



Ein Gespräch zwischen Nataline Colonnello und Wang Xingwei anlässlich der Ausstellung "Wang Xingwei" in der Galerie Urs Meile in Peking

Ort: Galerie Urs Meile, Peking, China

Zeit: 15. Oktober 2011, 15.30 Uhr

Nataline Colonnello: Nach mehr als zweijähriger Vorbereitung haben Sie sich letztlich entschieden, Ihre neue, konzeptuell und stilistisch vielschichtige Einzelausstellung allein mit Ihrem Namen zu betiteln. Was waren Ihre Gründe hierfür?

Wang Xingwei: Meine letzte Ausstellung lief unter dem Titel "Wang Xingwei – one-man show", die aktuelle ist mit "Wang Xingwei" überschrieben. Die meisten Arbeiten in dieser Ausstellung heißen *untitled*, wobei das anschließend in Klammern genannte Sujet im Wesentlichen dazu dient, die Bilder zu identifizieren. Ich habe vergeblich nach einem besonderen Wort gesucht, das den Punkt, an dem ich mich gerade befinde, treffend beschreibt. Mein Name ist daher vielleicht am passendsten. Damit will ich nicht sagen, mein Name habe irgendeine tiefere Bedeutung, sondern nur, dass er meine gegenwärtige Position und Gefühlswelt am angemessensten charakterisiert.

NC: Die in der Ausstellung gezeigten Werke sind in zwei große Themenblöcke unterteilt – "Innenansichten" und "Außenansichten". War das bereits Ihre Absicht, als Sie diese Bilder malten?

WXW: Nein, daran habe ich beim Malen nicht gedacht. Mir kamen die beiden Themen erst in den Sinn, als ich den Aufbau der Ausstellung in der Galerie in Peking erörterte. Die Arbeiten je nach ihrem Charakter als Innen- oder Außenansicht in zwei Sektionen aufzuteilen, ist wahrscheinlich die gebräuchlichste und grundlegendste Form der Klassifikation.

NC: In einigen Ihrer aktuellen Gemälde sind plötzlich manche Figuren aus Ihren früheren Werken wieder aufgetaucht – nach vielen Jahren, in anderen Kontexten und mit anderen Funktionen. So erinnert beispielsweise die Figur in *untitled (painter)* (2011) an den Mann in *The Night in Shanghai* (2004); und die Frau in *Female Body and Geometric Solid* (2011) haben Sie bereits früher in *Regret* (2001) porträtiert. Die neue Ausstellung zeigt auch eine Reihe vollkommen neuer Figuren, die auf verschiedenen, in einem



begrenzten Zeitraum entstandenen Gemälden in jeweils veränderter Form wiederkehren. In der "old ladies"-Serie hat sich das Motiv in ein Symbol verwandelt, das in Verbindung mit anderen Bildern einem Prozess der systematischen Dekonstruktion, Verschmelzung und Neustrukturierung unterliegt. Es scheint, als sei es zu einer Art Metapher geworden oder zu einer Art satirischen und kritischen Perspektive auf das heutige System des Kunstunterrichts in China.

WXW: Die von Ihnen erwähnten metaphorischen und kritischen Aspekte sind eigentlich nur von nebensächlicher Bedeutung. Mir geht es darum, wie sich der Wert der Form maximieren lässt. Indem ich das Bild der alten Dame immer wieder neu gestalte, habe ich das Maximum an Möglichkeiten aus dieser Form herausgepresst, ein wenig wie ein Kapitalist, der den größtmöglichen Mehrwert aus den Massen heraus schlägt. Die zentrale Frage der Ölmalerei oder vielleicht sogar der Malerei schlechthin ist die, wie man der Form eine konzeptuelle und logische Grundlage verschafft. Alles andere ist von nebensächlicher Bedeutung – ich ignoriere alles andere, es ist nicht Ziel meiner Herangehensweise.

NC: In den vielen verschiedenen Bildern alter Damen können wir nicht nur eine revolutionäre Verwandlung von Gestalt und Bedeutung sehen, sondern auch eine detaillierte Analyse von Form, Komposition und dem Verhältnis zwischen menschlicher Figur und Hintergrund. In *untitled (flowerpot old lady)* (2011) ersetzt ein Blumentopf den Kopf der alten Frau und wird zu einem Teil des menschlichen Körpers. Können wir diese Art von "Deplatzierung", von Verschiebung Ihrer Meinung nach auch in den Außenansichten finden?

WXW: Diese Arbeiten stehen alle in einem sehr engen Zusammenhang. Ein Grund dafür ist, dass ich sie alle im selben Zeitraum fertiggestellt habe – manche Bilder bleiben in der eigenen Vorstellung einfach eine Weile hängen. Mit anderen Worten, es braucht seine Zeit, bis sie verblasen. Es ist gerade so, wie wenn wir etwas betrachten und uns das Abbild noch eine Weile vor Augen steht, auch wenn sein Gegenstand schon nicht mehr da ist. Manchmal verschwindet die Szenerie, aber einige der Motive innerhalb der Szenerie bleiben. Der von Ihnen erwähnte Blumentopf etwa ist ein Resultat meiner subjektiven visuellen Wahrnehmung. Der Kopf der alten Dame, der sich in eine Pflanze verwandelt hat, ist eigentlich eine Variation der Arbeiten *Big Tree by the Film Museum* (2010) und *Big Tree by the Film Museum No. 2* (2011). Als ich diese Bäume malte, hatte ich das Gefühl, dass sich ihre Form durch ein gewisses menschliches Element auszeichnet. Und so entspringt auch der Kopf der alten Dame gänzlich dem Bild des Blumentopfes. Es stimmt, dass Verbindungen zwischen den Werken bestehen. Diese Übergänge hängen nicht wesentlich mit den Kategorien "innen" und "außen" zusammen, sondern mit der seriellen Natur und der Kontinuität der Arbeiten. So mutiert beispielsweise Xiao Hes rechte Hand in der *Comrade Xiao He*-Serie (2008) in den späteren Fassungen zum Kopf einer Gans.

NC: Können Sie mir aus technischer Perspektive etwas mehr über die Bedeutung der Verwandlung von Gestalt und Proportion sagen? In *Female Body and Geometric Solid* etwa dienen die vereinfachte Ausführung und das Nebeneinander der volumetrischen, also auf den Rauminhalt bezogenen Elemente dazu, eine Art neuer Logik und Beziehungen auf psychologischer Ebene hervorzubringen.

WXW: Das sehe ich genauso. Tatsächlich beruht dieses Bild auf einer Hypothese von mir – ich nahm an, dass sämtliche Motive in den Gemälden in einem inneren Zusammenhang standen, und je näher sie sich kamen, desto stärker wurden die Beziehungen zwischen ihnen. Äußere Beziehungen sind Verhältnisse zwischen Volumen. Ich vereinfache und verstärke volumetrische Relationen, um einfache und ausdrucksstarke äußere Verwandtschaften zu erzielen. Wenn ich Volumina hervorkehre, besteht das Ziel nicht einfach nur darin, dass man etwas sieht "sieht" und "weiß", sondern dass man in etwas "eintritt" und es "erlebt". Der Betrachter geht in das Volumen ein und wird zu diesem, was natürlich nicht selten einen psychologischen Effekt hat.

NC: In der Ausstellung zeigen Sie auch drei Bilder von Malern: die Malerin in *untitled (Chinese brush No. 2)* (2010), die "auf dem westlichen Markt populär ist"; den "Schauspieler", der in *The Night in Shanghai* und jetzt in *untitled (painter)* (2011) auftaucht; sowie das Porträt Mao Yans, der ein realer Maler ist. Warum haben Sie so viele Maler gemalt?

WXW: Tatsächlich ist auch Mao Yan einer meiner "Schauspieler", da der Bildhintergrund einer Filmszene nachempfunden ist. Ich interessiere mich sehr für die Rolle des Malers, weil ich es als äußerst schwierig empfinde, heute ein Selbstporträt zu malen. Folglich interessiere ich mich sehr für andere Menschen, die einen Pinsel in der Hand halten.

NC: Was das Ausgangsmaterial ihrer Arbeiten betrifft, so sind einige gänzlich fiktional, wie die Malerin mit Chinapinsel, einige sind Neufassungen der Werke anderer Künstler, wie *Harmonious Smiles* (2011), und einigen liegen reale Personen zugrunde, wie der bekannte Fernsehmoderator Bai Yansong in *Bai Yansong* (2011). Wie stellt sich für Sie das Verhältnis von Realität und Fantasie dar?

WXW: Diese Frage führt uns zurück zu dem Aspekt des "Auspressens", über den wir vorhin sprachen. Ich arbeite tatsächlich immer mit dem Ziel, aus Form Wert herauszupressen – dies ist mein originärer Ausgangspunkt. Mir dienen sowohl fiktionale Bilder als auch Formen aus der realen Welt als Ausgangspunkt. Es handelt sich durchweg um Gegenstände, die darauf warten, von mir erforscht zu werden; in Wirklichkeit sind alle Bilder so. Natürlich haben andere, nebensächliche Valeurs dieser Gemälde auch wichtige Bedeutungen und Verwendungen. Ich verstehe das absolut und bestreite es nicht, doch bildeten diese anderen Valeurs nicht das ursprüngliche Ziel meiner Herangehensweise. Tatsächlich sind alle Bilder gleich; nichts ist bedeutungslos.

Übersetzung: Michael Adrian

