

Versuch über die Selbstverfäulung  
Ein Atelierbesuch bei Jiny Lan  
Von Heinz-Norbert Jocks  
(16. Mai 2021)

Im Diskurs um die Rolle der Frau im Kunstbetrieb ist bereits viel Tinte geflossen, und dennoch sind die praktischen Veränderungen, die seit der Geburtsstunde des Feminismus hier und da bewirkt wurden, nicht so gravierend, einschneidend und allumfassend, als dass der berühmte, legendäre, vielzitierte Aphorismus von Simone de Beauvoir „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“ seine enorme Sprengkraft eingebüßt hätte und zu den für immer geschlossenen Akten der Geschichte gelegt werden könnte. Im Gegenteil: Obwohl 1949 in „Das andere Geschlecht“, also bereits vor inzwischen 72 Jahren geschrieben, ist dieser essentielle Satz aus dem Geist der existentialistischen Revolte, der die Sicht auf die Genderfrage und das von einseitiger Macht zeugende Primat des Männlichen radikal revolutioniert hat, nach wie vor unabgegolten, da in der Praxis der relativ ohne Konsequenzen geblieben, insofern eine wirkliche Gleichstellung von Künstlerinnen und Künstlern nach wie vor nicht erzielt ist. Trotz der vielen Kämpfe, die nicht nur auf verbaler und theoretischer Ebene, sondern auch auf der Straße ausgetragen wurden und immer noch werden, bleibt die Macht der Männer in ihrem Kern unerschütterter. Wenn der Frauenanteil in führenden oder leitenden Positionen in Museen auch deutlich zugenommen hat, ist das Verhältnis dennoch bei weitem nicht ausgewogen. Mittlerweile rücken Frauen im internationalen Künstlerkompass zwar stärker ins Rampenlicht. Auf den Plätzen 5, 6 und 7 behaupten sich immerhin Rosemarie Trockel, Louise Bourgeois und Cindy Sherman, und Kara Walker konnte sich von Platz 85 auf 59 verbessern, während Isa Genzken inzwischen von Platz 90 auf 63 gelandet ist. Das Gefälle ist also nicht mehr ganz so steil wie früher. Vieles hat sich verschoben. Doch die goldene Dreierspitze wird nach wie vor von Männern gebildet, allen voran und seit Jahren unangefochten Gerhard Richter, dicht gefolgt von Bruce Nauman und Georg Baselitz. Und auf internationalen Auktionen sind es ebenfalls Männer, deren Werke schwindelerregende Höchstpreise erzielen, womit ihre Dominanz gesichert ist.

Die Tatsache, dass die Ungleichheit sogar in der Welt der Kunst, die doch bekanntlich den hohen Anspruch erhebt, frei, utopisch, antizipierend, innovativ, normsprengend, zukunftsorientiert, zweckfrei, offen für Neues, grenzen- und interessenlos zu sein und zudem seh- und denkverändernd zu wirken, weiterhin besteht, lässt erahnen, wie stark das Betriebssystem Kunst patriarchalisch strukturiert ist, und verdeutlicht, wie fest die männlichen Künstler im Sattel ihrer Macht sitzen. Das heißt, wir haben den entscheidenden Wendepunkt noch lange nicht erklommen, an dem sich die Wahrnehmung von Kunstwerken von der leidigen Frage nach der sexuellen Identität, dem Geschlecht, der Herkunft und Hautfarbe abgekoppelt hat und es völlig unerheblich oder irrelevant geworden ist, wer die Schöpfer sind, ob Frauen oder Männer, Schwarze, Gelbe oder Weiße, von welchem der sieben Kontinente auch immer stammend. Ist in unseren Museen die Zahl der Ausstellungen mit Nichteuropäern gegenüber früher auch erkennbar gestiegen, so liegt die Priorität nach wie vor auf Künstlern aus dem Westen. Zudem beruht das Konzept des sogenannten „globalen Museums“ auf westlichen Kriterien wie denen der Moderne. Alles, was sich damit nicht konnektieren lässt und sich nicht auf irgendeine Art und Weise um den eurozentrischen oder nordamerikanischen Blick dreht, hat es schwer, bei uns zu reüssieren, und wird ins ethnologische Museum, sozusagen ins Kuriositätenkabinett verdammt. Es zeigt sich, dass die Kunstwelt als Subsystem im großen Getriebe einer kapitalistischen Ordnung fungiert und sich, darin eingebettet, nach dessen Regeln und Gesetzen richtet.

Daran, wie es unter diesen Bedingungen einer Künstlerin ergeht, die in Europa lebt, einer Frau und noch dazu chinesischer Herkunft, wie sie mit ihrer Kunst darauf reagiert und sich dazu verhält, denke ich unwillkürlich, während ich mich in Düsseldorf auf den Weg, über die Oberkassler Rheinbrücke hinweg, zu dem Atelier von Jiny Lan mache, der 1970 in Xiuyan in der chinesischen Liaoning Provinz Liaoning geborenen Künstlerin, weil sie, die übrigens 2012 als Performerin in China zusammen mit Xiao Lu und Li Xinmo das erste feministische Kollektiv „Bald Girls“ gründete, sich in ihrer Malerei kritisch und aus einer subjektiven Perspektive mit den gefeierten Weltstars aus Deutschland, speziell mit dem bereits toten Joseph Beuys, Jörg Immendorf, A. R. Penck, Sigmar Polke und den noch lebenden Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz und Gerhard Richter auseinandersetzt. Dabei geht es ihr nicht in erster Linie darum, deren Qualität als Künstler in Abrede zu stellen. Einer der Hauptgründe, warum sie sich die unterschiedlichen Positionen der Acht vornimmt, hat mit deren Relevanz, deren Position und Rolle innerhalb der herrschenden Hierarchie der Sichtbarkeit, mit deren Handeln, Aussagen und Marktwert zu tun. Für die Porträts, die sie als eine die Mauern einreißende Intervention in die relativ geschlossene Männerwelt und insofern als eine emanzipatorische Umkehrung der Blickrichtung versteht, die ein Urteil als Frau über die männlichen Kollegen fällt und damit als Frau in die Domäne der Männer einbricht, gab es unterschiedliche Auslöser.



Die deutsche Krippe (Marciana Version)

Bezogen auf Kiefer, der eine ohne ihn von Beate Reifenscheid konzipierte Ausstellung seiner Werke im CAFA-Museum in Beijing 2016 boykottieren wollte und, weil er bei den Vorbereitungen weder gefragt noch einbezogen worden war, gegenüber der Süddeutschen Zeitung äußerte, er fühle sich „behandelt wie ein toter Künstler“ und „vergewaltigt“, war es diese so übertriebene wie leichtsinnige Wortwahl, die Lan empörte. „Das fand ich so unerhört, anmaßend, gar verächtlich“, so Lan. „Wie will ein Mann sich den physischen und psychischen Schmerz vorstellen, den eine vergewaltigte Frau erleidet? Damit beleidigt er die Opfer und relativiert das Tragische der gegen Frauen verübten Gewalt.“ Um diese Anmaßung drastisch vor Augen zu führen, hat sie Kiefer nackt in Verbindung mit einem Adler porträtiert, der wie ein Feigenblatt das Geschlecht verdeckt, sowie mit dem Reichstag, der als symbolträchtige Kulisse dient. Zum einen als Hinweis auf Kiefers Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit und zum anderen als Insignie seiner Macht als Künstler aus Deutschland. Lan versetzt Kiefer in die Lage einer Frau, genauer gesagt, in eine Gebärhaltung und lässt ihn einen Haufen rosafarbener, industriell hergestellter Babypuppen aus Kunststoff so gebären, als würden diese auf einer Halde entsorgt. Im Grunde eine süffisante Kritik an der Bildmassenproduktion, die sie dem Renommierten unterstellt. Die Szene wird noch dadurch überhöht und ironisiert, dass sie den Kopf des Adlers oberhalb einer Feuerstelle mit Lämmern so ansiedelt, als würde dieser das gerade Geborene gleich wieder aufpicken. Das Motiv der eine Feuerstelle umgebenden Lämmer legt einen Bezug zur Heiligen Nacht, der Geburt Jesu nah, und das, um die Kiefer in der Kunstwelt zugeordnete, andächtige Verehrung aufs Korn zu nehmen. Entsprechend nennt Lan das Bild „Deutsche Krippe“. Die Skurrilität dieser Situation wird noch dadurch gesteigert, dass sie die Szene wie ein Tattoo auf das Gesäß eines entblößten Mannes mit Blick auf den Reichstag projiziert. Das Heilige wird hier von dem Profanen in Gestalt des Nackten unterwandert.

Für das Baselitz-Porträt war ein Interview ausschlaggebend, das er dem „Spiegel“ im Januar 2013 gegeben hat, worin es heißt: „Frauen malen nicht so gut. Das ist ein Fakt. Es gibt natürlich Ausnahmen.“ Zu denen zählt er „Agnes Martin oder aus der Geschichte Paula Modersohn-Becker“, und lässt sich sogar zu dem Lob hinreißen: „Immer wenn ich ein Bild von ihr sehe, bin ich glücklich“, um es im gleichen Atemzug zu relativieren: „Aber auch sie ist kein Picasso, kein Modigliani, auch kein Gauguin.“ Für ihn eignen sich nur Männer als Genies. Laut Baselitz sind Frauen naturgemäß nicht geeignet, genial zu sein. Zu den Bildern, die Lan Baselitz und den anderen deutschen Künstlern gewidmet hat, hier kein weiteres Wort. Stehen sie doch derzeit nicht im Original zur Verfügung, da sie von einem Kunstverleger widerrechtlich festgehalten werden. Und über Bilder, die nur als Reproduktion vorliegen, soll man besser schweigen. Der Tag nach dem laufenden Prozess wird kommen, da die Bilder wieder auftauchen und ein aus der unmittelbaren Ansicht gewonnener Text möglich wird. Jiny Lan hat diese Serie „Meisterwerke“ genannt. Sie scherzt, dass dieser Name das Schicksal der Bilder fast vorhergesagt hat, sie sind „verloren“ gegangen.



Wasser fließt nach unten, das ist Fakt (Baselitz-Portrait)

Im Jahr 1995, nach ihrem Studium an der China National Academy of Fine Arts in der Provinz Zhejiang, das sie zwischen 1991 und 1994 absolvierte, emigrierte Lan nach Deutschland und erhielt fünf Jahre später die deutsche Staatsbürgerschaft. Sie bereiste New York, London, Paris und Italien, um mehr über die westliche Kultur und Kunst zu erfahren. Und sie kehrt nach Möglichkeit jedes Jahr mehrmals nach China zurück, um den Kontakt zu ihrer Primärkultur und Freunden nicht zu verlieren, und ist dann dort auch, um die sprunghaften, (turbo-)rasanten Veränderungen mitzuerleben, vor allem die der Metropolen, in denen ganze Viertel niedergewalzt werden, damit neue entstehen, was impliziert, dass traditionelle Lebensformen verschwinden. Vor Ort, quasi am Tatort der Geschehnisse, auf dem Laufenden zu bleiben, ist ihre Maxime. Dadurch, dass sie sowohl physisch als auch psychisch zwischen der westlichen und der östlichen Hemisphäre pendelt, ist sie zu einer unwillentlichen Schwellenkundigen geworden. Und dadurch, dass sie zwei Kulturen angehört, diese mit der Zeit verinnerlicht hat und in ihren Gemälden subtil zu einem spannungsreichen Hybrid vereint, verfügt sie nicht nur über einen nomadisierenden Blick, der die kulturellen Parallelen und Andersartigkeiten schärfer in Visier nimmt und damit in ihrer Kunst produktiv jongliert. Sie verfügt darüber hinaus auch über ein anderes Wissen und ein ganzes Bündel gelebter Erfahrungen, die, wer nur einer Kultur verhaftet ist, zwangsläufig nicht haben kann. Dies schlägt sich, wie wir in der Folge noch im Einzelnen nachzeichnen wollen, auch in ihren Werken nieder.

Eines ihrer Ateliers hat sie auf der Hansaallee, auf der sich nicht weit von ihr entfernt auch die von Herzog & de Meuron entworfenen Studios von Andreas Gursky und Thomas Ruff befinden, den weltberühmten Fotografen der sogenannten Becher-Schule, von denen nur einer einzigen Frau, nämlich Candida Höfer, der Sprung in den Olymp gelungen ist. Beim Eintreten in die große und hohe ehemalige Lagerhalle, in die Tageslicht durch das halbverglaste, von Holzbalken getragene Schrägdach dringt, erwartet uns eine Reihe großformatiger Gemälde, teils vollendet, teils in den Anfängen steckend. Entweder an der Wand angelehnt oder aufgehängt, vermitteln sie einen ersten Eindruck von den Besonderheiten und Eigentümlichkeiten ihrer speziellen Bildsprache. Spielerisch zwischen Konkretion und Abstraktion gleitend, hat diese etwas von einer Collage, die Diverses verknüpft und dadurch etwas Surreales an sich. Durch das Prinzip Collage, auf das sie zurückgreift, ist es ihr möglich, Verbindungen zwischen Realien, die eigentlich nicht zusammengehören, und zwischen östlichen und westlichen Motiven, deren Dialog sie forciert, zu imaginieren, ja im Sinne von Louis Aragon, - was für schönes Wort -, „wahrzulügen“. Damit schafft sie neue Kontexte. Was in der Realität nicht zusammengeht, sich aber auf der Leinwand so selbstverständlich zusammenfügt, dass wir es als eine imaginäre Welt parallel zur Wirklichkeit betrachten, ist der synthetisierenden Fantasie der Künstlerin entsprungen, die ihren Assoziationen und Gedanken auf so anschauliche wie sinnliche Weise freien Lauf lässt und ihnen Ausdruck verleiht. Von einer Transrealität, die das Reale transzendiert, könnte in dem Zusammenhang die Rede sein. In der Mitte der Halle ein langer Tisch, auf dem ein paar Bücher und Kataloge liegen. Davor zwei Sessel, deren Polster mit einem Zebrawuststoff bezogen sind, was dem Autor als nebensächliches Detail insofern erwähnenswert erscheint, als die schwarz-weißen Streifen unweigerlich ein Déjà-vu auslösen, da sie in einigen ihrer Werke wiederauftauchen. Außerdem steht da noch ein kleiner Rolltisch für Farbtuben, Pinsel und andere Malutensilien herum, und auf der linken Wandseite in der Nähe des Ausgangs ein aus einem Karton herausragender Berg voller Plastikpuppen. Es handelt sich hierbei um Reliquien der Erinnerung an eine Performance, die auch, wie wir eben erst erfuhren, als Figurenelemente in dem Bild zu Kiefer Verwendung fanden. Und am Ende des tiefen Raums stoßen wir auf eine Wohnsitzecke mit Küche, wo wir uns nach einem einstimmenden Rundgang entlang der Bilder für ein ausführliches Gespräch niederlassen.

Ein Gemälde mit dem Titel „Botschafter der Kunst“, bisher nirgendwo ausgestellt, zieht dabei warum eigentlich-? die volle Aufmerksamkeit auf sich. Im Vordergrund auf der rechten Hälfte des Bildes das Porträt eines Schwarzgekleideten mit weißem Kragenhemd und schwarzer Fliege, der liebenswert und freundlich mit erhobener rechter Hand zu uns blickt. In ihr hält er einen chinesischen Türknauf mit einem beringten Löwenkopf, der vor den Mächten des Bösen schützen soll. In der Handfläche wirkt dieser bronzene Kopf mit Ring wie ein schönes Schmuckstück. Die Art und Weise, wie dieser mit einer symbolischen Bedeutung aufgeladene Gegenstand offeriert wird, der auf alte Traditionen und den Sinn der Schwelle verweist, lässt vermuten, dass er etwas über den Mann aussagt, dessen geselliger Charakter dadurch beschrieben wird, dass vor ihm nicht nur ein im Licht funkelndes Weinglas mit einer Flasche, sondern mehrere Gläser als narrative Andeutungen stehen. Sie lassen den Schluss zu, dass der Dargestellte nicht alleine, sondern in Gesellschaft ist, wenn diese auch ausgeblendet ist. Gläser als stille Stellvertreter.



Botschafter der Kunst

Die Tatsache, dass Lan, die während ihrer Reisen durch die westliche Welt ihren Lebensunterhalt durch Porträtmalerei verdient hat, das Bildnis des Mannes so genau wie möglich nachgezeichnet hat und dabei ihr ganzes künstlerisches Vermögen als Porträtistin unter Beweis stellt und einsetzt, macht klar, dass es ihr um die wiedererkennbare Ähnlichkeit mit einer realen Person, besser noch Persönlichkeit geht. Für diejenigen, die den realistisch Abgebildeten nicht kennen, wird der Löwenkopf, im Grunde ein Schwellensymbol, zu einer von Lan ausgelegten Spur. Diese lenkt darauf, dass der Mann, der aus einem westlichen Land stammt, eine enge Beziehung zur chinesischen Kultur unterhält. Für deren Kenner ist er kein Unbekannter, vielmehr eine zentrale Figur, ein, wie der Titel des Gemäldes verrät, „Botschafter der Kunst“. Eine Bezeichnung, die auf den ungewöhnlichen Werdegang des Porträtierten zielt. Dargestellt ist hier der Schweizer Uli Sigg, einer der bedeutendsten Sammler der chinesischen zeitgenössischen Kunst und einer der leidenschaftlichsten Vermittler zwischen der östlichen und der westlichen Welt. Zunächst auf dem Gebiet der Wirtschaft, wo er 1980 das erste Joint Venture mit einem chinesischen Staatsbetrieb gründete, dann zwischen 1995 und 1998 als Botschafter der Schweiz in Beijing, der den interkulturellen Austausch pflegte, und außerdem seit den 1970er Jahren als einer der ersten westlichen Sammler, der sich bis heute im Reich der Mitte mit Passion und Kennerschaft dem Facettenreichtum der dortigen Kunst widmet und sich im Westen für deren Sichtbarwerdung und Wahrnehmung und gegen westliche Blindheit aus Hybris engagiert. Und dies bereits zu

einer Zeit, als kaum ein Mensch im Westen ahnte, welche herausragende Bedeutung und enorme Wertschätzung dieser Kunst eines Tages auf internationalen Biennalen zukommen wird. Er war es, der namhafte, ja die Crème de la Crème der Ausstellungsmacher nach China einlud und durch Ateliers führte, darunter u.a. Harald Szeemann, Hans Ulrich Obrist, Chris Dercon, Roger M. Buergel & Ruth Noack. Und kaum denkbar ohne ihn ist die steile Karriere von Ai Weiwei, der 2007 mit seinem Auftritt auf der von Buergel & Noack kuratierten documenta 12 schlagartig weltberühmt wurde und den Lan, nebenbei bemerkt, als Konfuzius-Gestalt gemalt hat. Sigg war es auch, der beim Bau des Nationalstadions in Beijing, aufgrund seiner architektonischen Erscheinung umgangssprachlich auch „Vogelnest“ genannt, dem Architektenbüro Herzog & de Meuron beratend zur Seite stand. Da er Chinas zeitgenössische Kunst seit ihren Anfängen sammelt, und zwar nicht wie einer, der nur seinem persönlichen Geschmack nachgeht, vielmehr wie einer, der das Sammeln so konsequent und systematisch „wie eine Institution“ (Uli Sigg über sich selbst) betreibt, spiegelt sein umfangreiches Konvolut deren historische Entwicklung bis heute wider. Den größten Teil seiner Sammlung, insgesamt 1463 Werke, schenkte er 2012 dem M+, dem Museum of Visual Culture, in Hongkong. Seine ersten Atelierbesuche machte er, der sich als Freund der Künstler versteht, in den frühen 1990er Jahren. „In Peking“, so erzählte er mir bei unserer ersten Begegnung im Jahre 2008 auf Schloss Mauensee, „gab es damals nur eine Handvoll Künstler mit Bekanntheitsgrad. Sie waren auch schon einmal im Westen, aber die meisten hatten noch nie einen Sammler oder einen derart an Kunst Interessierten gesehen, der sie in ein Gespräch über das, was sie tun, verwickelte. Damals konnten sie sich nur schlecht artikulieren. Sie hatten es nie gelernt. Meist bewohnten sie ein kleines, vielleicht 15 Quadratmeter großes Zimmer mit einem Bett neben der Staffelei. Sie lebten, malten, aßen und trafen sich, alles im selben, im Winter meist ungeheizten Raum. Man hockte in dicken Jacken oder Mänteln, alles sehr einfach.“

Dass Lan, die Sigg mehrmals persönlich begegnet ist, diesen Mittler mit großer Offenheit für andere Kulturen porträtiert, ist mehr als nur eine Sympathiebekundung. Für sie ist der Schweizer ein geschickter Kämpfer an der Front der kulturellen Gleichberechtigung und somit eine herausragende Symbolfigur mit einem anderen Verständnis von Globalisierung, welches sich mit ihren eigenen Vorstellungen deckt. Ja, insofern für sie ein geistiger Wahlverwandter, als er den Austausch zwischen beiden Kulturen mit Ausstellungen chinesischer Kunst im Westen vorantreibt, während sie tatkräftig dabei hilft, westliche Künstler nach China zu holen. Zuletzt 2013 an der Seite von Zhu Qingsheng und Yi Ying als Ko-Kuratorin der großen Ausstellung „Social Sculpture: Beuys in China“ im Pekinger CAFA-Museum. Die Überschneidungen in den Ambitionen, die bei aller Verschiedenheit zwischen dem Sammler und der Malerin bestehen, lassen vermuten, dass es sich bei dem Gemälde nicht nur um ein Bildnis, besser noch um die Essenz eines Porträts handelt, in dem sich die Kenntnisse über den Dargestellten auf visueller Ebene verdichten, sondern auch um verdeckte Hinweise auf das eigene Selbst, womöglich sogar um eine autofiktive Selbstbefragung. Ein Eindruck, der sich mit der Erinnerung daran untermauern lässt, dass Lan in den Künstlerporträts nicht selten ihren Körper ohne Gesicht und ihre gelben Schuhe zitiert, die sie symbolisch wie weibliche Fußabdrücke auf den Bildern hinterlässt, um das Verhältnis zwischen Männern und Frauen in der Kunstgeschichte neu auszutarieren. Auf diese unterschwellige Weise macht sie sich im Bild anwesend und ist folglich nicht nur dem Porträtierten, sondern auch sich selbst auf der Spur. Alles in allem belässt sie es nicht nur bei der Darstellung des Gesichts von Uli Sigg. Vielmehr kreiert sie ein narratives Umfeld, das darüber aufklärt, dass er eine Schwellenfigur ist, die im übertragenen Sinne den Europäern das Tor nach China öffnet. Kein Türhüter, sondern ein Mediator, der Wege der Kommunikation und des Verstehens bahnt.

Hinter dieser Figur, die mit ihrer Kleidung so anmutet, als nehme sie an einer Zeremonie teil, ragt wie eine triumphale Lichtgestalt, die alles umfängt, die Kathedrale von Notre Dame, das erhabene Wahrzeichen von Paris, welches bei einem Großbrand am 15. April 2019 schwere Schäden erlitt. Obwohl wir auf die Außenfassade des prächtigen Monuments schauen, hat Lan diese nicht so ins Bild gesetzt, dass wir den Eindruck gewinnen, vor diesem zwischen 1163 und 1345 errichteten Ruhekoloss in Stein zu stehen, sondern mittendrin. Es ist, als hätte die Künstlerin die eindrucksvolle Westfassade mit ihrer Dreiportalanlage zu einer Innenfassade ummodelliert, und zwar derart, dass der normalerweise schmale Bereich zwischen Drinnen und Draußen kein Übergang mehr ist, sondern eine vergrößerte Raumzone, in der Innenraum und Außenraum aufeinanderprallen und sich beinahe bis zur Unkenntlichkeit vermischen. Wir verweilen quasi in einem zum Bildraum mutierten Zwischenraum, in dem beide Welten nahtlos ineinander übergehen. Dadurch sind der Innen- und der Außenbereich gleichzeitig ansichtig. Die Schwelle, eigentlich dazu da, Raumbereiche klar voneinander zu trennen, erweist sich hier als eine surreal anmutende Traumzone, aus der wir nicht erwachen. „Die Schwelle“, so heißt es bei Walter Benjamin in seinem „Passagen-Werk“, „ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwellen‘ [...]“

Bei Lan ist sie kein Niemandsort mehr derart, dass die Schwelle hier als Trennendes wirksam ist. Vielmehr hat sie den Übergang in einen Raum verwandelt, der beide, die Innen- und Außenzone vereint. Im Hintergrund zu sehen ist die Westfassade mit dem großen und kleinen Rosenfenster der mittleren Portale. Die beiden Außenportale sind, als bestünden sie aus Pappmaschee, so nach innen geklappt, dass sie sich zu einem Innengewölbe formieren, eingerahmt von einem opulenten Säulenbogen, auf dem der Kopf einer übergroßen Buddha-Figur prunkt, während zwischen dem oberen Rosenfenster und der Säule gleißendes, diffuses Licht mit einer Teile der Architektur auflösenden Wirkung dringt. Zwischen weiteren, sich in die Höhen schwingenden Säulen, die dem Gewölbe mehr Tiefe geben, nehmen wir, wie bei einem Blick durch einen Fensterspalt, den blauen Himmel mit vorbeiziehenden Wolken wahr. Das Licht stiftet der Buddha-Figur dabei den heiligen Glanz des Majestätischen und Erhabenen. Da es sich hierbei offenbar nicht um künstliches, sondern um Tageslicht handelt, das von oben in das Bildgeschehen einbricht und für einen Kontrast zwischen Dunkelheit und Helligkeit sorgt, könnte dies ein Anhaltspunkt dafür sein, dass wir nach draußen, unter den freien Himmel, katapultiert werden. Betont wird dieser Eindruck noch dadurch, dass der Boden innerhalb des aus Bögen und Säulen geformten Mauerwerks mit Grüntönen bedeckt ist, lesbar als Landschaft, präziser als eine Grasfläche, auf der eine skulpturale, zwischen Grau- und Weißtönen angesiedelte Figur mit einer Kopfform weidet, die uns an ein bedrohliches Urtier mit aggressivem Gesichtsausdruck erinnert. Dabei handelt es sich um die Metamorphose einer Skulptur aus der Sammlung des Porträtierten, wie Jiny Lan im Gespräch mitteilt, und somit um eine indirekte Anspielung auf dessen unersättliche Sammelleidenschaft, die offenbar nicht primär auf das Schöne aus ist. Als wollte Lan noch eine zusätzliche Spur legen, die besagt, dass wir uns nicht im Bauch der Kathedrale befinden, hat sie die kreisförmige, von Säulen gebildete Grünfläche im vorderen Bildbereich um ein steppenartiges, braunerdiges Feld mit Horizontlinie erweitert, auf dem sich zwei menschliche Gestalten mit aufgespannten Schirmen in entgegengesetzter Richtung bewegen. Eine Frau kommt auf uns zu, während ein Mann sich von uns entfernt. Die Szene, die in keinem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Zentrum des Bildes steht, trägt mit dazu bei, das Verwirrspiel rund um die Frage, wo wir uns befinden, zu perfektionieren. Im Grunde zielt dieses darauf, gängige Sichtweisen infrage zu stellen, sowie darauf, die Trennung und Ungleichgewichtung zwischen den Kulturen aufzuheben. Das glückt Lan dadurch, dass sie



westliches Kulturgut, in dem konkreten Fall die uns wie einen äußeren Schutzmantel umhüllende Kathedrale, mit einem Kernstück östlicher Kultur, hier repräsentiert durch die vom Rundbogen getragene Buddha-Figur, so miteinander kombiniert, dass die beiden Kulturgüter aus zwei verschiedenen Kulturräumen zu einem Hybridobjekt verschmelzen. Als stünde dahinter die Idee einer gegen kulturelle Inzucht gerichtete Utopie, die wider die Verhärtung kultureller Differenzen und Spaltungen deren Aufweichung und Grenzenlosigkeit vorwegnimmt. Darüber hinaus trägt sie dem Rechnung, was Kulturen immer schon waren, nämlich keine unumstößlichen, in sich ruhenden Identitäten, sondern Vermischungen, Mischlinge, heißt Hybride. Unterliegt doch alles einer steten Veränderung, auch durch gegenseitige Beeinflussung. Vielleicht liegt Lan auch deshalb so viel daran, ihren Gemälden so viel Offenheit einzuräumen, damit sie sich immer wieder neu offenbaren. Sie sollen nicht der Eindeutigkeit und schnellen Lesbarkeit anheimfallen, weil sie dann an ihrem Ende, also tot sind. Jedenfalls wird hier eine anarchische, die Hierarchisierung sprengende Hybridisierung unterschiedlicher Kulturen erprobt, um deren Begegnung auf Augenhöhe zu ermöglichen. Ihr Bild „Botschafter der Kunst“ liegt, wie wir gesehen haben, in einem zweideutigen Raum sowohl zwischen Landschaft und Architektur als auch zwischen Abstraktion und figürlicher Darstellung. Und selbst dort, wo Zuordnungen eindeutig zu sein scheinen, werden Ambiguitäten suggeriert, die sich bewusst einer klaren Benennung entziehen.

Von Beuys war bereits die Rede. An ihm interessiert Lan insbesondere dessen Neigung zur Tartaren-Legende und deren Bedeutung für die Schaffung eines Mythos, der dem Werk übergestülpt wird und an diesem klebt, ohne dass dieser sich aus dem Werk selbst ableiten lässt. Und das, um seine Bedeutung zu potenzieren. „Hätte Beuys,“ so Lan, „nicht die Geschichte von dem Absturz des von einem russischen Geschütz während des Krieges getroffenen Flugzeuges, in dem er und sein Kamerad saß, und die Erzählung von seiner sagenhaften Rettung erfunden“, die derart erfolgt sein soll, dass er, noch bewusstlos, unter Schnee und den Trümmern seiner Maschine begraben, durch Tataren entdeckt, gerettet und sein Körper mit Fett eingerieben und dieser schließlich in Filz eingewickelt wurde, weil Filz die Wärme hält, „so hätten das Fett und der Filz in seinem Werk nicht diese nachhaltige Meta-Bedeutung erlangt. Alles würde ohne erheblich banaler wirken“, und nicht auszuschließen sei, dass Beuys ohne die sich wie einen Mantel übergezogene „Legende nicht weltberühmt und so verherrlicht und zum Schamanen und Nomaden erklärt worden wäre.“ Für Lan war gerade diese Autofiktion, seine Selbststilisierung zu diesem unter märchenhaften Bedingungen Geretteten „die höhere Kunst als das in den Werken Ausgedrückte, und ich muss gestehen“, ergänzt sie, „dass mich viele seiner Werke nicht so tief berühren wie diese Fiktion, die er sich aus was für Gründen auch immer angedichtet und ausgedacht hat. Für mich macht genau das die Größe seiner Kunst aus. Ja, die Legende ist Teil seiner Kunst und untrennbar mit ihr verbunden. Ebenso die radikale Vorstellung von deren Erweiterung, der zufolge auch ein Gedanke Skulptur sein kann. Seine Methode, Kunst zu machen, hat mich geradezu befreit. Ja, ich verdanke ihm die Freiheit.“

Seit ihrer Beschäftigung mit seinem Werk fragt sie sich nicht mehr, „ob das Kunst ist, was ich mache“, so Lan. „Ich mache es einfach. Wenn ich ein Gefühl oder einen Gedanken ausdrücken will, ergreife ich jede Möglichkeit, die sich mir anbietet. Um zu verstehen, warum Beuys mir so auf die Sprünge geholfen hat, muss du wissen, wie wir zu meiner Zeit an einer Akademie in China ausgebildet wurden. Vor allem das Handwerk zählte. Üben, nichts als Üben hieß es. Kunst lernen, hieß Kopieren. Doch dadurch bliebst du notgedrungen dem traditionellen Kunstverständnis verhaftet. Im Grunde konnte nur derjenige ein zeitgenössischer Künstler werden, der Neues wagt“, führt Lan weiter aus, „wenn es ihm gelang, sich nicht von dem, was gelehrt wurde, beeinflussen zu lassen. Die Meisten meiner Generation, denen der Sprung ins

Zeitgenössische glückte, sind bezeichnenderweise Autodidakten. Mein Glück war, dass ich an der Ausstellung ‚Beuys in China‘ mitwirken konnte und von 2006 bis 2009 als Projektkoordinatorin für die Stiftung Museum Schloss Moyland tätig war.“ Als Übersetzerin der im Katalog für die Ausstellung am CAFA-Museum publizierten Texte von und über Beuys ins Chinesische vertiefte sich Lan in den radikalen Denkkosmos auf so intensive Weise, dass sie die durch den Unterricht an der Academy of Fine Arts Zhejiang erfahrene Prägung hinter sich lassen und sich andere Wege der Kunst erschließen konnte.

Ihr Beuys-Bild zeigt ihn nackt, gefesselt am ganzen Körper und in der Luft schwebend an einem Seil, das angerissen ist, zudem in der Position eines Masochisten, der das Ausgeliefertsein genießt. Doch droht die Situation in dem Augenblick, da das Seil reißt, umzuschlagen. Von wem sich Beuys zur Luststeigerung malträtiert lässt, erfahren wir nicht. Vielleicht von seiner Jüngerschaft, die ihn zum Guru erklärt, ihn auf den Sockel gehoben hat und keine Kritik duldet? Von diesem gestoßen zu werden, gleiche einem Fall. Ebenso könnte das Seil eine Anspielung auf die Fragilität seines Ruhms sein, der insofern zerbrechlich ist, als ihm beispielsweise von dem Biographen HP Riegel eine Nähe zum völkischen Denken und „Germanenkult“ unterstellt wird. Kein Zufall sei, dass viele Mythen wie die „Tataren-Legende“, die Beuys um sein Werk spannen, seinem politischen Geist entrückte Phantasmen sind, so Riegel. Womöglich mit Bezug darauf taucht in dem Bild von Lan ein Schlitten auf, als Requisit der Installation „The Pack“ (Das Rudel) aus dem Jahr 1969. Diese besteht aus einem VW-Bus des Baujahrs 1961, aus dessen geöffneter Heckklappe insgesamt 24 aus der DDR importierte Sportschlitten ausschwärmen. Versehen mit einer Bremsvorrichtung und bepackt mit einer auf einer eingerollten Filzdecke liegenden Stablampe, die von zwei Arterien-Abbindungen umgürtet sind, sowie einem kleinen Stück Fett, zeigen die dreireihig aufgestellten Schlitten in entgegengesetzte Fahrtrichtungen. Laut Beuys bietet das Gepäck „Orientierung, Ernährung, Wärmehaltung, also das, was man im Äußersten, [...] auf dem geringsten Lebensniveau braucht, um zu überleben“. Soweit die Anmerkungen zu dem Motiv des rechts unten halb ins Bild ragenden Schlittens, an das Lan anknüpft, um bei uns die vom Mythos erzeugte Atmosphäre anklingen zu lassen. Auf gleicher Höhe wie der geisterhaft anmutende Schlitten erblicken wir die wie ein Foto-Negativ erscheinende, vom Verschwinden bedrohte Buddha-Figur, von Lan sowohl als Gegengewicht wie auch als Ergänzung zu dem westlichen Werk ins Spiel gebracht. Schauen wir genauer hin, zeigt sich, dass es sich hierbei um eine Figurenkreuzung handelt, halb Mona Lisa, halb Buddha, von Lan mit dem Namen „Buddhalisa“ getauft. Alles in allem eine konzeptuelle Synthese aus östlicher und westlicher Kultur, verstanden als Hybridisierung zweier Kulturen, die insofern mit dem Schlitten in assoziativer Verbindung stehen, als Tataren eine Bezeichnung für die nomadischen Völker des Mongolischen Reiches sind und hier den Osten repräsentieren. Offensichtlich ist Lans „Buddhalisa“ ein weibliches Pendant zu Beuys’ „Eurasia“. Beide Begriffe sind Wortverbindungen aus Europa und Asien und insofern Brücken zwischen beiden Kontinenten. In der Mitte des Bildes entdecken wir eine defekte Glühbirne. Sie, ebenfalls ein bekanntes Werk von Beuys, nämlich „Capri-Batterie“ referierend, scheint als Energiequelle den Urknall in Gestalt einer gewaltigen Farbexplosion ausgelöst zu haben.



You didn't get that from me! (Beuys-Bild)

Nach einem langen, mehrere Stunden dauernden Gespräch über die Nachteile, als Frau geboren zu sein, und über die Sprache, die zwar das Wort „Verherrlichung“ kennt, nicht aber das Wort „Verfäulung“, was laut Lan suggeriert, zur Verherrlichung seien nur Männer geeignet, zieht sie einen Bogen zu ihrem Papst-Bild, von dem drei Versionen existieren. Es gäbe keine symbolischere Gestalt als die des Papstes, die die Gleichberechtigung zwischen Mann und Welt verhindere, schon deshalb, weil das weltweit verehrte Oberhaupt der katholischen Kirche ein Mann sein muss. „Sein Geschlecht ist ein Gesetz, das bisher von niemandem in Frage gestellt wurde. Und solange sich dies nicht ändert, ist die Emanzipation zum Scheitern verurteilt. Die geistliche Welt beeinflusst auf Massivste unser Leben und Denken.“ Dass Lan sich mit dem Papst befasst hat, damit hat es eine besondere Bewandnis, da das Bild im Dialog und in enger Kooperation mit dem französischen Soziologen Bruno Latour entstand, der das Buch „Das Parlament der Dinge“ schrieb und am ZKM in Karlsruhe diverse Ausstellungen kuratierte. Der Denker hatte ein Papst-Bild von Neo Rauch mit dem Titel „Der heilige Franziskus Bergoglio Märtyrer“ gesehen und einen Text darüber verfasst, weil es, wie er sagt, „einen neuen Weg in der christlichen Ikonographie eröffnet“. Doch zur Illustrierung im Katalog wurde das Bild nicht freigegeben. Denn Rauch wollte partout keine Veröffentlichung. Nicht klar, aus welchen Gründen. Um das Verbot zu umgehen, formulierte Latour den Text um, so dass das Bild, das er durch Worte auferstehen lässt, so erscheint, als sei es ein obskures Objekt seiner Fantasie. Und weil er den Text unbedingt mit Bild im Katalog

abgedruckt haben wollte, fragte er seine Studenten, ob jemand wüsste, wer womöglich in der Lage sei, ein Bild parallel zum Original zu malen. Francesca Romana Audretsch, die bei ihm studiert und für Monopol schreibt, erwähnte Lan, und Latour nahm Kontakt zu ihr auf und ließ sich zunächst eine Skizze anfertigen. Nachdem die Künstlerin eine geschickt hatte, wünschte er ein Bild von ihr gemalt. Inspiriert von seiner Beschreibung kreierte Lan das Werk mit dem mysteriös raunenden Titel „Rauchverbot“.



Rauchverbot (Druckversion)

Um einen genauen Blick darauf zu werfen, verweilen wir (direkt) davor. Und um mir den Zusammenhang verständlich zu machen, liest Lan mir den erwähnten Text vor. In der Druckfassung fehlt jeglicher Hinweis auf das Bild. Im Urtext ist hingegen von Rauch's „unnachahmlichen Stil“ die Rede. Ebenso davon, dass er „die alte Tradition der Martyriumbilder aufgegriffen hat.“ In der linken Ecke sei sogar eine vertrocknete Palme zu sehen, schreibt Latour, was „ein direkter Verweis auf das traditionelle Thema und wahrscheinlich ein Zitat aus einem Gemälde von Caravaggio“ sei. Aber der Maler habe es, „mit seiner Leidenschaft für das Rätsel und das Emblem geschafft, die Bedeutung komplett umzukehren.“ Während sich in den Gemälden der christlichen Tradition oben auf der Leinwand der Himmel öffne, aus dem „der Lohn des ewigen Heils mit Wolken, Blitzen und Wirbeln von Engeln oder Cherubinen herabsteigt“, sei in der neuen Version des Märtyrers

nichts dergleichen zu finden. „Die Hauptfigur, ganz vom Schmerz verdreht“, schein dem Grund der Leinwand entgegenzustreben und „von einer schwarz-gewaltigen, lila-glühenden Gestalt“ Erlösung zu erhoffen. Zweifellos handle es sich um ein Porträt des derzeitigen Papstes Jorge Mario Bergoglio. Ihn erstaune dabei, so Latour, „die Dreistigkeit des Malers, Papst Franziskus vor seinem Tod heiliggesprochen zu haben“, aber er liefere dafür den Grund oben rechts in seinem Gemälde, „wo eine verwirrte Menge mit voller Stimme ‚Santo Subito!‘ auszurufen“ schein. Es bestehe kein Zweifel, so Latour, „dass Rauchs Ikonographie von der des kleinen armen Mannes inspiriert“ sei, „genauso wie er von der des Christus inspiriert wurde.“ In der Mitte des Gemäldes entdeckt Latour „sogar die leuchtenden und matten Farben von Fra Angelico“, ohne ausmachen zu können, ob dies als Verhöhnung oder als Hommage an die Tradition gemeint sei. Gut erkennbar sei Bergoglio an seinem Gesicht, obgleich seine Kleidung mehr der franziskanischen Bure als der weißen Soutane und dem Pallium gliche. Wie immer bei Rauch werde „die Interpretation durch die Fülle von Aufnahmen, Anekdoten und Zitaten erschwert.“ Und gewiss sei, dass Franziskus im Gemälde von Rauch an großen Schmerzen leide und dass „seine beiden Hände auf den Grund des Bildes zeigen. Es lasse sich aber nicht mit Bestimmtheit sagen, „ob er dorthin oder weg davon will.“ Alles erinnere an Licht und Erlösung, aber ob dieser Eindruck wirklich stimme, sei nicht eindeutig. Das Licht und die Rettung kommen von unten, und dorthin steuere der Heilige. Es könnte auch sein, dass er „von einer Schar von Gestalten gedrängt“ wird, die sowohl Gegner als auch Unterstützer sein können. Latour fragt sich schließlich, woher „diese seltsame Idee“ komme, Bergoglio zu einem in die Tiefe fliehenden Märtyrer zu machen, bezeichne „doch die Tiefe in der christlichen Ikonographie die Hölle und ihre Finsternis?“ Einige der Figuren klammerten sich, so Latour, „an das Gewand des Heiligen“, als wollten sie ihn zwingen, sich aufzurichten und in die normale Position eines Menschen zurückzukehren, „der darauf wartet, die Palme des Martyriums von oben zu empfangen. Die Züge der Figuren, von denen einige Mitren und andere Mützen tragen,“ deuteten, „auf einen Zustand von Wut und Empörung“ hin. Aber das könnte alles eine Projektion des Betrachters sein „angesichts der vielen Streitigkeiten, die Bergoglio bekanntlich innerhalb der Kirche provoziert hat. Was diese Vermutung bestätige, sei, dass „Rauch eine Art blasses Gespenst skizziert hat, das zweifellos dem emeritierten Papst Ratzinger ähnelt, der den Eindruck erweckt, über den sitzenden Papst zu stolpern.“ Rauch spiele zweifelsohne mit dem Bild des Papstes und Gegen-Papstes“, ohne darüber aufzuklären, wer in seinen Augen der Gute und der Böse ist. Ihnen zur Seite stünden „Eingeborene in indianischer Tracht, mit Federn und Tätowierungen, aber auch, (...) Nonnen in Weiß und Schwarz, die große rote Kreuze tragen und laut zu beten oder den gemarterten Papst anzuflehen schein, sich auf den Mund des Schattens zuzubewegen, der sich wie ein Abgrund unter ihren Füßen auftut.“

An der Stelle bricht Lan ihre Lesung ab. „Dies genügt“, sagt sie, „um besser zu sehen, wie ich den Text ins Bildliche übersetzt habe“. Was sie daraus entwickelt hat, ist eine interpretatorische Visulisierung nach ihrer Façon. Wir sehen Papst Franziskus, über den Wim Wenders 2018 den großartigen Dokumentarfilm „Ein Mann seines Wortes“ gedreht hat, in dem er über das Zurück zur Humanität spricht. Lan zeigt ihn in seinem weißen Gewand, über ein großes Erdloch gelehnt, aus dem gelbrotes Licht wie Flammen dringt und Menschen ihre Hände strecken. Wir erfahren nicht, ob sie um Hilfe bitten oder um Gnade flehen oder eine exzessive Tanzparty feiern. Hinter dem Papst, der nach den Menschen in der Tiefe schaut, ragen getrocknete Palmenblätter empor, die sich zu einem Wald verdichten. Weiter hinten, neben einem Indio mit Kopfschmuck, der seine Hand so hält, als führe sie ein auf eine Menschengruppe zielendes Messer, ein Mann im schwarzen T-Shirt, dessen Gesicht Neo Rauch erkennen lässt. Er blickt zur Seite auf zwei Nonnen, die, fromm dreinblickend, ein Kreuz

in Händen halten, während, gleich daneben, eine nackte Gruppe junger Menschen raucht und trinkt und sich vergnügt und Kinder bei sich hat. Der Papst mit besorgter Miene hingegen kniet auf allen Vieren, ohne Sorge, sich schmutzig zu machen. Zwei Tiere, ein Hund und ein Känguru zerran an seinem Arm. Entweder, weil sie Angst haben, er könne in das Erdloch fallen, oder, weil sie um seine Aufmerksamkeit buhlen. Am Himmel über allem ragend der deutsche Adler als Sinnbild, das indirekt auf eine in der Wochenzeitschrift „Die Zeit“ zwischen dem Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich und Neo Rauch geführte Debatte um die möglicherweise rechte Gesinnung des Malers mit Neigung zur Romantik verweist. Der ganz in Weiß gehaltene Adler, dessen ausgestreckte Flügel sich rosa verfärben, verkörpert zugleich eine Lichtquelle, die das Haupt einer anderen Figur im Hintergrund, fern von allem, beleuchtet. Deren Gesicht lässt, wie vom Text vorgesehen, Papst Benedikt XVI. erkennen. Anders als Papst Franziskus, der sich mit seinen Händen auf dem Erdboden abstützt, um mit zur Erde gebeugtem Kopf den Menschen so nahe wie möglich zu sein, hält Papst Benedikt XVI. Abstand zu allem. Wie bei Rauch post Latour wird auch hier das Bild vom Papst und Gegenpapst evoziert. Zum ersten Mal in der Geschichte gibt es, weil Papst Benedikt XVI. am 28. Februar 2013 wegen des Ausmaßes der „Vatileaks“-Affäre um gestohlene Dokumente, Sex und Korruption im Vatikan zurückgetreten ist, zwei Päpste, einen emeritierten und einen amtierenden.

Im Gegensatz zu Rauch macht Lan keinen Hehl aus ihrer Sympathie für den Südamerikaner. Für sie ist Papst Benedikt XVI., alias Joseph Ratzinger, der als wichtigster Theologe des 20. Jahrhunderts gilt, ein im Wohlstand aufgewachsenes Oberhaupt, der die Nöte der Benachteiligten der Erde nur vom Hörensagen kennt, während der in Argentinien geborene Papst Franziskus die Armut unmittelbar gesehen und erlebt hat und von Lucio Gera, dem Begründer der (Befreiungs-)„Theologie des Volkes“ theologisch geprägt wurde. Von ihm übernahm Bergoglio die Überzeugung, dass die Kirche an der Seite der Armen zu stehen hat. Neben dieser Version des Papst-Bildes, die Latour im Katalog als Abbildung verwendete, gibt es ein Vorgängerbild, in dem Papst Franziskus die Menschen im Erdloch segnet. Und anstelle der in den Himmel wachsenden Palme, die in der letzten Version zu sehen ist, erhebt Papst Benedikt XVI. die Hand auf eine Weise, die Latour problematisch findet. In einer E-Mail an Lan schrieb er: „Ich bin ein wenig besorgt über das Kräfteverhältnis zwischen den beiden Päpsten; Franziskus fällt mehr als von der unteren Schicht angezogen zu werden, und Benedikt ist verdammt nahe an einer Nazi-Geste!! Aber es ist eine großartige Interpretation des Konflikts des Lichts zwischen den beiden christlichen Richtungen, der alten und der neuen.“ Aufgrund der Kritik, die Lan plausibel fand, fertigte sie die dritte und damit letzte Version an. Diese, von Latour in den Katalog „Critical Zones“ aufgenommen, kommentierte er in einer E-Mail als „ein(en) geistreichen Beitrag, der in gewisser Weise eine tiefgreifende Veränderung der europäischen christlichen Ästhetik darstellt“.



Rauchverbot (zwischenzeitlicher Stand)

Auffallend ist ein Detail in dieser Version, im Grunde ein Déjà-vu, das uns Aufschluss über Lans Bildproduktionsverfahren gibt, das sie als „Versionisierung“ bezeichnet. Am unteren Rand des Bildes entdecken wir eine Szene, die wir bereits aus dem Sigg-Bild kennen, nämlich den kleinen Steppenstreifen mit der Gehenden und dem Gehenden, die vielleicht zum Sonnenschutz einen Schirm tragen.

Um ihre eigene Bildstammfamilie zu erschaffen, in der jedes Bild mit dem anderen verwandt und vernetzt ist, hat Lan erst eine zweiköpfige Ur-Familie gemalt, welche die Ur-Vorfahren Adam und Eva repräsentieren. Darunter ein nach einem Dekorationsfoto von IKEA gemaltes Bild, auf dem die Mailänder Galleria Vittorio Emanuele II mit der kugelförmigen Glaskuppel dargestellt ist, die Lan ein bisschen an das Bundestaggebäude erinnert. Dieses nachgemalte Image hat sie abfotografiert und als Fotografie auf eine Leinwand drucken lassen, um darauf ein weiteres Bild zu malen. Und als dieses beendet war, hat sie es ebenfalls abfotografiert und wieder auf eine Leinwand zum Übermalen drucken lassen. Auf diese Weise sind alle Bilder miteinander verwoben und stehen in einer familiären Verbindung. Manchmal ist diese so vertuscht und überschrieben, dass sich ihre Herkunft nicht mehr ohne Weiteres nachvollziehen lässt. Dieses Verfahren der Übermalung ist ein feministisches Konzept, insofern Lan als Frau die Position des Mannes als Familienoberhaupt einnimmt, um sich als Malerin ihren eigenen Stammbaum herbeizuimagineren. Inzwischen thront sie als

Herrscherin über zwölf Generationen. Alles in allem versteht Lan dieses konzeptuelle Vorgehen als eine Revolte gegen die Degradierung der Frau nicht nur in der chinesischen Gesellschaft. In der gilt eine Familie, in der nur Mädchen und keine Jungen geboren werden, als ausgestorben, weil nur Männer als Stammhalter zählen. Von Chinas Frühzeit bis zum Ende des Kaiserreichs im Jahre 1911 waren Frauen in der traditionellen Gesellschaft Chinas von der sozialen Teilhabe weitgehend ausgeschlossen. Zwar gab es durchaus herausragende und sogar mächtige Frauen, doch gemäß der traditionellen Geschlechterrolle gehörte die Frau ins Heim und durfte nur dort arbeiten. Sie sollte möglichst ungebildet sein und sich den männlichen Familienmitgliedern unterordnen. Im Laufe vieler Jahrhunderte wurden Frauen weiter degradiert. Über Besitz durften sie nicht verfügen. Ihre Füße mussten sie sich verstümmeln lassen, und sie wurden nicht als eigenständige Personen, sondern sogar als Handelsware betrachtet. Essentielle Verbesserungen für den Stand der Frau kamen erst mit der chinesischen Revolution. Doch noch heute ist die Frau alles andere als gleichberechtigt. „In der Geschichte der Malerei gibt es“, so Lan, „kaum Frauen, und selbst in der Familiengeschichte existiert sie nicht. Deshalb fing ich an, mir meinen eigenen Familienbaum zu ermalen. Letztendlich ist die Übermalung eines Bildes gleichbedeutend mit der Überschreibung der von Männern dominierten Geschichte zugunsten einer anderen, in der die Frau ihre Fußspuren hinterlässt, auf die sich die nachrückenden Generationen beziehen können. Am Ende des Besuchs bei Jiny Lan sind wir thematisch wieder am Anfang. Mit dem feinen Unterschied, dass wir nun wissen, wie sie mit ihrer Kunst auf die patriarchalische Welt reagiert und sich dazu verhält. Nun bleibt nur der kurze Abschied nach einem langen Gespräch.