

Hana Usui

Herausgegeben von Peter Dittmar

Edition Dittmar

Inhalt

Peter Dittmar	
Einleitung	7
Michael Astroh	
Zwischen Zeichnung und Malerei	
Zur Bildgestaltung im Werk	
von Hana Usui	9
Marietta Mautner Markhof	
Hana Usui	
Schwarzer Regen	14
Abbildungen	17
Biographie	91
Fotonachweis	96

Einleitung

Das Werk der japanischen Künstlerin Hana Usui erfährt in seiner Eigenständigkeit zunehmend und verstärkt Aufmerksamkeit. Von der Kalligraphie, der sie sich zuvor verschrieben hatte, löste sie sich Ende der neunziger Jahre, wobei die hier gesammelte Erfahrung in ihre folgende künstlerische Arbeit vielfältig einging. Und vielleicht vermochten erst die Kräfte, die zu mobilisieren waren, um sich aus den vorgezeichneten Bahnen zu lösen, die Energie und das kreative Potential für alles Folgende freizusetzen.

Hana Usui arbeitet vorrangig auf dem Gebiet der Zeichnung, wobei der Begriff der Zeichnung ihre Arbeiten nur unzureichend erfasst. In ihnen finden sich verschiedene Formen des bildnerischen Ausdrucks zusammengeführt. Die Linien, das primäre Gestaltelement, sind mit schwarzer oder weißer Ölfarbe ausgeführt, also in einer in diesem Medium selten benutzten Technik, der sich die Künstlerin zudem in einer mehr indirekten Weise bedient. Auf einer mit der Ölfarbe versehenen Unterlage liegt das Blatt, auf dem mittels Durchzeichnung die Zeichnung erscheint. Das verleiht den Linien ihre Konsistenz und haptische Präsenz, sie haben den Charakter von feinen Graten. Die Linien erscheinen einmal zarter, dann breiter, an- und abschwelend, von einem eigenen Rhythmus getragen. Hierin liegt eine Herausforderung, denn die Künstlerin überträgt den Nuancenreichtum des Pinselduktus der Kalligraphie auf ihr neues, aber für diese Aufgabe viel schwerer zu handhabendes Verfahren. Sie entgeht dadurch jeder bloßen Schönlinigkeit und Routine: Die verwendete Technik führt gleichzeitig dazu, dass die Linie immer wieder minimal unterbrochen wird, das gibt ihr eine Sprödigkeit, etwas Retardieren-

des, ein kaum merkliches Innehalten. Das trägt zur Intensivierung der Linie als Ausdrucksträger und des graphischen Bildes bei. Die Linienverläufe sind von großem Reichtum, der Duktus und der Ausdruck können wechseln, den Linien scheinen alle Freiheiten gegeben, sie bleiben aber immer einer immanenten Gesetzmäßigkeit unterworfen. Die Linien und die daraus erwachsenen Formen enthalten sich aller expressiven Übersteigerung, sie haben auch nichts Skizzenhaftes, Unfertiges oder Tastendes, es sind gültige Formulierungen, gleich in welcher Gestalt, ohne dass sie je ihre Offenheit einbüßten.

Als Wesentliches kommt hinzu, dass die Künstlerin in der Regel zwei Papierlagen verwendet. Was den Materialcharakter betrifft, erhöhen sich dadurch die Stofflichkeit und der matte Glanz des Bildträgers. Die untere Lage ist in den meisten Fällen mit einer Tuschlavierung versehen, die wegen der Transparenz des oberen Zeichnungsblattes mitspricht. Schon in dieser Funktion als Folie für die Erscheinungsweise der Linie ist diese Tatsache der Existenz des unteren Tuscheblattes wichtig. Sie greift aber in ihrer Bedeutung darüber hinaus. Die Verwendung der Tusche führt zu einer Ambivalenz wie gleichzeitig zu einer Korrespondenz von linearer Flächigkeit, malerischer Ebene und sich öffnender räumlicher Tiefe. Das Tuscheblatt selber ist, formal gesehen, mit seinen zart abgestuften Grautönen und den weißen, nicht bearbeiteten Partien, also den unterschiedlich gewichteten dunklen und hellen Zonen weit ausdifferenziert. Der Laviertechnik öffnen sich dann vielfältige Möglichkeiten, sie erzeugt atmosphärische Effekte und die Vorstellung einer malerischen oder als diffuser Raum zu lesenden Sphäre

von unterschiedlicher Lichthaltigkeit. Die Zeichen und Motive der Vorderebene sind in diesem Umräum von schwebender Unbestimmtheit, sie können wie eingebettet sein in den malerischen oder atmosphärischen Raum oder sich erst im Widerspiel mit den weißen Aussparungen eines ansonsten dunkleren Raum- und Flächenkontinuums konstituieren. Spannungsvoll vollzieht sich diese Plazierung der Formen in die vorgegebene Bildfläche, wie überhaupt das Verhältnis der Zeichnung zur Fläche größte Sicherheit und Variabilität aufweist. Dazu gehört die Negierung der Bildgrenzen, wenn öfters der Impuls der Zeichnung über diese hinausweist. Anders angelegt sind die mit weißer Ölfarbe ausgeführten Arbeiten. Die weißen Ölzeichnungen vor schwarzem Grund, begleitet von irrlichternden malerischen Spuren im dunklen Raum, beziehen ihre Ausstrahlung aus der Lichtintensität der Liniengebilde.

Hinweise auf Gegenständliches oder seine Umschreibung gibt es in vielfältiger Weise, die aber auch bei stärkerer Konkretisierung unaufdringlich bleiben. Ausgangspunkt mag die reine Linie sein, die wie im freien Spiel Gestalt gewinnen und sich motivisch verfestigen kann. Aber Gegenstandswelt und Natureindrücke sprechen mit, sie bleiben Quelle der Inspiration und dienen der Vergewisserung. Insoweit kann in solchen Fällen der Bildrealisation von einem Abstraktionsprozess gesprochen werden. Beide Möglich-

keiten sind gegeben, die Entwicklung der Formen aus sich heraus wie aus der Anschauung. Auch daraus erwächst der Reichtum an formalen und inhaltlichen Lösungen. Die autonome Linie kann auch selbst Gegenstandsassoziationen hervorrufen und die Suggestion von Räumlichkeit entwickeln, in der Überlagerung, Verknotung, Verdichtung, Schon das An- und Abswellen gibt der Linie etwas Volumenhaltiges. Dann wieder entmaterialisiert sie sich, verweigert sich aller Bindung und wird zur bloßen Setzung. All diese Verfahrensweisen und Aufgabenstellungen erfahren gerne in Werkfolgen eine mehr systematische Durcharbeitung.

Die im Katalog veröffentlichten Beiträge bieten eine zweifache Annäherung an das Werk von Hana Usui, einmal in Form einer in einen weiteren Zusammenhang gestellten Werkanalyse, dann mit Blick auf das in Wien realisierte Ausstellungsprojekt der Künstlerin „Schwarzer Regen“. Dafür danke ich ganz herzlich Michael Astroh, Institut für Philosophie, Universität Greifswald, und Marietta Mautner Markhof, Albertina Wien. Aufs herzlichste möchte ich mich bei Hana Usui für die angenehme Zusammenarbeit bedanken, darüber hinaus danke ich ihr und ihrem Mann Marcello Farabegoli für die in jeder Hinsicht gewährte Unterstützung bei der Vorbereitung des Kataloges und der Ausstellung.

Peter Dittmar

Michael Astroh

Zwischen Zeichnung und Malerei Zur Bildgestaltung im Werk von Hana Usui

Dem Blick des Menschen wohnt für gewöhnlich eine vorläufige, oft vorsichtige Aneignung des Gesehenen inne. Ein geübter Blick eröffnet Möglichkeiten, die Gegenstände, die er zur Kenntnis nimmt, zu berühren, auf sie Zugriff zu gewinnen. In der Regel kann er Wert und Grenzen des so Möglichen unmittelbar einschätzen. Kein Sinn des Menschen ist darin wirksamer. Wer so, wie er ist, doch wider Willen gesehen wird, empfindet daher Scham. Ein scheuer und doch furchtloser Blick, der dem Wunsch nach Aneignung zu entsagen weiß, dürfte ein glücklicher Anblick sein.

Bilder geben etwas preis. Sie dienen der Anschauung. Es verwundert nicht, dass manche Bilder nur mit Bedacht gezeigt werden. Ein heiliges Bild wird zufälligen Blicken entzogen. Entlarvende Bilder werden versteckt, sei es aus Angst, sei es aus Genugtuung an ihrer Verbergung. Die Einsicht, dass Bilder für gewöhnlich und vor allem mittelbar der Aneignung von Gesehenem dienen, erlaubt es, sich den Bildwerken der Japanerin Hana Usui mit kulturhistorisch wie bildtheoretisch reflektiertem Verständnis für die Eigenart ihrer Kunst zu nähern.

Die Künstlerin entstammt einer Kultur, der es wie keiner anderen gelungen ist, Schein und Anschein, Sichtbarkeit und Aneignung von Dingen und Ereignissen zu ritualisieren. Je gleichgültiger etwas im japanischen Alltagsleben ist und bleibt, desto achtloser darf es zur Geltung kommen. Zu Stoßzeiten im Nahverkehr reist man zu Massen so sehr zusammengedrängt, dass man kaum atmen kann und sich ununterscheidbar fühlt. Billigware in Supermärkten türmt sich schier endlos zu Wänden aus Verpackungen auf. Zeile für Zeile von denselben Zeichen und grellen Farben überzogen sind sie nur en bloc erkennbar.

Sobald etwas für sich genommen Wert besitzt, erscheint es auch für sich, auf einem sorgsam präparierten Hintergrund, der es selbst auf geringstem Raum von der weiteren, zumeist unruhigen Umgebung absondert und dem Betrachter zurückhaltend darbietet. Kostbare Dinge, eine Schale etwa, deren Bemalung an Chrysanthemen erinnert, werden nur zu besonderen Anlässen und bestenfalls gemeinsam, vielleicht anlässlich einer Teezeremonie bewundert. Klöster und Museen zeigen kaum mehr als eine spärliche Auswahl aus ihren Beständen. Hätte der Besucher vor dem wenigen, das man ihn sehen lässt, keine Ehrfurcht, wie sollte er zeigen, dass er weiß, was daran unbezahlbar ist? Wer Eintritt bezahlt, begleicht allenfalls Unkosten. Ein Anrecht darauf, etwas zu sehen, erwirbt er nicht.

Von den ungefähr 9000 Objekten im Kaiserlichen Schatzhaus Shosō-in des Todai-ji zu Nara stellt das dortige Nationalmuseum jeden Herbst nicht mehr als 70 Exponate aus. Schatz und Gebäude gehen auf eine Schenkung von Kaiserin Komyō-ō im Jahr 756 n. Chr. zurück. Die jährliche Ausstellung ist ein festliches Ereignis von nationalem Rang. Oft sind die gezeigten, seit über tausend Jahren sorgfältig verwahrten Stücke so klein, dass zu ihrer Betrachtung eine Lupe erforderlich ist. Mit vornehmer Geduld ziehen die Besucher an den Vitrinen vorüber. Was sie erstauen lässt, wird ihnen nicht noch einmal gezeigt werden.

Alle Kunst gewinnt ihren Wert aus Beschränkungen auch der Gestaltung. Der Künstler unterwirft sich solchen Einschränkungen seiner Möglichkeiten zumeist freiwillig. Unter anderem geben künstlerische Gattungen diese Art Restrik-

tionen vor. Ohne diese teils überkommenen, teils selbst gesetzten Grenzen der Gestaltung wird die Leistung eines Künstlers nicht fasslich, lässt sein innovatives Engagement sich nicht als solches ermitteln. Die Annäherung an Werke eines Künstlers muss diesem Gebot Rechnung tragen. Sie muss vorrangig danach trachten, diese ästhetisch befreienden Beschränkungen als solche zu ermitteln. Wenn überhaupt, werden Interpretation und Bewertung von Kunst erst dann sinnvoll, wenn diese Voraussetzungen ihrer ästhetischen Wahrnehmung erkannt wurden, entsprechende Erfahrungsperspektiven des Betrachters gewonnen sind.

Seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert gehören strukturelle Erneuerungen der Werkform zu den Kennzeichen moderner bildender Kunst. Ein Verständnis ihrer Gehalte erschließt sich allenfalls in beschränktem Maße, wenn davon unabhängig versucht wird, die Wirkungen ihres Ausdrucks und die Relevanz ihrer Darstellungen zu erfassen. Entscheidend ist es, jeweils die elementare Anlage einer Kunst zu klären, die werkspezifisch über ihre Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten entscheidet.

Zumindest die westliche Tradition bildender Kunst unterstellt gemeinhin, dass der Betrachter eines Werkes zwar nicht selbst dessen Erzeuger hätte sein können, dass er es allerdings von einer Warte aus zur Kenntnis nimmt, die der Künstler in der Gestaltung seines Werks hätte einnehmen können. Künstler und Publikum teilen nach dieser selbstverständlichen Annahme einen ästhetischen Raum der Erfahrung und Aneignung. Dem Betrachter ist eine Position in seiner Anschauung zugänglich, aus der der Künstler sein Werk geschaffen haben könnte. Die Voraussetzung dieser imaginären Konvergenz zwischen beiden, Gestalter und Betrachter, die gemeinsam, aus der gleichen Richtung auf das Bild schauen können, unterstellt eine strukturelle Äquivalenz zwischen den beteiligten Positionen und ihren Möglichkeiten, sich ihre Welt zugänglich zu machen. Wie das Werk von Hana Usui zeigt, ist sie durchaus nicht selbstverständlich.

Die Werkgruppen der Künstlerin, die mit diesem Katalog vorrangig dokumentiert werden, setzen einen eigenen ästhetischen Raum der Bildgestaltung voraus. Insbesondere wird das Verhältnis zwischen Bildoberfläche und materiellem Träger auf höchst unkonventionelle Art festgelegt. Von diesem Ansatz her erstreckt sich das Verfahren von Hana Usui auf die Architektur von Gestaltung und Betrachtung im Ganzen.

Die Bildwerke der hier angesprochenen Art setzen sich jeweils aus zwei unterschiedlich bearbeiteten, halbwegs transparenten Papierbögen gleichen Formats zusammen, die übereinandergelegt, genauer gesagt voreinander gehängt den eigentlichen Bildträger ergeben. Das zuoberst liegende, vordere Blatt ist zeichnerisch gestaltet. Mittels einer satt, mit schwarzer Ölfarbe präparierten Fläche werden spiegelverkehrt, von der Rückseite des Blattes her, mit hinreichend widerstandsfähigen Utensilien Linien gezogen, auch kleine, ihre Anordnung nuancierende Markierungen und fadengleiche Striche gesetzt. Zum einen arbeitet die Künstlerin daher ähnlich wie in Druckverfahren, allerdings ohne die Voraussetzung einer im Weiteren reproduzierbaren Vorzeichnung, somit jenseits der Position vor dem Bild, die ein Betrachter einnehmen kann.

Zum anderen laviert sie das zuunterst liegende, hintere Blatt mit einer so leicht aufgetragenen Tusche, dass sich in zumeist kontinuierlichen Übergängen größere Flächen von- und gegeneinander abheben und unverkennbar schwache, an die vorherrschenden Grautöne gebundene Farb Tendenzen aufweisen. Wiederum stehen der übergreifenden Gestaltung lokale Differenzierungen, weiche, fleckenähnliche Betonungen, liniengleiche Verläufe, Schleiern verwandte Schattierungen, aber auch körnig gehaltene Bereiche entgegen. In dieser zweiten Hinsicht arbeitet die Künstlerin gewissermaßen aus der Richtung des Betrachters, für den das Ergebnis ihrer Tuschmalerei jedoch nur mittelbar, unter und hinter der Oberfläche des ersten Blatts Japanpapier sichtbar ist.

Durch die konzentrierte, methodische Anlage ihrer Bilder gibt Hana Usui dem ästhetischen Raum, den sie mit dem Publikum ihrer Werke teilt, eine eigenständige Architektur. Betrachter und Gestalter sind darin je eigenen Sphären zugeordnet. Zweifellos zeigt sich an den abgeschlossenen Werken, wie sie entstanden sind. Sie können die Art ihrer Entstehung indes nicht veranschaulichen. Denn der Arbeitsbereich der Künstlerin liegt im Zwischenraum der Papiere, die sie abschließend übereinanderhängt.

Dem Publikum ist dieser Bereich ästhetischer Erfahrung verschlossen. Im Gegensatz zu Positionen traditioneller, bildender Kunst kann es den Standpunkt des Schaffenden nicht einmal annähernd teilen. Selbst wenn der Betrachter ein Werk dieser Art aus dem Rahmen nehmen, das obere Blatt anheben und nun, gewissermaßen von innen, auf den einen oder den anderen Teil des Werks schauen würde, könnte er nicht aufspüren, was er zu finden und sich anzueignen gehofft hätte. Die beiden Teilbilder wurden füreinander geschaffen. Nur im Akt der Gestaltung selbst war die ursprüngliche Einheit, aus der sie erwachsen, vorhanden. Das von außen zu betrachtende Ergebnis dieses Prozesses zeigt sie zwar an, im Blick auf das Resultat ist sie jedoch nicht zugänglich, geschweige denn anschaulich aufgehoben. Auch der Künstlerin selbst geht die lebendige Einheit ihrer schöpferischen Erfahrung verloren. Nachträglich teilt sie den Standpunkt möglicher Betrachter. Die Position ihrer Gestaltung ist darin nicht enthalten.

Auch äußerlich setzen Bilder eine Architektur voraus, eine räumliche Ordnung, in der sie in Umlauf geraten, unter Umständen ihren bleibenden Ort finden. Die Bildwerke von Hana Usui sind auf Räume ästhetischer Erfahrung angewiesen, in denen sie ihrer Anlage entsprechend zur Geltung kommen. Es muss hierin deutlich werden, dass ihnen eine Architektur innewohnt, die mit ihrem Abschluss der Anschauung entzogen wird und dennoch sich anzeigt. Sorgfältig montiert ist am oberen Rand dieser Art Werke die

gemeinsame Naht der beiden Blätter erkennbar. Da sie hintereinander herabhängen, ohne gegen die Rückwand der Rahmung gedrückt zu werden, andernfalls würde der visuelle Effekt eines minimalen Zwischenraums abgeschwächt, sind hier und da leichte Wellungen des Papiers auffällig. An den seitlichen und unteren Rändern der Werke ist oft ein sehr schmaler Streifen des hinteren Blatts erkennbar, so dass zumindest die seitlichen Bildränder leicht unscharf und wie verdoppelt wirken. Der fragile und doch auch gelassene Eindruck, den die Werke schon durch ihre Präsentation erwecken, übersetzt sich in Ausdrucks- und Darstellungskraft der Werke.

In der einerseits zeichnerischen, andererseits malerischen Gestaltung der beiden Bildkomponenten spielt Hana Usui so kalkuliert auf historische Gattungen japanischer Kunst an, wie es der nachdrücklichen Entfaltung ihres Bildkonzepts förderlich ist. Die zugrundeliegende, ganz in Grautönen gehaltene Tuschmalerei verweist in ihrer Zurückhaltung auf die traditionelle, zenbuddhistische Kunst des sumi-e. Die Landschaftsmalerei von Kano Eitoku aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie man sie zum Beispiel auf Wandschiebetüren im Daitoku-ji in Kyoto findet, illustriert diese japanische, auf chinesische Traditionen zurückgehende Tuschkunst. Das Beispiel sei auch der massiven, hölzernen Rahmung und der in die Schiebewände eingelassenen Türgriffe wegen genannt, da sie ähnlich wie das zeichnerische Vorderblatt in den Bildern von Hana Usui einer ungebrochenen Betrachtung der Malerei entgegenwirken.

Die malerische Komponente ihrer Werke bringt die atmosphärische Qualität dieser Traditionverhalten und ohne ihren figurativen Charakter zur Geltung. In geringem Maße kommen in der malerischen Gestaltung ihrer Werke auch linienhafte Elemente oder kleinere, oft rhythmisch angeordnete, hell ausgesparte Flächen vor. Es handelt sich stets um Wirkungen malerischer Arbeit und nicht um zeichnerische Vorgaben oder Überhöhungen.

Für sich betrachtet würden die zugrundeliegenden Blätter in weitaus geringerem Maße faszinieren als unter der Oberfläche des jeweils ersten, mittels Durchzeichnung gestalteten Blattes. Ihrer Verhüllung beraubt verlöre die Malerei ihren vagen, ahnungsreichen Charakter. Die Entblößung nähme ihr den Zauber, sichtlich unerreichbar, der Berührung eines entschiedenen Blicks halbwegs entzogen zu sein. Offenkundig ist der malerische Bestandteil dieser Werke so, wie es erforderlich ist, ihrer im Ganzen architektonischen Anlage unterworfen.

Lineare und andere zeichnerische Markierungen, auch wenn sie flächenhaft Gruppen bilden, verweisen entschiedener als malerische Gestaltungsweisen auf Bewegungsabläufe, aus denen sie hervorgegangen sein könnten. Linien artikulieren eine stetig einheitliche, sich gegebenenfalls wandelnde Ausrichtung, die Bereiche ihrer Ebenen oder auch Flächen gegeneinander abgrenzt. Strecken und selbst punktuelle Markierungen indizieren mehr oder weniger freie Möglichkeiten solcher Verläufe.

Im hier leitenden, ästhetischen Kontext, darauf sei hingewiesen, ist für all diese Differenzierungen vorausgesetzt, dass sie wahrnehmbare Ausdehnung besitzen. Die genannten Unterscheidungen stehen somit nicht idealiter in Frage, sondern aufgrund ihrer Relevanz im Verhältnis zueinander. Wie breit eine Linie, wie lang eine Strecke sein könnte, lässt sich nicht sinnvoll beantworten. Entscheidend ist die Frage, was so, wie es in Erscheinung tritt, als lineare oder gar punktuelle Einheit zählt, was von Einheiten dieser Art begrenzt oder markiert wird, als Gebiet oder Fläche gilt.

Hana Usui verfügt über eine Reihe von Verfahren, um auf dem oberen Blatt ihrer Bildwerke, sei es mittels feiner Striche, die von Linien aus ins Leere gehen oder sie umspielen, sei es mittels punkthafter Akzente, aber auch durch Unterbrechung, Verbreiterung oder haarfeine Verdünnung den Ausdruckswert ihrer Linienführung zu nuancieren, Flächen in ihrem Verhältnis zu einander,

aber auch Gestalten mit nahezu figurativem Wert hervorzuheben oder unscheinbar werden zu lassen. Auch dem genuin zeichnerischen Bestandteil ihrer Werke wohnt eine Tendenz zur Darstellung inne. Die Neigung, sich Phänomenen jenseits der Bildgestaltung anzunähern, kann sich wie in der malerischen Orientierung der überlagerten Blätter jedoch nicht gegen das vorherrschende Gewicht eines eigenen, inneren Ausdrucks durchsetzen. Die Linienführung der Künstlerin bewahrt die Oberhand gegenüber aller Orientierung an vorgegebenen Gestalten äußerer Wirklichkeit oder innerer Imagination.

Diese Ausdruckskraft der zeichnerischen Bewegung, der aller energischen Spannung zum Trotz etwas Müheloses innewohnt, verweist am ehesten auf die kalligraphische Tradition, in der sich Hana Usui zunächst finden, aus der sie sich im Weiteren befreien konnte. Die bestechend unmittelbare Fasslichkeit der zeichnerischen Artikulation ergibt sich einerseits aus der bemessenen Genauigkeit im Detail, die dem Schwung der Linienführung entgegensteht, andererseits durch seine Bindung an Grundmotive und deren offenkundige Variationen. Der Neigung dieser Figuren zu typischem Ausdruck hält eine behutsam figurative, die Linie individualisierende Tendenz die Waage.

Über der malerischen Sphäre die, unter dem oberen Blatt aufscheint, behauptet sich, wie es scheint, die zeichnerische Sphäre der Werke, als wäre sie schon durch ihre materiale Dichte, die Ölfarbe auf der äußersten Oberfläche, das eigentliche Gebiet der künstlerischen Gestaltung. In einer Betrachtung, die sich auf die jeweils oberen Blätter konzentriert, erweist sich jedoch, dass sich auch die zeichnerische Komponente mit Hinblick auf ihr malerisches Komplement ausprägt. Konzentriert man den Blick auf die zeichnerischen Bildelemente, als wäre ihr malerischer Gegenpart nicht vorhanden, wirken sie Signets verwandt, scheinen sie an Lebhaftigkeit im Ausdruck zu verlieren. In deutlichem Unterschied zu rein zeichnerischen Arbeiten der Künstlerin würde ihnen

die korrespondierende Gegenwelt fehlen, deren intensive Dispositionen sie partiell aufnehmen und verstärken, von denen sie aufgrund des maßgeblichen, materiell inszenierten Kontrasts dennoch entschieden getrennt bleiben. Im Zeichnerischen wie im Malerischen gelingt es Hana Usui eine Beschränkung walten zu lassen, aus der die ursprüngliche Einheit dieser beiden Ausdruckformen im Bild ersichtlich wird und in kalkulierter Abgrenzung von traditionellen Bindungen künstlerischen Eigenwert gewinnt.

Alle Tiefe im doppelsinnigen Ausdruck, aller Reichtum an gehemmter Darstellung liegt in diesen Bildwerken an der Oberfläche, auf die der Betrachter schaut. Es gibt nichts zu erschließen, nichts zu ermitteln, dessen man sich jenseits der Bilder bemächtigen könnte. So, wie es durch die räumliche Anlage ihrer Gestaltung vorgeprägt ist, öffnen sie sich – sobald man es sich versagt, sie zu ergründen. Es entspricht dem verschlossenen Charakter dieser architektonischen Bildwelten, dass sie ihre größte ästhetische Wirkung bei diffusem Licht entfalten.

Marietta Mautner Markhof

Hana Usui

Schwarzer Regen

Siebzig Jahre nach dem Abwurf der US-Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki im August 1945 und vier Jahre nach dem Reaktorunfall von Fukushima 2011 wurde heute der erste Reaktor des japanischen Atomkraftwerks Sendai wieder in Betrieb genommen. Obwohl Hana Usuis jüngstes Werk *Schwarzer Regen* nicht auf diesen Termin hin entwickelt worden ist, beziehen sich die Arbeiten der letzten zwei Jahre nicht nur mit ihrem Titel auf die Folgeerscheinung sowohl einer Kernwaffenexplosion wie die eines Reaktorunfalls. Das macht aus ihnen allerdings keine umweltaktivistischen oder politischen Kunstwerke. Sie wirken nämlich nicht weniger ästhetisch als die Zeichnungen *Ohne Titel*, die von der Künstlerin schon spätestens seit 2007 in Schwarz über dem verräumlichenden Hintergrund wolziger Tuschelavierungen oder in weißer Ölfarbe in vollschwarzen Tuschegründen erarbeitet worden sind.

In den neueren Werken ist die bedrohliche Dimension von schwarzem Regen, auf englisch *Fall Out* für radioaktiven Niederschlag, nur zum Teil spürbar. Von Asche- und Staubpartikeln als Kondensationskeimen ausgelöst, wurden die grauenhaften Folgen dieses Regens in der Wirklichkeit, Vergiftung, Siechtum, soziale Ächtung und Tod, in einem Roman von Masuji Ibuse 1965 thematisiert und 1989 von Shohei Imamura in schwarz-weiß verfilmt. Hana Usui bezieht sich zum Teil direkt auf einzelne Episoden aus dem Roman, so etwa mit der Serie *Feldblümchen*, das einem jungen Bombenopfer zwischen die Brüste gelegt wurde und dort allmählich vertrocknet, oder mit den auf das zwanzig Meter lange Requiem aufgebrachten schwarzen Häkchen und Tupfen, die

für Fliegenschwärme stehen, die sich nach dem Bombenangriff am 6. August 1945 auf den zahllosen Leichen von Menschen niederließen um darin ihre Nachkommenschaft zu sichern. Dennoch geht es sicher nicht nur um eine Anklage oder eine Demonstration gegen den Einsatz von Atomwaffen oder Kernkraft zur Stromerzeugung.

Es scheint vielmehr als hätte sich die in der Nutzung von Atomtechnologie angelegte Ambivalenz als *Point d'appui* für Hana Usuis künstlerische Vorgangsweise angeboten, als Anhaltspunkt, wie ihn etwa Cézanne in seinen Motiven fand, um dem Zusammenspiel zwischen Sehprozess und Naturausschnitt für den Aufbau von Gemälden den Rahmen zu geben.

Auf inhaltlicher Ebene könnte es in Hana Usuis Werken immer schon um die Ambivalenz und die gleichzeitige Identität von Leben und Tod gegangen sein, eine zutiefst philosophische, durch die japanische Variante des Buddhismus überlieferte Frage. Der thematische Bezug auf die kriegerische und friedliche Nutzung von Kernenergie wird durch die Ambivalenz von Leben und Tod zu einer Metapher. Die verschieden intendierten Kernexplosionen stammen aus der gleichen Quelle und werden gleichzeitig durch die Ambivalenz ihrer Folgen als identische Erscheinungen erkennbar: Der qualvolle Tod der Menschen kann zum üppigen Leben der Fliegen werden. Der Haarverlust der vom schwarzen Regen vergifteten und strahlengeschädigten, daher zur Ehelosigkeit verdamnten jungen Frauen kann auch die Strahlenopfer eines Supergaus treffen oder, in absehbarer Zukunft, jene der radioaktiv verseuchten Gebiete und Räume um atomare Endlager. In der Serie *Haare* tritt diese Folge als dynamischer Ausdruck

vitaler Weiblichkeit auf, dünnt sich vor seinem Verschwinden in einer Art von Narrativ zunehmend aus, während er dabei an den sogenannten Tanz der Chromosome denken lässt.

Überhaupt erscheint das, was in Hana Usuis mit einem angefeilten Schraubenzieher als Ölpausen aufgetragenen Linienformationen und Strichbündeln sichtbar wird, als Ausdruck einer Gratwanderung zwischen Leben und Tod. Die Linien sind, selbst da, wo sie ausdrücklich als Wurzeln oder als Rinnsale des schwarzen Regens auf der weißen Fläche einer Mauer benannt sind und durchaus als optische Nachbildung dieser Motive gelten könnten, ungegenständlich. Es sind autonome Erscheinungen, die sowohl völlig abgehoben von ihrer Bezeichnung betrachtet als auch mit diesen konform gesehen werden können, sich aber auch, als dritte Möglichkeit, einer Fülle anderer Interpretationen und Sichtweisen anbieten (radioaktiv verseuchte Wurzeln als natürliche oder künstliche Stromentladungen usw...).

Dieses „sowohl als auch“ oder „weder noch“ ist auf der Ebene des gestischen Ausdrucks ebenso nachvollziehbar. Die Linien erscheinen in ihrem Verlauf und ihren Abständen voneinander

zu unregelmäßig, ihre Proportionen zu abwechslungsreich, um an die motorische Komponente einer Arm- oder Handbewegung zu erinnern, andererseits zu gesucht und insgesamt zu ausgewogen, als dass sie dem Moment eines zufälligen Bewegungsimpulses zugeschrieben werden könnten. Hana Usuis Striche erscheinen vielmehr, als ob sie selbst Natur wären, als Zeichen für die Quintessenz des Lebendigen. Dass diese Kunstform in das Thema des Todes eingebettet wird, ist wie ein Versuch, Leben und Tod als Erscheinung ein- und derselben Sache zu visualisieren und verständlich zu machen.

Trotz der Verschiedenheit dieser selbstgewählten Vorgangsweise vom „Weg des Schreibens“, des streng ritualisierten *Sho-Do*, der sowohl die Grundlage von Hana Usuis Ausbildung als auch die Ursache ihrer Rebellion gegen die traditionelle japanische Kunstausübung war, erscheint diese besondere Identität von Leben und Linienspiel als Zeichen für die Einheit von Leben und Tod wie eine Wiederaufnahme jener Grundlage auf einer tieferen Ebene. Sie ist das, was Hana Usui als freie bildende Künstlerin mit den Ursprüngen japanischer Kunst verbindet.