschiedlichkeit konnte ich allerdings schnell auch Gemeinsamkeiten in der künstlerischen Entwicklung feststellen. So hatte ich ebenfalls viel von Exkursionen profitiert, die ich früher in Deutschland und der Schweiz unternommen hatte. In den Bergen hatte ich Bäume studiert, die abgestorben und im Zustand der Verwitterung waren. Die kahlen, zerzausten Äste, die rauen Rinden und knorrigen Stämme waren Auslöser für elementare grafische Erfahrungen gewesen. Auf diese Erfahrungen griff ich später bei meinen großformatigen Kohlezeichnungen zurück. Ähnlich wie mit Tusche lassen sich mit der Zeichenkohle in jeder beliebigen Form und Intensität Linien und Flächen erzeugen. Die Bewegung des Armes und der Hand trägt dabei entscheidend zur Formfindung bei, wie es auch beim Umgang mit dem Pinsel der Fall ist.

Ich hatte dabei zwar keine detailgetreue Kopierexerzitien alter Meister als Grundlage, doch hatte ich etliche Vorbilder aus dem Bereich europäischer Landschaftsmalerei wie Albrecht Dürer, Carl Blechen oder Pierre Bonnard so genau studiert, dass sich mir deren Zeichen- und Maltechnik sowie deren Kompositionsweisen erschlossen haben.

Im Gegensatz zur chinesischen Praxis, in der das Papier horizontal liegt, zeichne ich auf großen Papierbögen, die senkrecht an der Wand angebracht sind. Eine weitere Differenz liegt darin, dass ein chinesischer Landschaftsmaler das Bild, das er malen möchte, schon innerlich vor Augen hat, bevor er mit der Arbeit beginnt, während ich in den meisten Fällen anfangs noch

keine feste Vorstellung davon habe, wie das Bild aussehen soll. Oft kristallisiert sich erst im Laufe des Zeichenprozesses ein Gegenstand heraus. Die Kohlezeichnung „Autobahnbrücke“ begann ganz zart an einer Stelle mit schnell gesetzten kurzen Strichen, ging an einer anderen mit einer Gitterstruktur weiter. Es kam zu einer Überlagerung von Texturen, in der allmählich ein Ausblick auf eine Landschaft erkennbar wurde. Das Gitter im Vordergrund verfestigte sich zu einem Balkongeländer. Der ausgesparte Streifen am Horizont wurde zum Fahrstreifen einer Autobahn, die auf Stützen einen leicht bewaldeten Wiesengrund überbrückt.



Autobahnbrücke, Kohle auf Papier, 156 x 195 cm, 2004 (MePri)

Trotz dieser unterschiedlichen Vorgehensweise haben die so entstandenen Kohlezeichnungen einige Gemeinsamkeiten mit chinesischen Tuschemalereien. Der Eindruck von räumlicher Tiefe entsteht bei der „Autobahnbrücke“ auf ähnliche Weise wie bei der Seidenmalerei „Reisende am Weidenpavillon“ mit einer Abnahme der Intensität zur Bildmitte hin. Dort sind zart bearbeitete Partien, während die intensivsten Schwärzungen größtenteils am Bildrand liegen. Die Komposition ist so angelegt, dass die dunklen und hellen Stellen ausgeglichen verteilt sind. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird nicht auf ein Zentrum gelenkt, sondern kann frei im Bildraum umherschweifen. Das Weiß des Papier scheint auf eine Weise durch, dass der Eindruck entsteht, die Zeichnung würde von hinten durchleuchtet. Licht ist wesentliches Gestaltungselement, aber nicht in einem illusionistischen Sinn. Materialität und Aufbau der Gegenstände werden vielmehr definiert durch Form und Charakter des Kohlestrichs. Die Zeichnung ist ungefähr ein Jahr vor meinem Studienaufenthalt in China entstanden.



Landschaft (Hangzhou), Tusche auf chinesischem Papier, 139 x 45 cm, 2005

Mit den unter der Anleitung von Dai Guangying erlernten Techniken versuchte ich Hangzhou und seine Umgebung so darzustellen, wie es sich mir in seinen räumlichen Zusammenhängen im Laufe meines halbjährigen Aufenthaltes durch zahlreiche Spaziergänge, Radtouren und Taxifahrten erschlossen hatte. Danach setzt sich die Stadt aus verschiedenen Zonen zusammen. Ich wählte zur Darstellung das Format der klassischen chinesischen Rollbilder. Auf einem solchen Hochformat konnte ich die Zonen ausschnitthaft von oben nach unten anordnen. Oben erheben sich wie ein Zitat aus einer traditionellen Malerei die Hügel aus den Wolken und reichen bis an das Ufer des Westsees heran. Das Zentrum der Stadt ist am rechten Rand auf mittlerer Höhe als dunkle Silhouette dargestellt. Unterhalb davon ist in der Malerei Brachland zu sehen. Ein einzelnes Hochhaus erhebt sich als Vorbote eines geplanten neuen Wirtschaftsdistrikts am Ufer des Flusses.



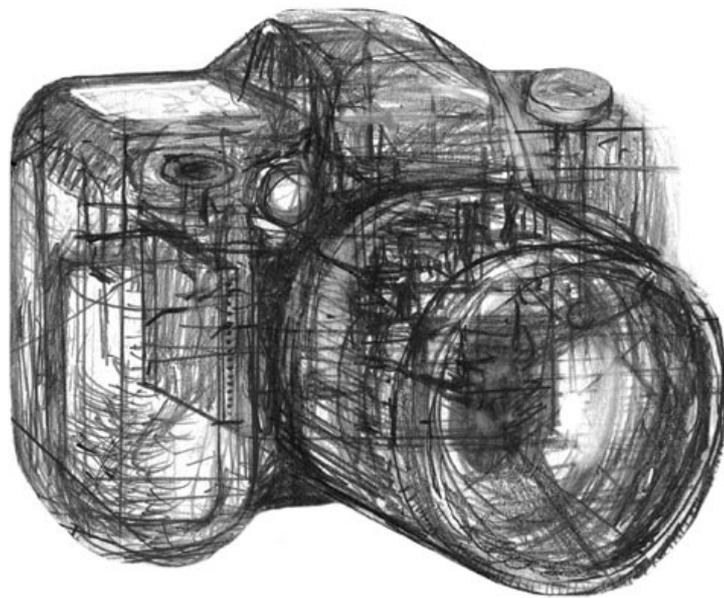
Notizbuch Hotrock: Mini Disc Player, Kugelschreiber auf Papier, 21 x 15 cm, 2005

Die Zeichnung hat sich während meines Aufenthaltes in China als Kommunikationsmittel im Alltag bewährt. Sobald meine begrenzten sprachlichen Möglichkeiten erschöpft waren, eigneten sie sich bestens, um ein Anliegen mitzuteilen. Um zum Beispiel dem Verkäufer im Geschäft für Elektronikbedarf klar zu machen, dass ich gerne einen Mini Disc Player kaufen möchte, war ein schnell hingeworfenes Skribble hilfreich. In Ergänzung mit einigen englischen Begriffen und Gesten konnte ich so ohne fremde Hilfe die meisten Erledigungen tätigen.

Von unmittelbarem Nutzen war auch das selbstgestaltete Weblog „chinaclips“. (<http://chinaclips.de/>) Unabhängig von Zeitverschiebung und geografischer Distanz lieferten die Bilder und Texte eine Echtzeitreportage, über die ich aus der Ferne kommunizieren konnte.

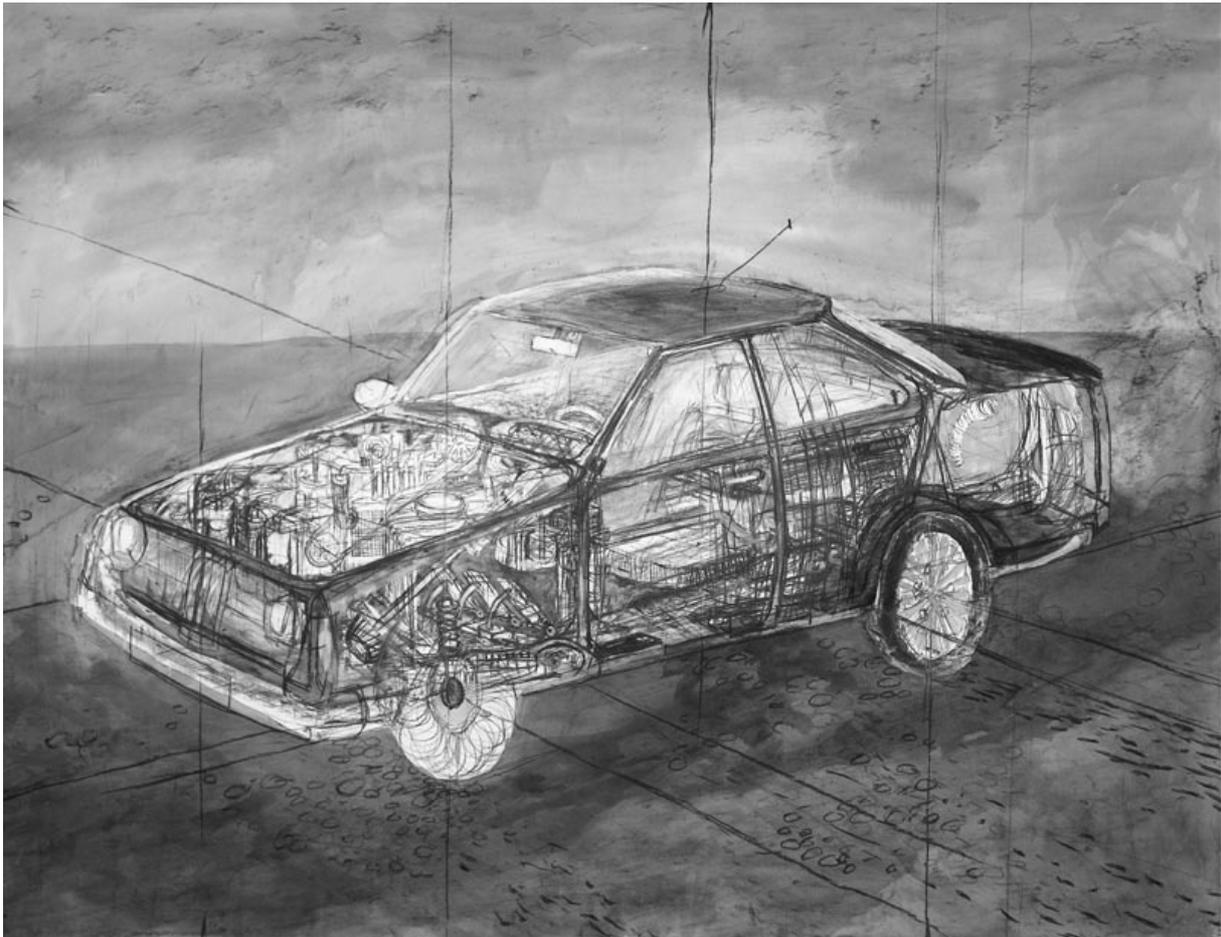
Neben Fotografien sind Zeichnungen ein wichtiges Element dieser Website. In vielen Fällen war es aus Sicherheits- oder lichttechnischen Gründen nicht möglich, ein bestimmtes Motiv zu fotografieren. Oder es war in der gewünschten Form einfach nicht vorhanden.

Sogenannte „webicons“ (am Computer weiterverarbeitete Bleistiftzeichnungen) dienen dem Besucher der Site als Navigationselemente. Das Webicon „camera“ stellt das Innenleben einer digitalen Spiegelreflexkamera zur Schau. Durch das Gehäuse hindurch erahnt man den Auslösemechanismus, die Stromversorgung über den Akku, die Bildaufnahme über den Chip und die Speicherung der Bilddaten auf der Speicherkarte.



Camera, Bleistiftzeichnung mit dem Computer bearbeitet, 2005

Der Röntgenblick ins Innere eines verschlossenen Gegenstands war für mich schon bei Arbeiten, die „vor China“ entstanden sind ein Mittel, mich seinem Aufbau und seiner Funktionsweise zu nähern. Nach wie vor geht es mir bei solchen Darstellungen mehr um das subjektiv Erfasste als um das Korrekte im Sinne des genauen Funktionierens. Wie viel ich vom Inneren weiß, ohne es beim Zeichnen direkt am Objekt überprüfen zu können, gibt mir Aufschluss darüber, was sich mir in der Erinnerung tatsächlich eingepägt hat. Unter diesen Bedingungen entstand die mit Tusche kombinierte Kohlezeichnung „Auto“. Die aus mechanischer Sicht fehlerbehaftete Konstruktion bietet Freiraum für Assoziationen, die den durch Gewohnheit verstellten Blick auf das Objekt neu justieren können.



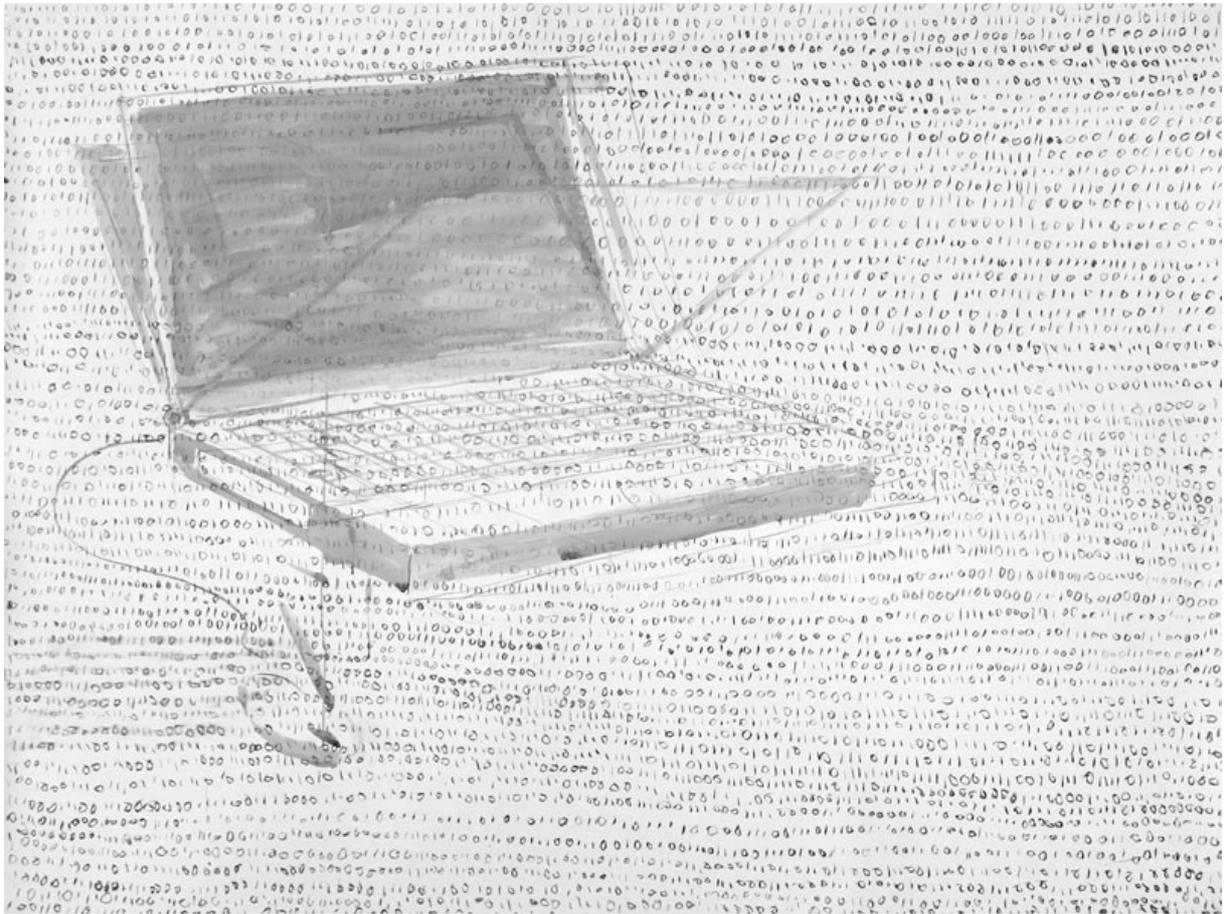
Auto, Kohle und Tusche auf Papier, 150 x 195 cm, 2006

So wie es in der chinesischen Malerei nicht auf die topografisch genaue Erfassung einer Landschaft ankommt verhält es sich hier auch mit der Darstellung des Autos. Sie braucht nicht als Bauplan für eine fahrtaugliche Version erhalten zu können. Sie muss aber als Komposition funktionieren und soll beim Betrachter das Gefühl erzeugen, den Gegenstand durchdrungen zu haben. Um das zu erreichen, muss die Struktur des Gegenstandes nachvollziehbar sein. Bei einer Landschaft ist diese Struktur offen ablesbar. Die Weite ist mit den Füßen zu erlaufen, die Materialität ist mit den Händen zu ertasten und die Augen leisten ihren Teil, um die Eindrücke zu ordnen und zusammen zu fügen. Verdeckt ein Berg einen anderen, dann wird er in der Malerei so versetzt, dass der andere wie gewünscht sichtbar wird. Schwieriger wird es bei Häusern. Wie bei „Reisende am Weidenpavillon“ oder Dai Guanyings Zeichnung eines Gartens wird ein Haus möglichst so gezeigt, dass zwei Seitenwände und das Dach zu sehen sind. Oft bieten Öffnungen, wie Türen und Fenster die Gelegenheit, in das Innere des Hauses zu blicken und somit Innen- und Außenansicht zusammen zu führen.

Bei einem Auto kann man allenfalls durch die Scheiben auf die Sitze schauen. Um den Motor sehen zu können, muss man die Motorhaube öffnen. Um noch mehr zu sehen, muss man das Auto auseinandernehmen. Doch wenn die Einzelteile nicht mehr an ihrem Platz sind, geht der Gesamteindruck verloren. Der Röntgenblick bietet die Möglichkeit, beides zu haben, die Sicht auf die einzelnen Teile *und* den Gesamteindruck.

Allerdings entspricht diese Transparentmachung nicht der reinen Lehre traditioneller chinesischer Malerei. Dort wird grundsätzlich darauf verzichtet, eine Illusion von etwas zu erzeugen. Der Röntgeneffekt beruht jedoch darauf, dass der Betrachter die Überschneidung von Linien räumlich deutet, was im Grunde eine illusionistische Lösung ist.

Eine „chinesische“ Lösung läge in einem Nebeneinander von Linien, nicht in einer Überschneidung.



Laptop, Kohle und Tusche auf Papier, 150 x 195 cm, 2006

Ein anderer Versuch der Annäherung an einen zeitgenössischen Gegenstand, ist die Tusche-Kohle-Zeichnung eines Laptops. Vor der kaum darstellbaren Kleinteiligkeit im Inneren habe ich zunächst kapituliert und bin in den Bereich der Schrift hinübergewechselt, in einen immateriellen Bereich also, der der eigentlich Wesentliche eines Rechners ist, nämlich die Software. Die Rechengrundlage ist das binäre Zahlensystem. Information wird codiert über die Abfolge von zwei elektrischen Zuständen: Strom an oder aus. In der Zeichnung werden diese Codes mit den Ziffern Null und Eins übersetzt. Diese Darstellung entspricht einer Vielzahl von chinesischen Bildern auf denen kalligrafisch ein Gedicht beigefügt ist. Auf diese Weise wird der bildnerischen Ebene eine poetische hinzugefügt. Die Poesie ist im Falle des „Laptop“ aufs minimalste reduziert und besteht nur noch aus dem konkreten Rhythmus der beiden Ziffern.

Seit meiner Rückkehr aus China sind einige Zeichnungen entstanden, die sich technisch und methodisch auf das dort Erlernete stützen. Dabei tut sich ein weiterer Horizont von Problemstellungen auf, der mit folgenden Fragen verbunden ist : Lässt sich eine fotografische Auffassung von Licht und Schatten in die chinesische Auffassung von Licht einbinden? Wie kann ich die Innenräumlichkeit von elektrischen Geräten in Zeichnungen transformieren, ohne dabei illusionistisch vorzugehen? Welche Rolle kann die Schrift dabei übernehmen?

Matthias Reinhold, September 2006