

Wünschenswert wäre auch die Beschäftigung mit Aby Warburg und seinem ikonologischen Ansatz gewesen. Zwar wird er eingangs kurz erwähnt (S. 12), im weiteren Verlauf der Studie gibt es jedoch keine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit diesem Vorreiter der Bildwissenschaft. In der Literaturliste taucht er nicht als eigenständiger Autor auf. Diese Marginalisierung ist schwer vermittelbar, ist doch Landers bilderreiche Studie mit ihren zahllosen, die Gattungs- und Epochen Grenzen überschreitenden Bildvergleichen durchaus in der Nachfolge von Warburgs Großprojekt des „Mnemosyne-Bildatlas“ zu sehen.

Der hohe Bildanteil, stellenweise fast als Horror vacui zu charakterisieren, macht den Bildband überdies zu einem würdigen Vertreter des Iconic turn.

Die Besprechung soll mit einer Empfehlung zur Lektüre von Coca Cola & Co enden. Denn Tobias Lander ist mit seinem Buch ein Spagat besonderer Art gelungen. Einerseits legt er eine faktenreiche und von großem Arbeitsfleiß zeugende wissenschaftliche Studie vor, andererseits einen opulenten Bildband, der auch den interessierten Laien zum Schmöckern und lustvollen Blättern einlädt.

BARBARA WEYANDT
*Universität Koblenz-Landau
 Campus Koblenz*

Wang Xiaosong. Unkontrollierte Ameisen / Unruly Ants. Ausst.-Kat. Lübecker Museen und Ludwig Museum Koblenz 2012, mit Beiträgen von Thorsten Rodiek, Beate Reifenscheid, Demetrio Paparoni, Gao Minglu, Fan Di'an; München: Hirmer 2012; 236 S., zahlr., meist farbige Ills.; ISBN 978-7774-5991-2

Wang Xiaosong (geb. 1964) zählt zu den bedeutendsten zeitgenössischen Künstlern in der Volksrepublik China. Mit seinem langen Zopf erinnert er unzweifelhaft an den berühmten Gelehrten Gu Hongming¹ aus der Zeit der Republik. Tatsächlich jedoch handelt es sich bei diesem „Zopfträger“ um ein Kind der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts, einen „Rot-Chinesen“ also. Wang Xiaosong thematisiert in seinen abstrakten Bildern Probleme der Gesellschaft im modernen China, die er mit großer ästhetischer Kraft visualisiert. Die Arbeiten wurzeln in der Kultur und den Traditionen seiner fernöstlichen Heimat, werden seit seinem Studienaufenthalt in Berlin in den 1990er Jahren jedoch auch von westlichen Einflüssen geprägt. Seine Werke sind in bedeutenden Sammlungen in Europa und China vertreten, u.a. im National Art Museum China (NAMOC) in Beijing. Zahlreiche internationale Ausstellungen, darunter zuletzt seine Teilnahme bei der Biennale in Venedig (2011) und der Art Beijing (2012), unterstreichen seinen Stellenwert.

¹ Gu Hongming (1857-1928) wurde auf Penang in Malaysia geboren. Er zeichnete sich dadurch aus, dass er sowohl mit den chinesischen Bildungsinhalten als auch mit den westlichen Sprachen und Wissenschaften aufs Engste vertraut war.

Der 2012 im Rahmen der Ausstellungen in den Lübecker Museen und im Ludwig Museum in Koblenz vorgelegte Band „Unkontrollierte Ameisen“ vereinigt Beiträge von Thorsten Rodiek, Beate Reifenscheid, Demetrio Paparoni, Gao Minglu und Fan Di'an sowie einen Katalog von 64 Arbeiten Wang Xiaosongs, die zwischen 2009 und 2012 entstanden sind.

Beim Blick auf die Arbeiten Wang Xiaosongs ist es zunächst einmal die Textur der Gemälde, die unmittelbares Interesse weckt - ein unüberschaubares Gewimmel von Hebungen und Senkungen (einige davon erinnern an gekrümmte Menscheleiber, andere an mehr oder weniger geometrische Formen, bei wieder anderen handelt es sich um kaum noch erkennbare chinesische Ideogramme). Diese Formen sind ineinander verwoben und verwirbelt, sie türmen sich aufeinander und bilden eine Art „Körnermeer“, das die gesamte Bildfläche bedeckt. Erst aus der Nähe betrachtet kommt der eigentliche Effekt der Oberflächentextur dieser großformatigen Werke zum Tragen. Aus größerer Distanz bleibt die äußerst komplexe Struktur der Bildoberfläche nämlich wegen des konsequenten Verzichts auf farbliche Effekte meist unbemerkt.

Betrachter, die Wang Xiaosongs Bilder zum ersten Mal sehen, wechseln oft mehrmals zwischen verschiedenen Blickebenen hin und her um den fast magischen visuellen Effekt auszukosten oder können der Versuchung nicht widerstehen, die Körner zu berühren um sich deren tatsächlicher Existenz zu versichern. Abgesehen davon scheint es den meisten Menschen sehr schwer zu fallen, auf Antrieb zum Wesen seiner Arbeiten vorzudringen. Sprachlos stehen sie davor und sind von der Formkraft der Bilder derart überwältigt, dass es ihnen schwer fällt, spontan einen Kommentar geschweige denn ein substantielles Urteil abzugeben.

Der Grund für diese Schwierigkeiten liegt darin, dass sich seine Bilder jeder narrativen Interpretation verschließen aber gleichzeitig den Betrachter zur Selbstreflexion auffordern: Wang Xiaosong verweigert den Einsatz jeglicher Struktur- oder Formelemente, die in irgendeiner Form mit dem traditionellen Realismus in Verbindung gebracht werden oder Assoziationen zu den Dingen des Alltags wecken könnten. Auf diese Weise ist jeder Versuch, sich den Werken auf empathischem Wege zu nähern, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Clement Greenberg führte in seinem Essay *Avant-Garde and Kitsch* Repin und Picasso als typische Vertreter von Kitsch beziehungsweise Avantgarde auf: „Doch die eigentlichen Werte, die der kultivierte Betrachter von Picasso herleitet, ergeben sich erst in einem zweiten Schritt, als Ergebnis einer Reflexion über jenen unmittelbaren Eindruck, den die gestalterischen Werte hinterlassen haben. Erst dann kommt das Erkennbare ins Spiel, das Grandiose und Verbindliche. Diese Werte sind nicht unmittelbar oder auf den ersten Blick in Picassos Malerei erkennbar, sondern müssen hineinprojiziert werden [...]. Sie gehören zur reflektierten Wirkung.“² Gleichzeitig kommt Greenberg hinsichtlich Repin zur Schlussfolgerung, dass dieser dem Betrachter die Kunst

2 CLEMENT GREENBERG: *Avantgarde und Kitsch* [1939]. In: Ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Hg. v. KARLHEINZ LÜDEKING; Basel 1997, S. 36-37.

bereits vorkaue und die reflektierende Anstrengung erspare. „Picasso malt die Ursache, Repin malt die Wirkung.“³

Es ist ähnlich wie bei Picassos *Guernica*, wo die Betrachter verwirrt und hilflos vor dem Bild stehen – macht man den naiven Versuch, den Werken Wang Xiaosongs auf direkte Weise beizukommen, in dem man etwa Bedeutungen herausliest oder Gefühle hineinprojiziert, wird man feststellen, dass sich die Bilder nicht bequem unter bekannte kognitive Schemata subsumieren lassen. Sehr häufig fühlt man sich zu verstörenden Selbstreflexionen gedrängt. Das ist aber nicht das einzige Bemerkenswerte: Wenn man mit Mu Ning die Texturelemente auf Wang Xiaosongs Bildern (seien es ideographische, körperhafte oder andere) im Sinne eines kodierten Monologes des Künstlers versteht, dann ist deren Bedeutung naturgemäß nicht auf Ewigkeiten festgelegt, Dechiffrierungen verlaufen un stetig und sind von begrenzter zeitlicher und personaler Reichweite. Etwas simplifizierend könnte man bei Wang Xiaosongs Gemälden von abstraktem Ausdruck in figuralem Gewande sprechen. Die allzu häufige Überinterpretation insbesondere des technischen Aspekts der Bilder erhöht jedoch die realen Schwierigkeiten bei deren Dechiffrierung noch zusätzlich.

Wenn man davon ausgeht, dass jeder reflexive Kunstgenuss im Sinne Mu Nings immer auch von einer gewissen Schwermut begleitet ist, dann gewinnen die Werke selbst an autonomer Enigmantik. Doch sind Kunstwerke ja keine religiösen Objekte und Wang Xiaosongs Kunst ist unzweifelhaft realitätskritisch motiviert. Sie strebt nicht nach Gefälligkeit, sondern weist eine unbezähmbare explosive Kraft auf und kann damit nicht dem Formalismus eines Roger Fry zugerechnet werden.⁴

Will man sich Wang Xiaosongs Werken nähern, so muss man am kritischen Potenzial selber ansetzen und den Blick direkt auf die verwickelte Lebensgeschichte des Künstlers richten. Wie bereits erwähnt, ist Wang Xiaosong in der Volksrepublik China aufgewachsen und verbrachte seine Jugend inmitten des quasireligiösen Glaubens an den „Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft“. Angefangen bei der Schriftreform (Vereinfachung der chinesischen Schriftzeichen) erlebte er die dramatischsten kulturellen Umbrüche seit der 4. Mai Bewegung, die Anfang des letzten Jahrhunderts den Beginn des chinesischen Sozialismus markierte: Dauerhafte Indoktrination mit verzerrtem marxistischen Gedankengut (genannt „Marxismus-Leninismus“, bzw. „Maoismus“), die zu einer gleichermaßen fanatischen wie benebelten Suche nach der „Kommunistischen Gesellschaft“ führte, von der das ganze Volk besessen war. Wang Xiaosong entkam dieser genauso wenig wie der Tragödie der „Kulturrevolution“. Er erhielt seine künstlerische Grundausbildung dann innerhalb des Bildungssystems der Volksrepublik China bevor er sich alleine nach Deutschland aufmachte, um im Rahmen eines dreizehnjährigen Studien- und Arbeitsaufenthaltes tief in die europäische Kultur einzutauchen. Nach seiner endgültigen Rückkehr nach China im Jahre 2003 wurde er Zeuge, wie Wohlstand, Begierden, Macht und Korruption wuchsen, während die traditionelle chinesische Kultur verloren ging und Wertesysteme zerbra-

3 GREENBERG a.a.O.

4 Streng genommen war Fry selber kein Formalist.

chen. In seinem Beitrag „Wir leben aufrichtig inmitten von Illusionen – die poetischen Stilmittel in Wang Xiaosongs Arbeiten“ brachte Gao Minglu die Beobachtungen und Empfindungen des Künstlers nach 13 Jahren in der Fremde auf den Punkt: „Für chinesische Intellektuelle war der Widerspruch zwischen künstlerischer Kreativität und gesellschaftlicher Teilnahme nie so groß wie heute – und nie so stark geprägt von Ohnmacht und Trauer. China verbindet heute im Grunde zwei große gesellschaftliche Formen des 20. Jahrhunderts: Den Totalitarismus und den Kapitalismus. Daraus resultiert eine Gesellschaftsstruktur von großer Besonderheit, Einzigartigkeit und Komplexität, die keine existierendes Gesellschaftsmodell vollständig übernehmen könnte.“ (S. 47). Hierbei handelt es sich nicht nur um eine Enttäuschung im herkömmlichen Sinne. Diese Enttäuschung ist vielmehr das Ergebnis einer kindlich naiv-verschwommenen aber aufrichtigen Frömmigkeit ähnlich der des Aljosha aus den Brüdern Karamasov, die sich nach und nach in eine zwar reife, aber komplexe und sehr innerliche Art von Enttäuschung verwandelt. Diese Form der Enttäuschung kann sich je nach Umständen als Hoffnungslosigkeit, Wut, Zynismus oder pathologisches Gejammer äußern, als hysterischer Ausbruch oder stilles Leiden.

An dieser Stelle ist nochmals darauf hinzuweisen, dass Wang Xiaosong anders als andere zeitgenössische chinesische Künstler, durch seine Vertrautheit sowohl mit der chinesischen als auch der europäischen Kultur von beiden Seiten stark geprägt wurde. Dank seiner persönlichen Erfahrungen in Deutschland besitzen seine Eindrücke eine ungewöhnliche Tiefe und Konkretheit; sie beschränken sich nicht auf Anekdotisches und Oberflächlichkeiten. Dementsprechend finden wir in seinen Werken eine Fusion aus Merkmalen beider Kulturtraditionen, wobei betont werden muss, dass diese Merkmale unterschiedliche Funktionen erfüllen: Fan Di'an hat in seinem Essay „Wang Xiaosong: Kulturverschmelzung im Informationszeitalter“ diesen Punkt folgendermaßen zusammengefasst: „Nicht überraschend ist daher, dass sein künstlerisches Denken von Beginn an unter dem Vorzeichen eines kulturellen Ost-West-Gegensatzes stand, der ihn wiederum konstruktiv nach Wegen suchen ließ, die Stärken der zeitgenössischen westlichen Kunst zu absorbieren. Hierdurch fand er schließlich seinen eigenen perzeptuellen Zugang zur Gegenwartskultur, sowohl gestalterisch als auch konzeptuell. Auf der anderen Seite brauchte er die Rückbesinnung auf die eigene Kulturtradition, um – mit ihr als Beistand – der Angst vor einem seelischen Kulturkonflikt begegnen zu können.“ (S. 52). Jede rein formalistisch oder technisch ausgerichtete Analyse von Wang Xiaosongs Werken geht daher am Kern vorbei und führt in die Irre.

Im Übrigen ist darauf hinzuweisen, dass Wang Xiaosong mit seinen Bildern die klassische Auffassung einer linearen Progression in der Kunst widerlegt (wie z.B. die Vorstellung von der Linearität der Zeit). Völlig richtig stellt Thorsten Rodiek fest, dass es in Wang Xiaosongs Arbeiten nicht um die Frage nach Abstraktion oder Figuration geht (S.10-19). Zwar bedient er sich mit der Ölfarbe eines sehr klassischen Mediums, er realisiert seine geschichtskritische Intention jedoch dadurch, dass er mit Hilfe eines pastosen und körnigen Farbauftrages eine gleichermaßen visuelle wie haptische Erfahrung erzeugt, ein Ansatz, der ihm durchaus auch Kritik eingebracht hat.

Der Großteil seiner Arbeiten ist aus einer Vielzahl von körperähnlichen Figuren aufgebaut, die die gesamte Bildfläche bedecken, wodurch der Eindruck einer regelmäßig strukturierten rauen Oberfläche hervorgerufen wird und die Farbschicht eine große räumliche Tiefe erhält. Hieraus entsteht ein oszillierender Effekt, der an das Schattenspiel im Wind bewegten Laubes erinnert. Für den aufmerksamen Betrachter setzt sich selbst diese Bilddynamik auch noch dadurch fort, dass sich der Charakter des Gesamtbildes durch den tageszeitlich bedingten Lichtwechsel erheblich zu verändern vermag. Von Signac, der Lichteffekte ebenfalls stark auszunutzen verstand, unterscheidet sich Wang durch die fast ausschließlich monochrome Malweise; im Gegensatz zu den Minimalisten hingegen setzt er nicht auf einfache, klare und anonyme Strukturen, sondern auf den massenhaften Einsatz reduzierter, verfremdeter und demontierter Körperformen.

Diese Sorgfalt in der Formulierung einer detaillierten Formensprache verbindet ihn zweifellos ebenso mit der antiken griechischen Kunst wie der Ausdruck von Maß und Harmonie. Emotion und Instinkt wird dagegen kein Raum gegeben.

Einer verbreiteten Sichtweise in der Gegenwartskunst zufolge sollte der künstlerische Ausdruck jedoch nicht bei diesem vernunftgeleiteten Selbstverständnis stehen bleiben. Während zwar technische Finesse und formale Expressivität eine wichtige Rolle spielen, machen sie jedoch nicht den Kern des Künstlerischen aus. Wenn wir daher umgekehrt der Frage nachgehen, weshalb Wang Xiaosong in seiner Jugend vor den damaligen chinesischen Verhältnissen flüchtete, finden wir die Ursache seiner Unzufriedenheit in den politischen Unruhen, die von offizieller chinesischer Seite als „Zwischenfall des 4. Juni“ bezeichnet werden und im Westen unter dem Begriff „Tiananmen-Massaker“ bekannt sind. Es waren diese Ereignisse, die Wang Xiaosongs Entschluss festigten, das Land zu verlassen. Ein junger Mensch wie er, der in stark patriotischem Geist erzogen worden war, konnte weder die Reaktion der Regierung und des Militärs gegenüber ihrem eigenen Volk verstehen noch erkannte er die eigentlich dahinterstehenden politischen Probleme. Genauso wenig durchschaute er die komplizierten politischen Implikationen des Vorfalls für Staat und Gesellschaft. Die Panik, die ein junger Mensch unter diesen Umständen empfunden haben muss, kann nicht unberücksichtigt bleiben, will man sich mit den Werken Wangs auf objektive Weise auseinandersetzen. Wang Xiaosongs Videobeitrag zur Biennale 2011 in Venedig mit dem Titel „Zero“ thematisiert auf sehr direkte Weise sowohl seine damaligen spontanen Empfindungen als auch seine spätere persönliche Auseinandersetzung und seine rationale Einordnung der Geschehnisse. Auf dem Bildschirm sieht man zahllose Menschen, die sich auf dem rot einfärbenden Tiananmen-Platz versammeln. Ohne Unterlass strömen Menschen herbei, chaotisch und wimmelnd, bis der Platz schließlich in tiefem Rot ertrinkt - er hat sich in eine Chiffre gewandelt während die Menschen verschwunden sind. Hieran erkennt man, dass vom „Menschen“, in dem Hegel ein Subjekt und die Existenzialisten einen Selbstentwurf erkannten, in Rot-China nichts geblieben ist als dessen materielle Hülle - eine Entfremdung noch bedrohlicher als die von Marx beschriebene. Der Mensch als einzelnes Lebewesen ist winzig und unbedeutend, er wird geboren, er

stirbt, er sehnt sich nach Freiheit und ist doch von allen Seiten gefesselt, ohne zu wissen, dass er längst schon Opfer einer viel fundamentaleren Selbstentfremdung geworden ist, als er sich vorzustellen vermag. Auch die größten Konstruktionen und imposantesten Darstellungen sind letztlich auf diese Dinglichkeit, die Dinglichkeit der „Insekten“ angewiesen und aus ihnen aufgebaut. In seiner Videoinstallation „Zero“ hat Wang Xiaosong sein über Jahrzehnte hinweg sehr widerspruchsvolles Verhältnis zu seinem Heimatland resümiert. Dieselbe kritische Tiefe und Selbstreflexivität findet sich auch in den 64 Werken von „Unkontrollierte Ameisen“. Schöpfend aus einer westlichen Formensprache⁵ problematisiert er darin die China-Thematik auf nüchtern-rationale Weise. Denn die chinesische Gegenwartskunst ist in irgendeiner Form immer durch die Partei gegängelt, ganz gleich in welcher Weise sie an die Öffentlichkeit tritt. Gleichzeitig sieht sich heftig mit einer pluralen Beliebigkeit konfrontiert, die mittels der Medien- und Internetkultur Authentizität und Substanz zugunsten eines ubiquitären Konsumismus zurückdrängt. Die Folge daraus ist nicht lediglich eine Zersplitterung der Gegenwartskunst (besonders in China), vielmehr gilt, was Fan Di'an über Wang Xiaosongs Bilder geschrieben hat: „Kongruiert eine solche von Künstlerhand geschaffene optische Erfahrungswelt derart mit dem visuellen Ereignishorizont der Epoche, dann lässt sich durchaus von einem visuellen Text des Informationszeitalters sprechen.“ (S. 52). Hier wäre allerdings noch zu ergänzen, dass visuelle Erfahrung und formale Fragen, so wichtig sie auch sein mögen, letztlich nur Mittel zum Zweck sind. All diese gegenwartsbezogenen Zugänge ergeben nämlich letztlich nur Sinn vor dem Hintergrund einer düsteren, einer blutigen Wirklichkeitserfahrung.

Letzteres kommt besonders in „Der Glaube wird vom Rot aufgefressen“ zum Ausdruck (Kat. Nr. 056). Ob in der Thematik des Bildes oder in dessen namengebender Farbigkeit selbst: Die visuelle Spannung ist zweifellos frappierend, der Betrachter fühlt sich von den Flammen gleichzeitig verschlungen und in höchste Erregung versetzt. Tritt man jedoch näher und inspiziert die raue Bildoberfläche, dann erlebt man eine weitere Überraschung, denn eine tiefere Wirklichkeitsschicht tut sich auf: Die oben beschriebenen reduzierten, verfremdeten und demontierten Körperformen treten hervor und sprechen jenseits aller künstlerischen Grundsatzfragen direkt zum Betrachter. Wang Xiaosongs Code stützt sich auf eine authentische Konstruktionsform und die unausgeschöpften Möglichkeiten der Vernunft. Selbst wenn seine Gedanken keinen Widerhall finden sollten, so zeigt doch deren künstlerische Verarbeitung einen Weg auf, wie sich in kritischer Distanz zu den Zeitläufen die eigene Integrität wahren lässt und dem „Gelebtwerden“ entronnen werden kann.

YANG SHUHUI, LÜ WIE
*Universität Zhejiang,
 Hangzhou, China*

5 Allerdings ist hier darauf hinzuweisen, dass Wangs Werke sich nicht als Weiterentwicklung der chinesischen Kunst betrachten lassen. Auch die Ansicht, hier würde eine Tradition der anderen „aufgepfropft“ trifft den Kern der Sache nicht. Am besten versteht man seine Werke aus sich selber heraus ohne Rückgriff auf bestehende kunsthistorische Zuordnungen.