

KUNST & KRITIK
EIN VERGLEICH ZWISCHEN
CHINA UND DEM WESTEN

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra der Philosophie

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von
Julia HARTMANN

am Institut für Kunstgeschichte
Begutachter Univ.-Prof. Dr. Edgar Lein

Graz, 2012

**„DER ZEIT IHRE KUNST,
DER KUNST IHRE FREIHEIT“**

(Ludwig Helvesi)

Inhaltsverzeichnis

1.) Einleitung und Methode	6
2.) „Was ist Kritik?“ – Aufgaben kritischer Beurteilung	10
3.) (Kritische) Darstellungen von Macht, Politik und Gesellschaft in der westlichen Kunstgeschichte	13
3.1) Vom engagierten zum politischen Künstler	14
3.2) Das Realistische als kritisches Element	21
3.3) Der politische Künstler zu Kriegszeiten	25
3.4) Gesellschaftskritische Kunst in der Nachkriegszeit	28
4.) Der politische, gesellschaftskritische Künstler und seine Voraussetzungen im Vergleich	30
5.) (Kritische) Darstellungen von Macht, Politik und Gesellschaft in der chinesischen Kunstgeschichte	38
5.1) Die chinesische Gesellschaftsform und die Malerei bis 1911	39
5.2) Erste kritische Stimmen während des revolutionären Umbruchs in China	43
5.3) Die Kulturrevolution und die Entwicklung der politischen Künstlerbewegung	49
6.) Die moderne chinesischen Kunst und ihre Kritik ab 1979	57
6.1) Die Moderne in China und ihre Avantgarde	60
6.2) Die Weiterentwicklung zur 85er-Bewegung	68
6.3) 1989 und die „Post-89“ Generation	76
7.) Die zeitgenössische chinesische Kunst und ihre Kritik	81
8.) „Politischer Pop“ – WANG GUANGYI als Beispiel des „dissidenten“ Künstlers	91
9.) Résumé	107
10.) Literaturverzeichnis	110
11.) Abbildungen	114

1.) Einleitung und Methode

Die Geschichte der Kunst beginnt bei den Höhlenmalereien in der Steinzeit, die Geschichte der Kritik bei den Griechen in der Antike. Kritik meint seit jeher „scheiden“, „urteilen“, „trennen“, „anklagen“; Bedeutungen, die der Begriff Kritik bis heute nicht verloren hat. Es waren und sind das unterscheidende und urteilende Vermögen des gebildeten Menschen gefordert, sowie Verstand und die kontroverse Suche. Im 17. Jahrhundert kam der Begriff „Kritik“ zum Durchbruch, als ihm ein allgemeiner Gebrauch in der Wissenschaft zugesprochen und er einer Generalisierung unterworfen wurde. Den wichtigsten Stellenwert erhielt die Kritik schließlich im Laufe des 19. Jahrhundert, als die kritische Beurteilung Einzug in den politischen und philosophischen Sprachgebrauch hielt und die Fähigkeit zu Kritik erstmals als grundlegend für jede echte Demokratie festgelegt wurde.¹

Generell gesprochen ist also Kritik die Fähigkeit zu urteilen, zu hinterfragen und zu beklagen; weiters kann man sie nach der Art und Weise wie kritisiert wird, unterscheiden. Demnach gibt es positive und negative Kritik, mit Lob und Tadel gleichzusetzen, sowie eine noch markantere Unterscheidung, nämlich die zwischen destruktiver und konstruktiver Kritik; erstere zielt auf die Vernichtung, letztere hingegen auf die Verbesserung eines Gegenstandes ab.

Basierend auf dieser Differenzierung hat meine Diplomarbeit das Ziel, die Kritik nicht als destruktives, zerstörerisches Element der Kunst zu sehen, sondern vielmehr als Mittel zur Verbesserung eines Zustandes.

Diese Mittel sollen anhand der Untersuchung der Aufgaben von Kritik, der theoretischen und historischen Grundlagen für die Entwicklung des „engagierten Künstlers“ hin zum „politischen Künstler“ sowie der Voraussetzungen und Hürden für sein Schaffen im Westen und in China aufgezeigt werden. Historisch betrachtet kann man die Entwicklung des politischen, westlichen Künstlers meines Erachtens mit der Entstehung eines demokratischen Systems und der

¹ Brunner/Conze/Koselleck 1982, 651ff.

Heranbildung einer Art Zivilgesellschaft in Verbindung bringen. Anhand ausgewählter Beispiele sollen diese Aspekte der politischen und gesellschaftskritischen Kunst veranschaulicht werden, um im zweiten Teil der Magisterarbeit den Vergleich zwischen der westlichen und der chinesischen Kunst zu ermöglichen.

Im zweiten Abschnitt soll demnach an ausgewählten chinesischen Werken aus Malerei und Grafik gezeigt werden, wie „frei“, beziehungsweise „unfrei“ der kritische Künstler vor, während und nach der Kulturrevolution arbeiten konnte, vor allem aber wie die Zeit nach der Herrschaft Mao Zedongs die Herausbildung einer avantgardistischen Künstlerbewegung bis ins Jahr 1989 gefördert hat. Aufgrund der Öffnung Chinas zur westlichen Welt hat sich in den 1990er Jahren nicht nur die chinesische Gesellschaft, Politik und Wirtschaft verändert, sondern es haben sich auch Änderungen in der Kultur und in den Künsten aufgetan, die unter anderem anhand der beiden Kunstrichtungen „*Zynischer Realismus*“ und „*Politischer Pop*“ zu erkennen waren.

Laut Michel Foucault liegt der Entstehungsherd einer kritischen Haltung in der Beziehung von Macht, Wahrheit und dem Subjekt: *„Kritik ist die Bewegung, in welcher sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin.“*²

Formelhaft ausgedrückt, sieht diese Aussage folgendermaßen aus:

Subjekt + Wahrheit + Macht = Kritik.

² Foucault 1992, 15

Um nun diese „*Formel*“ für die Analyse kritischer Kunst anwenden zu können, habe ich die Kriterien Foucaults geändert, sodass sie im Bereich der Kunst anwendbar ist:

Künstler + Botschaft + Autorität = Kritische Kunst.

Diese Formel bedeutet also, dass kritische Kunst die Bewegung ist, in der sich der „Künstler“ das Recht herausnimmt, die „Botschaft“ auf ihre „Autorität“ hin zu befragen und umgekehrt.

Ausgehend von dieser formelhaften Umschreibung der kritischen Kunst möchte ich an ausgewählten Vertretern der chinesischen Kunstgeschichte den kritischen „*dissidenten*“ Künstler veranschaulichen. Dabei sollen zuerst die Grundzüge des „*Zynischen Realismus*“ und des „*Politischen Pop*“ geklärt und einige ihrer Hauptvertreter charakterisiert werden. In Zuge dessen sollen vor allem die Fragen geklärt werden, wer beziehungsweise was kritisiert wurde und inwiefern das künstlerische Schaffen bis in die 1990er Jahre beeinträchtigt wurde.

Am Ende meiner Diplomarbeit möchte ich schließlich Wang Guangyi als Beispiel des „*politischen Künstlers*“ in China charakterisieren, dessen künstlerischer Werdegang den Weg zum „*dissidenten Künstler*“ meines Erachtens am trefflichsten veranschaulicht.

Seit jeher zielte die kritische Kunst darauf ab, autoritäre Einrichtungen eines Staates, wie die Regierung und die Gesellschaft, anzuprangern – der politische Künstler wollte aufzeigen, aufklären und Widerstand leisten. Diese Charakteristika des „*politischen Künstlers*“ haben auch in China während ihrer Geschichte immer wieder kritische Stimmen laut werden lassen, jedoch hat es bis in die 1990er Jahre gedauert, um auch dort von einer kritischen Kunst sprechen zu können.

Chinesische Kunstschaaffende haben im Gegensatz zu ihren westlichen Vertretern aber nie die gleichen künstlerischen Freiheiten vorfinden können. Aufgrund dieser Grenzen und Einschränkungen der regime- und gesellschaftskritischen Kunst hat sich der chinesische politische Künstler aus meiner Sicht zu jenem „*dissidenten Künstler*“ verwandelt, dessen Kunst bis heute von der Regierung als „gefährlich“ und „bedrohlich“ eingestuft wird.

Bevor jedoch das Oeuvre Wang Guangyis auf seine Kritik hin untersucht werden kann, sollen zuvor die allgemeinen Aufgaben der kritischen Kunst, der Werdegang des engagierten Künstlers zum politischen, sowie die Voraussetzungen und möglichen Grenzen der Regime- und Gesellschaftskritik in der westlichen Kunst veranschaulicht werden. Des Weiteren werden die ersten Versuche kritischer Stimmen in der chinesischen Kunst untersucht, die im Laufe ihrer Geschichte immer lautstarker geäußert wurden, aber im Vergleich zur westlichen kritischen Kunst nie die gleichen Voraussetzungen und Freiheiten vorfanden.

2.) „Was ist Kritik?“ – Aufgaben kritischer Beurteilung

Die Aufgaben der kritischen Beurteilung können einerseits als positive oder negative Bewertung eines Gegenstandes oder Verhaltens gesehen werden, andererseits kann man Kritik auch auf eine philosophische Weise betrachten, die das System der Bewertung selbst hinterfragt.

Diese Hinterfragung der Bedeutung von Kritik soll wiederum mithilfe Michel Foucaults und seines Vortrags aus dem Jahr 1978 zum Thema „Was ist Kritik?“ ergründet werden. Laut Foucault ist Kritik: *„eine bestimmte Art zu denken, zu sagen, zu handeln auch, ein bestimmtes Verhältnis zu dem, was existiert, zu dem, was man weiß, zu dem, was man macht, ein Verhältnis zur Gesellschaft, zur Kultur, ein Verhältnis zu den anderen auch – [...]“*.³ Für Foucault existiere Kritik nur im Verhältnis zu etwas anderem als sie selbst: *„sie ist Instrument, Mittel zu einer Zukunft oder zu einer Wahrheit, die sie weder kennen noch sein wird, sie ist ein Blick auf einen Bereich, in dem sie als Polizei auftreten will, nicht aber ihr Gesetz durchsetzen kann“*.⁴ Hier zeigt sich, dass die Aufgabe der Kritik für Foucault im Aufzeigen und Aufklären liegt und mit einer tugendlichen Haltung gleichgesetzt werden kann. *„Es gibt etwas in der Kritik, das sich mit der Tugend verschwägert.“*⁵

Weiters liegt für Foucault die Funktion der Kritik nicht allein im Aufzeigen und Aufklären, vielmehr betrachtet er die kritische Haltung als eine moralische und politische Haltung. Ihre Funktion sei die der „Entunterwerfung“, deren Ausgangspunkt die Charakterisierung *„die Kunst nicht dermassen regiert zu werden“*⁶ zuzuschreiben ist.

Historisch gesehen setzt Foucault den ersten von drei Anhaltspunkten einer kritischen Position in eine Epoche, in der die Regierung wesentlich an die Kirche und somit an die Lehre der Heiligen Schrift gebunden war. Nicht regiert werden

³ Foucault 1992, 8

⁴ Foucault 1992, 8

⁵ Foucault 1992, 8f.

⁶ Foucault 1992, 8

wollen, hieß also, das kirchliche Lehramt zu verweigern. *„Die Kritik ist historisch gesehen biblisch.“*⁷

Weiters meinte *„nicht regiert werden wollen“*, laut der foucaultschen Gedankenlehre, die Gesetze nicht mehr annehmen zu wollen, weil sie ungerecht seien.⁸ Dies bedeutete, sich der Regierung entgegenzusetzen.

Letztendlich, lag die Aufgabe der Kritik für Foucault darin, *„nicht als wahr annehmen, was eine Autorität als wahr ansagt, oder jedenfalls nicht etwas als wahr annehmen, weil eine Autorität es als wahr vorschreibt. Es heisst: etwas nur annehmen, wenn man die Gründe es anzunehmen selber für gut befindet.“*⁹

Neben Foucaults Ausführung über die historische Entwicklung der Kritik, möchte ich auch die Maßstäbe darstellen, anhand derer man zwischen Macht/Politik und Kunst unterscheiden kann.

Der Kunsthistoriker und Kurator Holger Kube Ventura schreibt in seinem Buch zum Thema politische Kunst, dass alles Kunst sei, beziehungsweise künstlerisch gemeint gewesen sein könne, und dass alles Politik sei, beziehungsweise politisch gemeint gewesen sein könne.¹⁰ Erst mit der Verbindung beider Begriffe nimmt Kunst und Politik die Form der *„politischen Kunst“* an und hat laut Kube Ventura zwei Zuständigkeitsbereiche, die er in *„Politik via Kunst“* und *„Kunst mit politics“* unterteilt.

⁷ Foucault 1992, 13

⁸ Foucault 1992, 13f.

⁹ Foucault 1992, 14

¹⁰ Kube Ventura 2002, 12; Klaus von Beyme hat 1998 in seinem Buch *„Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik“* bereits eine Polarisierung der Funktionen vorgenommen, auf die sich Kube Ventura teilweise bezieht

„Politik via Kunst“ kann laut Kube Ventura mit dem Begriff „Repräsentationen“ fassbar gemacht werden, womit in Auftrag gegebene Darstellungen der Macht gemeint sind.¹¹ Zu absolutistischen Zeiten äußerte sich dies beispielsweise in der Barockkunst, die von üppiger Prachtentfaltung und repräsentativen Machterhalt gekennzeichnet war.

Während also der Begriff „Politik via Kunst“ alleinig der Sphäre der „Autorität“ zugeordnet werden kann, versteht Kube Ventura unter „Kunst mit politics“ die Mischung aus künstlerischen und politischen Intentionen und fällt insofern in den Bereich der von mir benannten „Botschaft“. Diese Kunst mit „politics“ kann sich gegen die politische Macht wenden, somit alles in Betracht ziehen, was Staat, Länder und Gesetzgebung zu verantworten haben, sie kann sich aber auch gegen gesellschaftliche Mächte der Wirtschaft, Wissenschaft und Industrie richten. Weiters kann sie sich gegen symbolische Mächte, Denkschulen, Ideologieträger, Verhaltensnormen, Lebensentwürfe richten und letztendlich selbst die Macht des Kunstsystems kritisieren.¹²

Für Kube Ventura liegt die Hauptfunktion der politischen Kunst also im Aufzeigen von Zu- und Missständen: *„Wann immer über die Bezeichnung ‚politische Kunst‘ nachgedacht oder theoretisiert wird, gehört die Form des Aufzeigens zu den zuerst assoziierten, weshalb sie auch schon fast ein eigenes Genre bildet.“*¹³

¹¹ Kube Ventura 2002, 14

¹² Kube Ventura 2002, 18

¹³ Kube Ventura 2002, 19

3.) (Kritische) Darstellungen von Macht, Politik und Gesellschaft in der westlichen Kunstgeschichte

In der Kunst spiegeln sich Zeitgeschmack, Menschenbild und allgemeine Charakteristika einer Gesellschaft in einem Staat wider. Demzufolge lässt sich anhand kunstgeschichtlicher Entwicklungen das jeweilige Gesellschaftsbild einer bestimmten Zeit ablesen. Aus diesem Grund ist es für das Kunstverstehen wichtig, auch die jeweilige Gesellschaftsform und die politischen Systeme zu analysieren. Anhand des folgenden kunstgeschichtlichen Überblicks soll nun die Entwicklung der westlichen Gesellschaft, Politik, Kunst und der sich daraus entfaltende politische Künstler gezeigt werden.

3.1) Vom engagierten zum politischen Künstler

Während des 16. und 17. Jahrhunderts war der Absolutismus vorherrschende Regierungsform und das Barock beliebteste Kunstform in Europa. Die Kunst war geprägt von Repräsentationen der Herrschaft und Überheblichkeit einzelner Führungspersonen, die sich in inszenierten Posen und selbstbewusstem Auftreten darstellen ließen. Die Visualisierung der Macht war unverzichtbarer Bestandteil des Machterhalts.¹⁴ *„Die positive Konnotation der Kunst, begründet in der Aura des mit ihr assoziierten Schönen und Erhabenen, sollte denjenigen zugute kommen, die entweder sich selbst oder das von ihnen Geschaffene in kunstvoller Weise darstellen ließen.“*¹⁵

Ein Gemälde von Hyacinthe Rigaud aus dem Jahr 1700 zeigt den französischen König Ludwig XIV. (Abb. 1) in selbstbewusster Haltung, den überheblichen Blick auf den Betrachter gerichtet, der die Macht des absolutistischen Herrschers versinnbildlicht bekam. Laut von Beyme war der Hofkünstler der drückenden Herrschaft unterstellt und verhielt sich überwiegend regime- und gesellschaftskonform: *„Kunst und Macht verhalfen sich in der frühen Neuzeit zur Steigerung ihrer autonomen Entwicklung. In den oligarchischen Republiken Italiens und im frühen Absolutismus waren Kunst und Macht am stärksten aufeinander angewiesen.“*¹⁶

Hans-Otto Mühleisen nennt in seinem Buch zu dem Thema *„Kunst und Macht“* zwei Faktoren, die, historisch gesehen, das Verhältnis von Kunst und Politik definiert haben. Zum einen war dies der Epochenwandel um 1800, der durch den Verlust der alten Gesellschaftsform zur Entfremdung von Kunst und Kirche führte: *„Unter den vielen Symptomen, an denen sich der Epochenwandel in der Beziehung von Kunst und Politik um achtzehnhundert festmachen lässt, ist eines der augenfälligsten der Zustand kirchlicher Kunst.“*¹⁷ Zum Anderen wäre der Typus der Herrschaftsform, der die Kunst seit jeher geprägt habe, für das

¹⁴ vgl. Abschnitt "Die Frühe Neuzeit" in "Die Geschichte der Welt", S. 264

¹⁵ Mühleisen 2005, 7

¹⁶ von Beyme 1998, 145

¹⁷ Mühleisen 2005, 3f.

Verhältnis ausschlaggebend. Unter diktatorischen Regimen werde eine der Ideologie widersprechende, kritische Kunst verunglimpft, während die Offenheit in künstlerischer Gestaltung ein Wesensmerkmal der Demokratie sei.¹⁸ Klaus von Beyme schreibt weiters zur Beziehung zwischen Macht und Künstler: „*Nur in revolutionären Situationen, in denen ideologische Glaubensfronten aufbrachen, konnten Künstler auch in die offene politische Opposition getrieben werden.*“¹⁹

Im Laufe der Zeit erfolgte dieses Aufbrechen schließlich mit dem Aufkommen der Aufklärung und mit dem immer bedeutender werdenden Bürgertum. Mit den Emanzipationsideen der Aufklärung artikulierte sich also auch eine Autoritätskritik, die sich unter anderem aus dem fehlenden Mitspracherecht an politischen Belangen und der Steuerbelastung der Bürger, vor allem aber aus der allgemeinen Unzufriedenheit mit dem kaiserlichen Hof entzündete. Diese sich entwickelnde kritische Haltung und der Wunsch nach grundlegenden Menschenrechten kulminierte schließlich im Jahr 1789 und löste die Französische Revolution aus. Sie brach das alte Ständesystem auf und legte mit der Anerkennung der Menschen- und Bürgerrechte den Grundstein für eine neue Gesellschaftsordnung und Herrschaftsschicht.²⁰

Das „Bürgerliche Zeitalter“ war angebrochen und hat ein Jahrhundert eingeleitet, in dessen Verlauf die europäischen Verfassungsformen und Sozialordnungen tiefe Wandlungen durchmachten. Zu Ende des 18. Jahrhunderts hat sich dementsprechend ein Bürgertum entwickelt, die der heutigen Art westlicher „Zivilgesellschaft“ gleichgesetzt werden kann.

Laut Brockhaus wird Zivilgesellschaft mit der Selbstständigkeit und dem politischen und sozialen Engagement des Bürgers definiert und wird mit Engagement und Partizipation aller Bürger an gesellschaftlichen Entscheidungen assoziiert.²¹ Meines Erachtens kann die heutige Bedeutung eines zivilgesellschaftlichen Bürgertums auf die sich formende Gesellschaftsschicht

¹⁸ Mühleisen 2005, 4f.

¹⁹ von Beyme 1998, 145

²⁰ vgl. Abschnitt „Das Bürgerliche Zeitalter“ in „Die Geschichte der Welt“, ab S. 348

²¹ Brockhaus, Band 24, 20. Auflage, 1999

des „bürgerlichen Zeitalters“ umgemünzt und daher mit der Entwicklung der kritischen Kunst in Verbindung gebracht werden.

Mit dem Ausbruch der Französischen Revolution nämlich, also durch die Abkehr vom Absolutismus und die Hinwendung zu einer demokratischeren Führungsform, hat sich am Ende des 18. Jahrhunderts eine Gesellschaftsschicht hervorgetan, die ihre politische und kulturelle Identität zum Bewusstsein bringen wollte und so auch das Aufkommen einer kritischen Haltung in der Kunst förderte. Ulrich Baumgartner schrieb 1966 in dem Katalog zur Ausstellung *„Engagierte Kunst. Gesellschaftskritische Grafik seit Goya“*, dass *„Kunst und Gesellschaft in einem ursächlichen Verhältnis stehen, gilt für alle Epochen. Nur war die Ausdrucksskala der Künste bis etwa zum Barock, mit geringen Ausnahmen, kaum auf die Wiedergabe gesellschaftskritischer Tatbestände eingerichtet. [...] Erst die Aufklärung wandte den Blick den Triebkräften des sozialen Mechanismus zu und machte den Menschen in seiner gesellschaftlichen Bindung zum Darstellungsobjekt.“*²²

Der Künstler war zu jener Zeit an den Rand der Gesellschaft gedrängt worden und sah sich als Gegner der bestehenden Verhältnisse. Laut Ulrich Baumgartner war ein Grund dafür, *„die damals noch sehr utopische Verwissenschaftlichung des Lebens und damit die fortschreitende Auflösung der faßbaren Wirklichkeit, als Folge von Skepsis und Pessimismus gegenüber der „Schöpfung“; [...]“*.²³

Die Zeit der Französischen Revolution brachte also nicht nur eine „zivilere“ Gesellschaftsschicht hervor, sondern auch eine neue Künstlerpersönlichkeit, die sich freier etablieren konnte und die Entwicklung der kritischen Kunst vorantrieb. Ausschlaggebend dafür waren auf der einen Seite jene Künstler des Klassizismus, die rein ästhetisch revolutionär und kaum gesellschaftskritisch arbeiteten, auf der anderen Seite jene, die sich vehement für das Aufzeigen von sozialen Missständen einsetzten.

²² Baumgarten 1966, 3

²³ Baumgarten 1966, 3

Jacques-Louis David war beispielsweise jener Künstler, der sich auf die Seite der extremen Revolutionäre schlug. Als Student der Akademie erhielt David Aufträge vom König, hatte dabei aber die Freiheit, die Szenen selbstständig zu gestalten. Als Revoluzzer und Unterstützer Napoleons fertigte er politische Bilder an, in denen die Revolution gepriesen und ihre Märtyrer verewigt wurden. In seinem Bild „*Der Tod des Marat*“ (Abb. 2) aus dem Jahr 1793 zeigt er den ermordeten Revoluzzer Marat und berichtete damit drastisch und knapp, über einen bestimmten historischen Augenblick. Wegen seiner realistischen Dokumentation eines politischen Augenblicks erinnert Davids Gemälde an eine Reportage.²⁴ Mit der wirklichkeitsnahen Darstellung der Ermordung seines revolutionären Freundes gebrauchte David seine Kunst also dazu, politische Fakten zu veranschaulichen und damit den Betrachter auf diese Weise zu beeinflussen.

Andererseits waren da aber auch Künstler, wie Francisco de Goya und Honoré Daumier, die als die „*großen gesellschaftskritischen Realisten des 19. Jahrhunderts*“²⁵ gelten und „*Kunst mit politics*“ betrieben. Ihre Anliegen lagen sowohl im Aufzeigen von sozialen Ungerechtigkeiten, als auch darin, das politische Zusammenleben zu beeinflussen. Der spanische Künstler Francisco de Goya fällt wie David in die Epoche des Klassizismus, gestaltete seine Gemälde aber nicht nach diesen Prinzipien. In seinen unzähligen gesellschaftskritischen Werken stellte er die Ereignisse während Napoleons Einmarsch in Spanien auf radikale Weise mithilfe der Druckgrafik dar.

In dem Gemälde „*Die Erschießung der Aufständischen*“ (Abb. 3), das nach dem blutigen Niederschlag der spanischen Aufständischen²⁶ 1814 entstand, brachte er sein Entsetzen über die Unterdrückung der spanischen Widerstandskämpfer deutlich zum Ausdruck. Goya betonte weniger den Heroismus des Widerstandes, sondern zeigt viel mehr das Leiden der Opfer und macht schonungslos auf die Grausamkeiten jener Epoche aufmerksam.

²⁴ Vogt 1971, 109f.

²⁵ Baumgarten 1966, 4

²⁶ Am 2. Mai 1808 kam es in Madrid zu Straßenkämpfen gegen die französischen Truppen, am 3. Mai folgte die Erschießung mehrerer spanischer Aufständischer.

Im Gegensatz zu David idealisierte Goya nicht den revolutionären Widerstand seiner Landsmänner und er versuchte, verglichen mit anderen klassizistischen Künftlern, seine Darstellungen nicht mit künstlerischen Stilmitteln aufzuwerten. Viel mehr demonstrierte er die Ungerechtigkeit und das Entsetzen über die vorherrschende politische Lage in Spanien mithilfe der Grafik, die, durch die Vitalität des Schwarz/Weiß, das geeignete Medium für die furchtbare Anklage Goyas war.²⁷

Die Technik der Druckgrafik wurde schließlich zu einem beliebten Verbreitungsmittel vieler Künftler. Zu allen Zeiten ihrer Entwicklung war sie ein Medium, das nicht nur einen kleinen Kreis von Auserwählten ansprach, sondern durch die Möglichkeit hohen Auflagedrucks den Adel, sowie den Bürger und den Bauer zu erreichen vermochte.²⁸

Ein Genre, das ebenfalls die Grafik als Mittel zur Gesellschaftskritik anwandte, war die Karikatur. Die Karikatur, vor allem die politische Karikatur, ist die übertriebene, überzeichnete Darstellung von Menschen oder gesellschaftlichen Zuständen und strebt als Norm das „*Ideal-Häßliche*“²⁹ an. Dem Zeitgeist entsprechend, wurde die Karikatur seit dem 17. Jahrhundert in Italien zum beliebten Ausdrucksmittel, um bedeutende zeitgenössische Persönlichkeiten aus Kirche und Politik auf satirische Weise darzustellen. Durch die Verzerrung der Realität und die daraus resultierende Lächerlichkeit der dargestellten Personen, diente sie neben der Unterhaltung auch der Kritik. Die Karikatur war nicht mehr einfach eine Kunstgattung, sondern diente zugleich als „soziale Waffe“ und also solche wurde sie von vielen Künftlern bewusst benutzt. In seinem Buch zur politischen Karikatur meint Franz Schneider, dass die Karikatur zwar auf Kritik festgelegt sei, ohne sie aber stets verneinen zu wollen, viel eher sei sie *„der Geist, der stets bezweifelt, eher der Geist, der es anders sieht und über das Mittel der Verfremdung will, daß auch andere ihren Blickwinkel ändern.“*³⁰

²⁷ Baumgarten 1966, 4; vgl. auch die Serie „*Desastres de la guerra*“.

²⁸ Kossatz 1972, 144

²⁹ Albrecht 1984, 7

³⁰ Schneider 1988, 132

Als einer der wichtigsten Wegbereiter der politischen Karikaturen muss der Franzose Honoré Daumier genannt werden. Seine Karikaturen sind „*moralisch-politische Protokolle*“ einer Großstadt des 19. Jahrhunderts, die schonungslos in ihrer Darstellung von Unrecht und Recht sind. Belege dafür finden sich zum Beispiel, in „...*Sie haben das Wort, reden Sie ganz frei!*“ (Abb. 4) von 1835, in dem eine Gerichtsverhandlung einer Schlachthauszene gleicht und auf die Skrupellosigkeit des staatlich vollzogenen Unrechts zielt.

Honoré Daumiers Kritik richtete sich aber nicht mehr ausschließlich gegen das französische Regime, sondern sie galt nunmehr auch dem Spießbürgertum. In „*Sie hatten also Hunger, Hunger, das ist doch kein Grund ... ich habe auch fast jeden Tag Hunger und stehle deswegen doch nicht!*“ (Abb. 5) von 1845, prangerte Daumier die Verständnislosigkeit und Wichtigtuerei der neureichen Bourgeoisie an und zeigte ihre Selbstgerechtigkeit. „*Im Lächerlich-Machen des Karikierten drückt sich nicht zuletzt der Verlust von gesellschaftlicher Distanz aus. Ein Angehöriger der sozialen Oberschicht ist in der Karikatur eben nicht mehr eine gesellschaftlich über dem Künstler stehende Person, sondern lächerlich.*“³¹

In weiterer Hinsicht schreibt Juerg Albrecht, dass die kritische Tendenz in der Karikatur dort am besten blühe, „*wo sich ein Emanzipationsbedürfnis öffentlich Gehör verschaffen will: im Kampf um Aufklärung und Demokratie.*“³² So versuchte die Karikatur im England des 18. Jahrhunderts bereits auf satirische radikale Art das politische System anzuprangern. William Hogarths Bild „*Die Wahlen*“ (Abb. 6), beispielsweise, zeigt nicht nur Menschen beim Wahlgang, sondern stellte auch einen massiven Angriff gegen die korrupte Regierung dar.³³

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Zeit ab 1700 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts geprägt war von der Aufklärung, von Revolutionen und dem Beginn des modernen Denkens. Zwar gab es schon vor der Französischen Revolution gesellschaftskritische Tendenzen, wie zum Beispiel in der Genremalerei, aber erst nach der Herausbildung einer Art „Zivilgesellschaft“ und

³¹ Karsten 2009, 187

³² Albrecht 1984, 9

einer demokratischeren Regierungsform, konnte sich auch der Kunstschaffende entfalten und die „engagierte Kunst“ prägen.

Mit der Entwicklung und Beliebtheit der Druckgrafik und der Karikaturen einhergehend, breitete sich schließlich auch der Wirkungsbereich der Kritik aus. Wie schon bei Daumier zu erkennen, war nicht mehr die Herrschaft alleiniger Ausgangspunkt der Kritik in den Künsten, sondern vermehrt auch die Gesellschaft und ihre Schichten, vor allem die Bourgeoisie. Außerdem ermöglichte die Entwicklung der Lithografie die Verbreitung der Druckgrafiken und war für eine breitere Masse zugänglich.

André Verlon fasst zusammen: *„Wenn auch seit Goya die Mörder nicht aufgehört haben zu töten, noch die braven Seelen zu protestieren, wie Sartre richtig sagt, so ist es doch nicht die „Schönheit“ des Grauens, sondern eher das Handeln, Denken und Fühlen der Menschen, denn nur so kann die Kunst aufrütteln, packen und die Gefahr faßbar machen. Menschliche Schlechtigkeit und Gemeinheit, Haß und Liebe im Kampf gegen die grauenvolle Bedrohung des Menschen durch den Menschen – [...]“*³⁴ Der engagierte Künstler begab sich also in den Kampf gegen soziale Missstände und politische Zustände und begann als „politischer“ Künstler Kritik und Widerstand mit neuen Mitteln in seinen Werken zu äußern.

³³ Hollingsworth 2005, 395

³⁴ Baumgarten 1966, 51

3.2) Das Realistische als kritisches Element

Das 19. Jahrhundert läutete in Europa sowie in Amerika eine Zeit ein, die sowohl von Revolutionen als auch von Kriegen geprägt war. Auf der einen Seite erklärten die Vereinten Staaten von Amerika die Grundrechte aller Menschen, auf der anderen Seite wurden die indianischen Ureinwohner verdrängt. Aus europäischer Sicht erzielte die Französische Revolution zwar grundlegende Menschenrechte, aber es folgten darauf auch die Napoleonischen Kriege. Diese Zeit brachte schließlich die Industrielle Revolution mit all ihren sozialen Ausmaßen hervor, die das westliche Bürgertum prägten.

Durch die Verlegung der Produktionsstätten zwang man die Menschen, vom Land in die Stadt zu ziehen, was zu einer dramatischen Verschlechterung der Arbeits- und Lebensbedingungen führte. Hungersnöte, Unzufriedenheit mit der Regierung und die weit auseinander klaffenden Gesellschaftsschichten ließen in vielen Bereichen wieder verstärkt Kritik laut werden. Überall in der westlichen Welt des 19. Jahrhunderts wuchs die öffentliche Meinung durch das Bewusstsein für die gesellschaftlichen Probleme.³⁵

In dieser Zeit entwickelte sich schließlich eine neue Stilrichtung der Kunstgeschichte und eine neue Form der Kritik, nämlich der Realismus. Laut Roman Jakobson ist der Realismus in der Kunst eine Strömung mit dem Ziel, die Realität durch Streben nach einem Maximum an Wahrscheinlichkeit möglichst unverfälscht wiederzugeben. Um die Realität unverfälscht abbilden zu können, gibt es laut Jakobson zwei Möglichkeiten. Zum einen handelt es sich bei einem realistischen Werk um eine Tendenz des Künstlers, das Gemälde so wahrheitsgetreu wie ihm möglich zu konzipieren. Diese „Autorenperspektive“ (Bedeutung A) passt laut Jakobson zur Kunstströmung des 19. Jahrhunderts, dem Realismus. Zum anderen gibt es, so Jakobson, die „Leserperspektive“ (Bedeutung B), die vom Urteilsvermögen des Rezipienten abhängt.³⁶

³⁵ Vgl. Mann Golo, „Politische Entwicklung Europas und Amerikas 1815-1871“

³⁶ Jakobson 1921, 75

Gustave Courbet gilt als der Wegbereiter des Realismus in Frankreich. Er hat die soziale Anklage zum Thema seiner Realitätsdarstellungen gemacht, jedoch sieht man Courbet nicht als gesellschaftskritischen Maler an, vielmehr hat er versucht durch seine Bilder die Realität des alltäglichen bürgerlichen Lebens zu zeigen. *„Indem ich das Ideal sowie alles ablehne, was daraus folgt, gelange ich zur vollen Selbstbefreiung des Individuums bis hin zur Verwirklichung der Demokratie. Der Realismus ist seinem Wesen nach die demokratische Kunst“*³⁷, soll Courbet über sein künstlerisches Motiv in einer Rede in Antwerpen 1861 gesagt haben. So malte Courbet beispielsweise Steineklopfer, Kornsieberinnen oder ein *„Begräbnis in Ornans“*, 1850, (Abb. 7). Darauf sieht man eine alltägliche Begräbnisszene, wie sie jeden Tag vonstatten ging. Das Gemälde zeigt, dass der Tod alle gleich macht und jeden, egal welcher Schicht, gleichermaßen früh oder schrecklich treffen kann. Zeitgenossen vermuteten eine Kritik an der leicht geistlosen Trauergemeinschaft, jedoch war es nicht Courbets vordergründiges Ziel zu kritisieren, sondern seine Bilder durch die sachlich ehrliche Wiedergabe in einen Bericht der schlechten sozialen Lebensumstände zu verwandeln.³⁸

Ähnlich wie Courbet ging es dem französischen Maler Édouard Manet um die präzise Beobachtung der Fakten. Er schrieb in dem Katalog zu seiner Einzelausstellung, 1867: *„Der Künstler sagt heutzutage nicht: ‚Komm und sieh makellose Arbeit‘, sondern: ‚Komm und sieh ehrliche Arbeit‘.*³⁹ Durch diese Ehrlichkeit wurde Manet oft ein gewisser Protestcharakter zugeschrieben, obwohl, beziehungsweise weil er seine subjektiven Eindrücke auf realistische und sachliche Weise wiedergab.

In der Anlehnung an Goyas *„Erschießung der Aufständischen“* (Abb. 3) schuf Manet das Bild *„Die Erschießung Maximilians“* (Abb. 8), welches den Kaiser von Österreich bei seiner Erschießung durch mexikanische Truppen zeigt. Manet schlägt sich bei seiner Darstellung aber nicht auf die Seite seiner Landsleute, sondern zeigt die mexikanischen Truppen in französischen Uniformen. Somit konnotierte er die Mittäterschaft der französischen Regierung am

³⁷ zit. n. Herding 1978, 28

³⁸ Fleming/Honour 2000, 613

Unabhängigkeitskampf der Mexikaner.⁴⁰ Manet zeigte die Erschießung also nicht wirklichkeitsgetreu, sondern die Realität der Fakten. Jutta Held meinte zum Vergleich zwischen Goya und Manet: *„Ganz im Unterschied zu den passionierten Gesten und Physiognomien, durch die Goya die Handlung in der Subjektivität der Täter und Opfer verankert, scheint sich auf Manets Bild die Handlung von den Seelen der Personen zu trennen und zu verselbstständigen und zu einem mechanisch, teilnahmslos vollzogenen Akt zu werden.“*⁴¹

Laut Jakobsons zweiter Bedeutung des Realismus hängt das „realistische Element“ eines Kunstwerks auch vom Urteilsvermögen des Rezipienten ab, also davon, „wie realistisch“ es betrachtet wird. Versucht man, dieses „realistische Element“ in der Kunstgeschichte wiederzufinden und Beispiele für Jakobsons „Lesbarkeit“ zu finden, stößt man unweigerlich auf die Fotografie.

Theoretisch ist die Fotografie eine Methode, um die Wirklichkeit objektiv und „realistisch“ abzubilden; praktisch steht hinter der Kamera ein Fotograf, der die Wirklichkeit einfängt und vor dem Foto ein Betrachter, der diese Realität kraft seines Urteilsvermögens rezipiert. Eine Fotografie kann demzufolge subjektiv geschossen und objektiv betrachtet, oder aber objektiv dargestellt und subjektiv rezipiert werden. Letzteres versucht die Dokumentarfotografie, in der neben dem „realistischen“ auch ein kritisches Element hinzukommen kann.

Die sozialdokumentarische Fotografie entwickelte sich zum Ende des 19. Jahrhunderts vor allem in den USA und wird bestimmt durch die objektive Darstellungsweise des Fotografen und die subjektive Aufnahme durch die Rezipienten. *„Die Ablichtung der Welt ist zugleich auch die Konstruktion dieser Welt“*, schreibt Stumberger in seinem Buch *„Klassen-Bilder“*. Weiters herrscht, laut Stumberger, zwischen dem Fotografen und dem Objekt eine subjektive, sowie eine objektive Beziehung, denn die Entscheidung, eine bestimmte Szene

³⁹ zit. n. Fleming/Honour 2000, 613

⁴⁰ Held 2005, 233

⁴¹ Held 2005, 235

abzulichten und eine andere nicht, sei an sich schon eine Art Weltinterpretation.⁴²

*Was ihm bedeutsam, kurios oder ästhetisch erscheint, ist eingebettet in die historisch-konkrete Epoche, in der das Bild aufgenommen wird.*⁴³ Auf die Zeit der Anfänge der sozialdokumentarischen Fotografie umgemünzt bedeutet das, dass man die sozialkritischen Bilder hinsichtlich ihres Aufnahmezeitpunktes betrachten muss. So haben die Aufnahmen der untersten Gesellschaftsschichten den Aspekt des Realismus weitergeführt, indem der Rezipient nun die Wirklichkeit nicht mehr durch den Pinsel eines Malers veranschaulicht bekam, sondern durch die wirklichkeitsgetreue Abbildung.

Jacob A. Riis, einer der ersten Dokumentarfotografen, dokumentierte die menschenunwürdigen Verhältnisse, in denen die Einwanderer in New York leben mussten. In dem Foto „*Bandit's Roost*“ (Abb. 9) von 1895 kann man seine Kritik durch die Schilderung der schlechten Wohnverhältnisse in den Einwanderervierteln, die gesundheitlichen Probleme ihrer Bewohner und die Verelendungstendenzen dieser untersten Schicht erkennen. Diese Dokumentationen des Elends in den Slums wurden von Riis in Vorträgen vor den Mitgliedern der besitzenden Mittelschicht gezeigt. Die Fotografien sollten sie unmittelbar erreichen, dabei erschüttern, aufrütteln und ihr Denken verändern.⁴⁴ Laut Walter Koschatzky konnte eine einzige Fotografie schließlich mehr erschüttern als Bände einer Sittenbeschreibung. Der Realismus um die Jahrhundertwende öffnete vielen die Augen, da diese Bilddokumente das bisher „*Nicht-für-möglich-Gehaltene*“ bestätigten, „*die Fotografie klagte an und forderte Veränderung*“⁴⁵. Die politische Kunst war also zur radikalen Anklage gegen die Machtverhältnisse und die überhebliche obere Gesellschaftsschicht geworden und erhielt zu Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Gräueltaten der Weltkriege eine neue Dimension.

⁴² Stumberger 2007, 22f.

⁴³ Stumberger 2007, 23

⁴⁴ Stumberger 2007, 44

⁴⁵ Koschatzky 1993, 276

3.3) Der politische Künstler zu Kriegszeiten

„Kunst wird Inszenierung der Realität“, lautete das Urteil Ernesto Grassis im Jahr 1972 und er behauptete weiter, dass es damit vorbei sei, dass man Kunst wie selbstverständlich als Ausdruck individueller Deutung der Realität voraussetze, oder auch die Kunst auf ihre ästhetische Funktion beschränkt sehe.⁴⁶ Meines Erachtens war das bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts im Westen sowie in China der Fall.

Kunst war und ist, laut Tobias Bevc, eine Möglichkeit, Bestehendes zu hinterfragen, zu durchschauen, neu zu bewerten, bestehende Grenzen zu sprengen und Neues zu schaffen.⁴⁷ Daher war die politische Kunst auf der einen Seite mit den politischen Verhältnissen des Dritten Reiches nicht kompatibel, konnte aber auf der anderen Seite auch politische Dienste für die Kriegspropaganda erfüllen.

Die westliche Kultur im beginnenden 20. Jahrhundert erfuhr nicht nur eine nie dagewesene Zäsur durch den Ersten Weltkrieg, sondern war auch geprägt von der zunehmenden Instrumentalisierung der Kunst, die im Zweiten Weltkrieg ihre größten Ausmaße annahm. Vor allem die Plakatkunst wurde zu einem beliebten Ausdrucksmittel politischer Aussagen. *„Die Plakate des zweiten Weltkrieges dienten nicht mehr, wie die von 1914-18, in erster Linie der Verteufelung des Gegners, sondern vielmehr der Hebung der Disziplin und Moral im eigenen Land.“*⁴⁸ Sie wurden als wirkungsvolles Mittel zur schnellen und flächendeckenden Verbreitung einer Botschaft, ob kritisch oder propagandistisch, eingesetzt und verstärkten somit das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Macht. Ein Beispiel für das regimekritische Plakat aus der Zeit der Weimarer Republik ist Käthe Kollwitz' Lithographie *„Nie Wieder Krieg!“*, (Abb. 10) von 1924. Man sieht die Gestalt einer kämpferischen Frau, die mit entsetztem Blick und mahnender Gestik zum Ende des Krieges aufforderte.

⁴⁶ Grassi 1972, 124f.

⁴⁷ Bevc 2005, 43

Anhand Kollwitz' Arbeit lässt sich ein weiterer Aspekt für die Beliebtheit der Plakatkunst veranschaulichen, der es schon während des ersten Weltkrieges zu solch einem ausdrucksstarken Medium machte, nämlich der Text. Die politische Aussage wird nicht mehr allein durch das Dargestellte geäußert, sondern wird zudem schriftlich verschärft und bekommt damit eine noch stärkere Aussagekraft und Brisanz. Jörg Traeger schreibt über Käthe Kollwitz' *„Bilder vom Elend“*, dass der Text zum Bild den Betrachter blitzartig zu erhellen versuche und ihm ein Licht aufstecke. *„In jedem Fall wird er in die Lage versetzt, den allgemeinen Bildgedanken, ohne große Vorkenntnisse, in die Worte einer ethischen, sozialen oder philosophischen Einsicht zu übertragen.“*⁴⁹

Eine weitergeführte Technik, die während des Zweiten Weltkrieges die Plakatkunst mit Fotografie verband, war die Fotomontage. Sie war Ausgangspunkt für einige der politischsten Bildwerke nach dem Ersten Weltkrieg und wurde seither als starkes Mittel zur Verbreitung politischer Botschaften in den öffentlichen Raum eingesetzt. Die Fotomontagen setzten sich aus willkürlich angeordneten Fragmenten collageähnlich zusammen und *„sind Metaphern für das Chaos der kapitalistischen Gesellschaft in der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit.“*⁵⁰

Als größter Pionier auf dem Gebiet der Fotomontage gilt John Heartfield. 1928 hat er mit der Inszenierung von Bildideen begonnen, die er mit Fotografien, Zeitungsausschnitten und Fetzen in einem Plakat festhielt und gelegentlich mit einem Schriftzug versah. *„Ihm ging es um die Steigerung der Aussage durch die Symbiose von Text und Bild.“*⁵¹

In dem Plakat *„Der Sinn des Hitlergrußes: Kleiner Mann bittet um große Gaben“* (Abb. 11) von 1932, sieht man eine Anklage an Hitler, den er nicht nur mit der Darstellung, sondern auch durch den angeführten Text verunglimpfte. Die Kritik wandte sich aber nicht ausschließlich gegen Hitler, sondern auch an die

⁴⁸ Döring 1995, 140

⁴⁹ Traeger 1998, 11

⁵⁰ Fleming/Honour 2000, 735

⁵¹ Zimmermann 2003, 8

Gesellschaft jener Zeit. Auf der einen Seite werden Hitler und der Hitlergruß auf zynische Weise parodiert, auf der anderen Seite griff Heartfield auch die Millionen von Bürger an, die hinter ihm standen und ihn mit Geld unterstützten.

Zeitlich ist dieser kunstgeschichtliche Überblick – er kann nur als Überblick und bei Weitem nicht als vollständig betrachtet werden – nun am Ende des Zweiten Weltkrieges angelangt. Er soll gezeigt haben, wie sich der Künstler von seinem Engagement in politischen Belangen hin zum politisch aktiven Menschen entwickelt hat. Der damalige politische Künstler hat meines Erachtens ganz im Sinne Stéphane Hessels gearbeitet, der meint: „*Widerstand kann Berufung sein, doch Gestaltung geht darüber hinaus.*“⁵² Der engagierte Künstler hat sich zu einem politischen Wesen entwickelt, der nicht mehr bloß Zu- und Missstände aufzeigte, sondern mit seinen Arbeiten aktiven Widerstand leisten wollte.

⁵² Hessel 2011, 31

3.4) Gesellschaftskritische Kunst in der Nachkriegszeit

In diesem Kapitel möchte ich nun einen weiteren Bereich, den die kritische Kunst aufgreifen kann, darstellen. Neben der Kritik an den politischen Systemen, wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem raschen wirtschaftlichen Aufschwung der westlichen Welt die konsumorientierte Gesellschaft vermehrt Ziel der Kritik in der Kunst.

Nachdem Marcel Duchamp mit seinen „ready made“ das Kunstwerk an sich hinterfragte, indem er willkürlich ausgewählte Alltagsobjekte zum Kunstobjekt machte, entwickelte sich in London und den USA eine Kunstrichtung, die ebenfalls Alltagsgegenstände in ihre Kunst einbaute. In der Pop Art, die in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre in Erscheinung trat, wurde die Verwurzelung der Kunst in der kapitalistischen Konsumkultur deutlich gemacht, indem sie banale Bildthemen aus dem Alltagsleben, der Medienwelt und der Werbung verwendete. Darin kann man schließlich eine zynische Anklage an die Verherrlichung der westlichen Konsumwelt und die Verführungen der Medienwelt sehen.⁵³ Mit der Pop Art wurde, laut Patrick Werkner, wieder auf die Wirklichkeit verwiesen: „Nun war es die Wirklichkeit der Massenunterhaltung, des Warenhauses und der Anzeigetafel, die in den Gemälden erschienen.“⁵⁴

In Richard Hamiltons „*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*“ (Abb. 12) von 1956, sieht man alles, was davor in der Kunstwelt nicht darstellungswürdig, in der aufkommenden Konsumgesellschaft aber aus dem Leben nicht mehr wegzudenken war. So fügte Hamilton in seiner Collage Symbole der Massenmedien, wie Fernseher, Radio und das Kinoplatat, mit Zivilisationssymbolen, wie Automarken und Staubsauger, und Sexsymbole zusammen. Dabei weist die Anhäufung der Motive innerhalb der Privatsphäre auf eine kritische Perspektive gegenüber den Errungenschaften und Verführungen der Konsum- und Medienwelt hin.⁵⁵ Die westliche Gesellschaft war ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts also geprägt vom

⁵³ Werkner 2007, 114

⁵⁴ Werkner 2007, 114

⁵⁵ Zwirner 2004, 72

wirtschaftlichen und technologischen Aufschwung und wuchs zu einer Konsumgesellschaft heran. Die Verbreitungsmittel wurden schneller und weiter, die Werbung wurde zu einem wichtigen Bestandteil der Kultur und die Kunst begann das Aufkommen dieser konsumgelenkten westlichen Gesellschaft mit neuartigen Mitteln zu kritisieren.

Andy Warhol, der wohl bekannteste aller Pop Art Künstler, hat seine gesellschaftskritische Haltung durch die farbenfrohen Darstellungen aus der amerikanischen Konsumwelt zum Ausdruck gebracht. Warhol sagte dazu: *„Ich bewundere Amerika, und meine Bilder sind Kommentare dazu. Mein Bild ist Ausdruck der unpersönlichen Produkte und der Objekte des unverhohlenen Materialismus, auf denen die Vereinigten Staaten heute basieren.“*⁵⁶ Ein Motiv aus seiner Werkserie *„Death and Disaster Paintings“* (Abb. 13) zeigt die Abbildung eines elektrischen Stuhls und entstand nachdem in den USA die moralische Frage der Todesstrafe diskutiert wurde. Die „moderne“ Art der Hinrichtung erschien Warhol als typisch amerikanisch. Der Tod in seinen vielen Erscheinungsformen war ein offensichtlicher Hinweis auf die Kehrseite von Konsum, Ruhm und Erfolg.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich innerhalb der kritischen Kunst der engagierte zum politisch aktiven Künstler entwickelte, dessen Aufgabenbereiche nicht mehr bloß im Aufzeigen von Zu- und Missständen lag, sondern vermehrt auch im Widerstand leisten. Der Wirkungsbereich der Kritik ging schließlich ab der Nachkriegszeit vom politischen Bereich vermehrt über in die Kritik an der konsumorientierten westlichen Gesellschaft. Die Entwicklung einer wachsenden Zivil- und Konsumgesellschaft hat auch in China nach dem Ende der Kulturrevolution und der Öffnung zum Westen die Herausbildung einer avantgardistischen Künstlerschicht und ihrer kritischen Kunst gefördert und schließlich nach dem blutigen Massaker 1989 ihren Höhepunkt erreicht. Bevor diese neuartigen Tendenzen der chinesischen Künstler und ihr Weg dahin veranschaulicht werden, möchte ich im nächsten Kapitel die Voraussetzungen und möglichen Grenzen des kritischen Künstlers darstellen.

⁵⁶ zit. n. Ferrier 1990, 652

4.) Der politische, gesellschaftskritische Künstler und seine Voraussetzungen im Vergleich

Laut Hans Peter Thum unterscheidet sich der Künstler von seinen Mitmenschen insbesondere dadurch, dass er seinen Irritationen bleibenden Ausdruck zu geben weiß. Außerdem beabsichtige Kunst nicht den Abbau, sondern den Aufbau von Spannungen, die Schaffung von zusätzlichen Distanzen, *„aus denen heraus ein anderes Licht als das routinemäßig gewohnte auf das Alltagsleben fällt“*. Für Hans Peter Thum ist die kritische Kunst neben der Wissenschaft eine weitere Klärungsinstanz, indem sie die Grenzen des alltäglich Realen und Vertrauten überschreitet.⁵⁷

Der regime- und gesellschaftskritische Künstler will meines Erachtens aber nicht bloß als Klärungsinstanz arbeiten, sondern auch aktiven Widerstand leisten. Stéphane Hessel meinte, dass das sich zur Wehr setzen und sich auflehnen nicht beim Nachdenken oder Benennen aufhören dürfe, sondern in Aktion münden müsse.⁵⁸ Diese „Aktion“ kann jedoch auch eingeschränkt werden. Man muss bei jeglichem politischen Aktivismus nämlich bedenken, dass das Vorhaben sowohl vom politischen Umfeld und seiner Gesetze, von der Gesellschaft und ihrem Kunstverständnis, als auch von der politischen (Un)abhängigkeit des Künstlers beeinflusst werden kann. Dementsprechend, sollen die Voraussetzungen und Hürden der politischen Kunst an ausgewählten Beispielen gezeigt werden und damit ein erster Vergleich zwischen der westlichen und der chinesischen Gesellschaft und ihrer Kunst erstellt werden.

Die erste Voraussetzung für das uneingeschränkte Schaffen des politischen Künstlers ist meines Erachtens die freie Meinungsäußerung, sowie die Kunstfreiheit. Jeder Mensch hat (theoretisch) das Recht auf ungehinderte Meinungsfreiheit, jedoch trifft dies (praktisch) nicht in allen Fällen zu.

⁵⁷ Thum 1997, 218

⁵⁸ Hessel 2011, 10

Laut der Internationalen Charta der Menschenrechte hat jedermann das Recht auf freie Meinungsäußerung und die Freiheit, Informationen und Gedankengut in jeglicher Form zu empfangen und weiterzugeben.⁵⁹ In westlichen, demokratischen Systemen legt dieses Recht und das Recht auf Kunstfreiheit – in Österreich in den allgemeinen Rechten der Staatsbürger⁶⁰ verankert – sozusagen auch die Grundlagen für die kritische Kunst. Dem Künstler im Westen sollte demnach jegliches Recht auf gesellschafts- und politikkritische Tendenzen ohne Einschränkung gewährleistet sein.

Jedoch gibt es auch Fälle, in denen der Kunstschaffende innerhalb eines „freien“, demokratischen Systems auf Grenzen stoßen kann. Der Staat gewährleistet zwar das Recht auf Kunstfreiheit, kann (und will) sich aber auch in die Produktion einmischen. Der Künstler darf, wie jeder Bürger, das Recht auf Freiheit und Leben eines anderen Menschen nicht einschränken, daher kann der Staat zivilrechtlich eingreifen, wenn die Selbstachtung des Rezipienten gefährdet wird. *„Eines der obersten schützenswerten Rechtsgüter einer liberalen Gemeinschaft ist die Selbstachtung. Diese ist eng mit der Autonomie verknüpft, insofern autonomes Handeln Selbstachtung und Selbstachtung autonomes Handeln voraussetzt.“*⁶¹ Wenn also, zum Beispiel, die Selbstachtung der Frau durch pornographische Darstellungen verletzt oder die Herabwürdigung religiöser Lehren vermutet sein könnte, hat der Staat das Recht, einschränkend auf die Kunstproduktion einzugreifen.

Es muss aber auch darauf hingewiesen werden, dass gerade durch die Verletzung der Selbstachtung auf das übergeordnete Problem angespielt werden kann. Tobias Bevc zufolge benötigt die Kunst: *„ein politisches Umfeld, das ihr ihre freie Entfaltung sicherstellt, und die Politik benötigt die Kunst als belebendes antizipatorisches Element, das ihr den Weg jenseits der unmittelbaren Bedürfnisse weist und somit Politik als gestaltende Kraft inspiriert.“*⁶²

⁵⁹ „Internationaler Pakt über Bürgerliche und Politische Rechte“, Vereinte Nationen 1988, Art. 19

⁶⁰ Artikel 17a des StGG, 1982

⁶¹ Campagna 2000, 13

⁶² Bevc 2005, 45

Betrachtet man nun Chinas Lage hinsichtlich der freien Meinungsäußerung und der Kunstfreiheit, stößt der Künstler auf weit eingeschränktere Voraussetzungen für sein Schaffen. Im Vergleich zu den im Westen festgelegten Menschenrechten, hat die chinesische Regierung nichts hervorgebracht, das diesen Rechten entspräche. Zwar lassen sich in der chinesischen Geschichte Anknüpfungspunkte für die Konzepte der Menschenwürde finden, jedoch konnten sie sich zu keinem Zeitpunkt wie in der westlichen Geschichte durchsetzen.⁶³

Den Kern politischer Liberalisierung bilden Meinungs-, Presse- und Informationsfreiheit; diese Freiheiten sind in China aber nicht gegeben.⁶⁴ Laut der Verfassung der Volksrepublik aus dem Jahr 1982 hat jeder Bürger das Recht, „gegenüber jeglichem Staatsorgan oder Staatsfunktionär Kritik und Vorschläge zu äußern“⁶⁵, sowie die Freiheit der Rede⁶⁶. Allerdings werden in der gleichen Verfassung diese Rechte auf Redefreiheit und Kritikäußerung wiederum eingeschränkt, indem Artikel 51 besagt, dass die Bürger bei der Ausübung ihrer Freiheit und Rechte die Interessen des Staates und der Gesellschaft nicht verletzen dürfen. Demzufolge gibt es in China immer Mittel und Wege, die Meinungs- und Informationsfreiheit des Bürgers einzuschränken, wenn diese nicht staatskonform sind. Diese Vorgehensweise kann man an den neuesten Ereignissen in China nur zu gut belegen⁶⁷, von denen man in den westlichen Medien lesen kann. So ist es dem chinesischen Bürger in Wahrheit nicht gestattet, seine eigene Meinung kund zu tun, wenn sie den Interessen der Regierung widerspricht.

In dem gleichen Ausmaß wie die Meinungsäußerungen zensiert werden, geschieht es auch mit der Beschaffung von Informationen. Das Presse- und Verlagswesen wird von der staatlichen Propagandaabteilung kontrolliert und damit die Wahrnehmungs- und Beurteilungsmuster der Bevölkerung gelenkt.⁶⁸ Alle Nachrichten, die ins Land kommen und in die Welt gehen sollen, werden

⁶³ Heilmann 2002, 194

⁶⁴ Heilmann 2002, 212

⁶⁵ Artikel 41

⁶⁶ Artikel 35

⁶⁷ 2011 hat es die meisten Verhaftungen chinesischer Dissidenten gegeben.

⁶⁸ Heilmann 2002, 215

also von der Regierung gesteuert. Somit kann sich der Bürger nur mit jenen Informationen eine Meinung bilden, die vom Staat erlaubt wurden. Laut Heilmann werde in China alles, was eine Gefährdung für die nationale Einheit und soziale Stabilität darstellt, verboten.⁶⁹

Ein Medium, das neben den Printmedien und dem Rundfunk stark von der Zensur betroffen ist, ist das Internet. Auch die virtuelle Sphäre des Informationsaustausches des chinesischen Bürgers mit der Außenwelt wird kontrolliert und zensiert. Eine Schwachstelle des Propagandaapparates lässt sich jedoch in den Mikroblogs finden, die in China immer mehr Bedeutung für die freie Meinungsäußerung gewinnen, da sie nicht so schnell kontrolliert werden können, wie sie im Internet gepostet werden. Mikroblogging⁷⁰ ist demnach zu einem beliebten Mittel geworden, um brisante und kontroverse Themen und Ereignisse einer breiten Masse zugänglich zu machen. Nicht zuletzt hat dieses neuartige Verbreitungsmedium auch dem Künstler Ai WeiWei zu seinem Bekanntheitsgrad verholfen.

Um nun die Voraussetzung für das Schaffen und die Verbreitung der kritischen Kunst an einem Beispiel zu veranschaulichen, möchte ich den Vergleich zwischen dem Deutschen Klaus Staeck und dem chinesischen Künstler Ai WeiWei ziehen.

Klaus Staeck nützt, wie Heartfield, das Plakat als Medium für seine radikalen Aussagen über das politische System Deutschlands. Er geht bei der Ausbildung seiner Plakate von der Fragestellung aus, mit welcher Wirkung er sich an die politischen Arbeitsformen wendet und sagt selbst: *„Ich warte immer noch auf diese großen Politiker, die mir sagen: was ist denn nun wirklich effektiv?“*⁷¹. Diese Effektivität der Politiker fordert Staeck also in seinen Plakaten und bildet aus der Differenz zwischen Bild und Schrift einen *„Akt visueller Sprachkritik“*⁷². In dem Plakat *„Im Mittelpunkt steht immer der Mensch“* (Abb. 14) zeigt er eine Büste, die

⁶⁹ Heilmann 2002, 215

⁷⁰ Mikroblogging ist eine Form des Blogs, bei der kurze SMS-ähnliche Nachrichten auf Portalen wie Twitter veröffentlicht werden können.

⁷¹ zit. n. Adelman/Staeck 1976, 146

⁷² Adelman/Staeck 1976, 56

anstatt des Kopfes einen Barcode trägt. Hiermit kritisiert er meines Erachtens die konsumorientierte Gesellschaft und die Politik, die mit der „Ware Mensch“ Kapital schlagen will. Dieses Plakat ist frei auf Staecks Homepage zugänglich und kann sogar als elektronische Postkarte verschickt werden⁷³.

Im Gegensatz dazu steht der chinesische Künstler Ai WeiWei, der großteils das Internet als Verbreitungsmittel für seine regimekritische Haltung und die daraus resultierende Kunst nutzt. Allerdings hat er nicht die gleichen Möglichkeiten wie Staeck, wirklich frei zu arbeiten. Ai WeiWei wurde von den staatlichen Behörden zensiert, verfolgt und schließlich 2011 wegen regime- und gesellschaftskritischer Äußerungen im Internet und in seiner Kunst verhaftet.

Ein Beispiel für seine kritische Haltung gegenüber der chinesischen Regierung findet sich in einer Fotografie aus der Reihe „*Study of Perspective*“ (Abb. 15), in der er dem Platz des Himmlischen Friedens, auf dem neben anderen wichtigen politischen Einrichtungen auch der chinesische Regierungssitz zu finden ist, seinen Mittelfinger entgegenstreckt. Er sagt über seine Motivwahl: *„Ich wähle die Themen aus, die den meisten gemeinsamen Boden haben, bei denen die öffentliche Meinung einerseits stabil erscheint und zugleich doch wandelbar, von einem anderen Blickwinkel her betrachtet werden kann: Themen, die ich so genau wie möglich untersuche, um den Wert der Meinungsfreiheit zu demonstrieren.“*⁷⁴

Der Vergleich soll zeigen, wie gesellschafts- und regimekritisch der Künstler in einem demokratischen Land arbeiten kann, und wie extrem eingeschränkt, beziehungsweise verhindert der chinesische kritische Künstler in diesem autoritären System wird.

⁷³ <http://www.politik-visuell.de/staeck/bewertung.php?id=93&show=1>

⁷⁴ zit. n. Siemons 2009, 33

Neben der Sicherstellung der freien Meinungsäußerung und der Kunstfreiheit sollte meines Erachtens ein weiterer Aspekt für die kritische Kunst vorausgesetzt sein, um die richtige „Botschaft“ zu vermitteln. Dies ist das Kunstverstehen des Publikums. Laut Mühleisen ist die Frage, wer als Betrachter gewollt und wer es tatsächlich war, eine der Hürden, die es zu überwinden gilt, wenn man nach intendierter und tatsächlicher Wirkung politischer Kunst fragt.⁷⁵ Weiters kann Kunst, Hans Peter Thum zufolge, auf den Betrachter einen „*mentalen Lenkungseffekt*“ haben, „*dessen Reichweite, Intensität und Dauer abhängig ist vom Zueinanderpassen der Werkimpulse und der Rezeptionsfähigkeit, des künstlerischen Aussageniveaus und des verfügbaren Verstehensniveaus*“⁷⁶. Dieses Niveau ist sowohl vom Vorwissen des einzelnen Betrachters abhängig, aber auch vom möglichen Wissensstand einer Gesellschaft.

An dieser Stelle möchte ich nochmals auf die kontrollierte Informationsverbreitung in China hinweisen, wodurch kritische Äußerungen auf der einen Seite nicht an die Öffentlichkeit geraten und auf der anderen Seite das Verstehen durch die Kontrolle des politischen Wissens gelenkt wird. Dieses wird zum größten Teil von der staatlich geführten Presseagentur Xinhua verbreitet, die vor allem dazu dient das Volk „zu erziehen“⁷⁷. Außerdem werden Angaben aus politisch sensiblen Feldern, wie zum Beispiel Daten zu sozialen Unruhen, verzerrt sowie historische Informationsgrundlagen unter Verschluss gehalten.⁷⁸

Anhand eines weiteren Vergleichs sollen nun die unterschiedlichen Rezeptionsmöglichkeiten des Betrachters veranschaulicht werden. Hierfür möchte ich ein Bildthema heranziehen, das bereits besprochen wurde. Francisco de Goyas Anklage an die französische Regierung in dem Gemälde „*Die Erschießung der Aufständischen*“ (Abb. 3), das sowohl von Édouard Manet für seine Kritik an den politischen Missständen als auch von Picasso verwendet wurde und schließlich auch einem chinesischen Künstler als Vorbild diente.

⁷⁵ Mühleisen 2005, 9

⁷⁶ Thum 1997, 225

⁷⁷ Wo Ho 1989, 68

⁷⁸ Heilmann 2002, 24ff.

Pablo Picassos „*Massaker in Korea*“ (Abb. 16) von 1951 entstand, nachdem amerikanische Truppen in den Koreakrieg eingriffen. Er prangerte in dem Gemälde ihre Gräueltaten und die Verbrechen an der koreanischen Bevölkerung an. Picasso versieht die Aggressoren jedoch nicht mit einer Konnotation, die auf die Amerikaner schließen lässt, sondern stellt sie „anonym“ dar⁷⁹. Diese Szene könnte daher überall stattgefunden haben. Letztlich kann der Betrachter anhand des Titels auf die dahinterliegende Kritik schließen, solange er über die Kriegsvorfälle informiert ist. Mit dem entsprechenden politischen Vorwissen konnte der Betrachter also aus dem Bildtitel die Kritik Picassos an den amerikanischen Truppen herauslesen.

Im Vergleich dazu, möchte ich die chinesische Variante von Goyas Bildthema der Erschießung von Aufständischen präsentieren. Der Chinese Yue Minjun hat in seinem Bild „*Execution*“ (Abb. 17) aus dem Jahr 1995 eine weitere Art der Hinrichtungsszene gezeigt, die er nach westlichen Vorbildern angefertigt hat. Yue Minjuns Erschießung ereignet sich genau wie Goyas, Manets und Picassos Szenen, vor einer politisch brisanten Kulisse, die an den Platz des Himmlischen Friedens erinnern lässt. Der aufgeklärte Betrachter könnte nun von dem Wissen über die Vorfälle, die sich 1989 auf diesem Platz ereigneten, und der Darstellung eines Erschießungskommandos darauf schließen, dass es sich um Kritik an den erschreckenden Vorfällen von Seiten der chinesischen Regierung handelt. Der chinesische Betrachter hingegen hätte meines Erachtens aufgrund der Unterschlagung von historischen Fakten und der politischen Zensurmanöver nicht die Möglichkeit, auf die Kritik an der Regierung zu schließen. Außerdem wurde das Bild, einem CNN-Bericht zufolge, wegen des brisanten Themas für 10 Jahre der Öffentlichkeit nicht gezeigt⁸⁰.

Daher glaube ich, dass, auch wenn das Gemälde der chinesischen Öffentlichkeit gezeigt worden wäre, Yue Minjuns Bild keine ähnlich kritische Bedeutung wie die eines Goyas oder Picasso erreicht hätte. Dazu kommt, dass der Künstler laut CNN das Bild nicht mit dem Platz des Himmlischen Friedens in Verbindung

⁷⁹ Held 2005, 240

⁸⁰ <http://edition.cnn.com/2007/WORLD/asiapcf/10/11/china.artist/index.html#cnnSTCText>

bringen möchte. Im Gegensatz zu den westlichen Künstlern muss der chinesische Künstler also auch befürchten, dass seine kritischen Arbeiten in seinem eigenen Land nicht öffentlich präsentiert werden können.

Zusammenfassend kann man sagen, dass für jegliche politisch kritische Kunst ein demokratisches System sowie eine aufgeklärte „zivile“ Gesellschaft Voraussetzung ist. So wie auch der engagierte Künstler nach der Französischen Revolution langsam eine Art Zivilgesellschaft als Publikum vorfinden konnte, ist es meines Erachtens auch heute noch eine der wichtigsten Voraussetzungen für den politischen Künstler. Er sollte in einer Gesellschaft agieren können, die sich für künstlerische sowie für politische Angelegenheiten interessiert und sich vor allem darüber informieren kann.

In diesem Sinne möchte ich nun versuchen, auch die chinesische Kunst und ihre Art der Zivilgesellschaft zu veranschaulichen. Zunächst soll ein kurzer geschichtlicher sowie kunsthistorischer Überblick der chinesischen Vergangenheit gegeben werden. Damit möchte ich die politischen und sozialen Umstände darstellen, welche die avantgardistischen Künstler nach der Kulturrevolution und den Vorfällen am Platz des Himmlischen Friedens 1989 vorfanden. Abschließend soll der gesellschafts- und regimiekritische chinesische Künstler, der sich vor allem nach dieser turbulenten Zeit der chinesischen Geschichte heranausbildete, anhand eines Vertreters des Politischen Pops analysiert werden.

5.) (Kritische) Darstellungen von Macht, Politik und Gesellschaft in der chinesischen Kunstgeschichte

Während sich im Westen Anfang des 19. Jahrhunderts eine moderne Ära anbahnte und man den „kritischen Künstler“ sowohl als politisch engagierten, als auch sozialkritischen Menschen bezeichnen konnte, blieb China bis 1911 weitaus traditioneller. Um diese Zeit und die darauffolgenden Jahrzehnte in der chinesischen Kunstgeschichte verstehen zu können, sollte man meines Erachtens zwei Aspekte in Betracht ziehen, die ausschlaggebend für das heutige politische System und die Art der chinesischen Gesellschaft sind: Zum einen den Gleichheitsgedanken, der im Kaiserreich schon um 600 vor Christus entstand und ein soziales Gleichgewicht propagierte, und zum anderen die Zentralisierung der politischen Mächte, die seit der Einführung der Dynastie um 300 vor Christus vorherrscht.

Anhand dieses Überblicks sollen nun, neben der Entwicklung der chinesischen Gesellschaft, vor allem die sich entfaltenden kritischen Stimmen in der Kunst aufgezeigt und Parallelen zur Entfaltung des politischen Künstlers im Westen gezogen werden.

5.1) Die chinesische Gesellschaftsform und die Malerei bis 1911

Der Konfuzianismus ist, neben dem Buddhismus und dem Daoismus, die wichtigste philosophische Strömung in China und betont seit jeher am deutlichsten die moralisch-sittliche Lebensführung, in dessen Mittelpunkt die Menschlichkeit steht. Seine streng patriarchalischen Lehren haben bis ins 21. Jahrhundert Gültigkeit und prägen seit jeher das Staats- und Kulturgefüge.

Angesichts der Tatsache, dass im Konfuzianismus nicht der Mensch, sondern die Natur im Mittelpunkt des Kosmos steht, sind alle Menschen grundlegend gleich. Außerdem gibt es kein Vorrecht der Geburt, wie es in Europa üblich war. Mithilfe der Beamtenprüfung konnte seit der Entstehung des Konfuzianismus jeder Mann, egal welcher Klassen- oder Schichtzugehörigkeit, den sozialen Aufstieg schaffen und alle Privilegien der Oberschicht genießen.⁸¹ Im Allgemeinen herrschte in China durch wirtschaftlichen Aufschwung in Landwirtschaft, Handel und Handwerk relativer Wohlstand, der zum sozialen Frieden und einer politischen Stabilität im Land beitrug. Die konfuzianischen Grundtugenden sollten das Leben der Menschen untereinander bestimmen – so, zum Beispiel, auch die Menschlichkeit des Herrschers gegenüber rangniedrigeren Personen.

Neben diesem Gleichheitsgedanken forderte der Konfuzianismus auch die harmonisch geordnete Gemeinschaft, die sich in Bescheidenheit und Mäßigung üben sollte. Die Gemeinschaft stand demnach in China immer im Vordergrund: *„In dem konfuzianisch geprägten Gesellschaftssystem wurde vom Einzelnen Unterordnung, Selbstbeherrschung und Opferbereitschaft erwartet, und zwar zugunsten der Familie und des Staates.“*⁸²

Bis heute ist dieser Einheitsgedanke vorherrschend in China, das Individuum scheint keinen Platz in dem riesigen Staat zu haben. So wird es dem Einzelnen schwer gemacht, Gedanken und Meinungen frei zu äußern. Die Art von öffentlicher Gesellschaft, wie sie in Europa nach der Französischen Revolution

⁸¹ Gernet 1985, 442

⁸² Kuan/Häring-Kuan 2008, 92

vorzufinden war, war und ist in China bis heute nur teilweise vorhanden. Derjenige, der sich zwischen Staat und Gesellschaft stellt, muss damals wie heute mit Konsequenzen, wie Verfolgung oder Verhaftung, rechnen. Laut Thomas Heberer müsse sich der Prozess der „Zivilisierung“ im Umgang miteinander, sowie im Umgang des Staates mit seinen Bürgern erst noch herausbilden.⁸³

Die Zentralisierung der politischen Mächte geht auf den ersten chinesischen Kaiser vor rund 2000 Jahren zurück. Er führte durch strenge Reformen zu relativer politischer und sozialer Stabilität und Kontinuität innerhalb des Landes. Seither herrscht in China ein zentralistisches Staatsystem vor, das bis heute Gültigkeit hat. Die Macht geht von einem sehr kleinen Kreis von ausgewählten Personen aus, die über das Volk entscheiden.⁸⁴ Somit haben die Bürger kein Mitspracherecht in politischen oder gesellschaftlichen Belangen, was ein weiteres Problem für die Herausbildung einer Zivilgesellschaft in China darstellt.

Historisch betrachtet hat sich also, im Gegensatz zum aufgesplitterten Europa, in China eine geschlossene Gesellschaft, mit einem vereinheitlichten Verwaltungssystem, das auf das ganze Land ausgedehnt war, entwickelt. *„Kein anderes Land der Erde besitzt eine derart lange Kontinuität seiner Kultur, und kein anderes Volk einen ähnlich starken Traditionalismus.“*⁸⁵ Erst mit dem Eindringen der Westmächte wurde die soziale und kulturelle Harmonie schlagartig gestört.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann die Verschlechterung des sozialen Klimas in China, als die westlichen Mächte in den Osten vordrangen, mit dem Ziel, China dem Rest der Welt zu öffnen. *„Das Eingreifen des Westens in China wird meist in einem für die Eigenliebe Europas und Amerikas vorteilhaften Licht dargestellt: die westlichen Länder hätten China aus seiner tausendjährigen Isolation herausgeholt, es zur wissenschaftlichen und industriellen Zivilisation erweckt und es gezwungen, sich der übrigen Welt zu öffnen.“*⁸⁶ Diese Zeit stand dementsprechend im Zeichen des Umbruchs und der Neuorientierung. Das

⁸³ Heberer 2006, 20

⁸⁴ Heilmann 2002, 15

⁸⁵ Kuan/Häring-Kuan 2008, 13

⁸⁶ Gernet 1985, 455

chinesische Kaiserreich wurde zunehmend mit den Westmächten konfrontiert und die soziale Stabilität durch Kriege und vor allem durch die Einführung des Opiums zerstört.

Auf der einen Seite verschlechterten sich die Lebensbedingungen der Bevölkerung, auf der anderen Seite eröffnete die Verwestlichung aber auch zum ersten Mal Entwicklungsmöglichkeiten für den Einzelnen. So entfaltete sich an den großen Küstenregionen, die von den Modernisierungsprozessen der Westmächte zuerst betroffen waren, eine öffentliche Meinung, die in den aufkommenden Tageszeitungen geäußert werden konnte. Daraus entstand um 1850 zum ersten Mal eine breite, an politischen Fragen interessierte Öffentlichkeit⁸⁷ und könnte, meiner Meinung nach, den Anstoß für eine aufgeklärtere Gesellschaft gelegt haben.

Betrachtet man nun die Situation der Kunst, so war und ist die Kalligraphie wesentlicher Bestandteil der traditionellen chinesischen Kultur. Sie ist eine der ältesten Kunstformen und maßgebend für die kulturelle Entwicklung und das künstlerische Leben in China. Die Kalligraphie wurde als Ausdruck der Persönlichkeit des Schreibers betrachtet, durch die auch der Charakter des Künstlers abzulesen war. *„Neben der Wiedergabe der objektiven Wirklichkeit besteht also die Mitteilung einer subjektiven Überzeugung eines Gedankens, eines Gefühls oder Erlebnisses.“*⁸⁸ Das künstlerische Konzept legte demnach Wert auf ausgewogene Kompositionen sowie auf die Entfaltung der Gefühle des Malers in seinen Werken.

Im Unterschied zu den Freiheitsgedanken des Individuums während der westlichen Aufklärung, zielten die philosophischen Lehren in China vor allem auf das Zusammengehörigkeitsgefühl der Gemeinschaft ab und betonten die Einheit der Menschen. Laut Pál Miklós ist, im Vergleich zum westlichen Gedankengut, das Maß aller Dinge nicht der Mensch, sondern der Mensch „nur“ Teil des Kosmos und die Natur steht über allen anderen Dingen. Das Individuum

⁸⁷ Dabringhaus 2006, 65

⁸⁸ Hajek 1955, 79

spielt in der chinesischen Welt- und Kunstinterpretation eine der Gemeinschaft untergeordnete Rolle.⁸⁹ Hieraus ergibt sich ein wesentliches Merkmal der chinesischen Malerei, das den Menschen in den Hintergrund drängt und ihr Hauptaugenmerk auf die Darstellung von Landschaften, Tieren und Pflanzen legt. *„In China hat sich verhältnismäßig früh eine ästhetische Theorie entwickelt, die begründen sollte, daß die Malerei dazu diene, das Denken und Fühlen des einzelnen Menschen zum Ausdruck zu bringen, neben oder vielleicht statt irgendeiner beschreibenden, deutenden oder metaphysischen Erkenntnis, was ohne humanistische Grundhaltung nicht möglich gewesen wäre.“*⁹⁰

Während man also im Westen bereits einen politisch engagierten Künstler vorfinden konnte, der sich kritisch gegen das politische System und die ungerechte Wohlstandsverteilung äußerte, hielt der chinesische Künstler an den Traditionen der Kalligraphie und der Tuschkmalerei fest. Der westliche politische Künstler, der am Ende des 19. Jahrhunderts die sozialen Missstände bereits mithilfe der Fotografie anprangerte; der chinesische Künstler konnte indessen mit exzentrischen Maltechniken sein Publikum höchstens verwirren⁹¹. Es gab in China weder eine Aufspaltung in ein konformes und ein politisches Künstlerlager noch hatte der chinesische Künstler die geschichtliche Basis eines revolutionären Gedankengutes.

⁸⁹ Miklós 1973, 106ff.

⁹⁰ Cahill 1960, 5f.

⁹¹ Fontein/Hempel 1968, 71

5.2) Erste kritische Stimmen während des revolutionären Umbruchs in China

Im Jahr 1911 erlebte China durch die Enteignung des Kaisers und der am 1. Jänner 1912 von Sun Yatsen ausgerufenen Republik einen der tiefsten Einschnitte in der Geschichte.⁹² Dieses Jahr markierte aber nicht nur die Abschaffung des Kaiserreiches, sondern auch die immer bedeutender werdende Intellektuellenschicht. *„Was vor 1911 nur tastende Versuche von Intellektuellen gewesen war, entwickelte sich nun zu systematischen Bemühungen, die Ursachen der Schwäche Chinas zu erkennen und Heilmittel für sie zu finden.“*⁹³ Diese Heilmittel wurden vor allem von denjenigen gesucht, die im Ausland studiert hatten und mit westlichen Ideen nach China zurückkehrten.

Die neue Intellektuellenschicht hatte ein Umdenken auf allen geistigen Gebieten ausgelöst und so auch die erste Bewegung der Geistesfreiheit zur Folge. Zum ersten Mal wurde in China eine laute öffentliche Stimme gegen den Konfuzianismus, gegen die Staatsbürokratie und gegen die Gelehrtenelite laut⁹⁴. *„Der neue Geist des Forschens und das Abenteuer eigener geistiger Beschäftigung zersetzten merklich die alten Denkschablonen und führten ein für China gänzlich neues Erlebnis herbei.“*⁹⁵

Diese Intellektuellenschicht war es schließlich auch, die dem aufkommenden Protestcharakter in der Gesellschaft zum ersten Mal öffentlich Ausdruck verlieh. Am 4. Mai 1919 tat sich eine Studentenbewegung zusammen, die als erster politischer Massenprotest in die Geschichte Chinas einging. Zwar wurden keine Änderungen in der Machtausübung der Regierung erreicht, aber für viele markiert die Herausbildung dieser intellektuellen Avantgarde unter Studenten den Beginn einer modernen Ära in China. Diese Zeit war geprägt von revolutionären Ideen, den immer häufiger werdenden Massendemonstrationen und dem westlichen Einfluss auf den chinesischen Lebensstil. In der

⁹² Dabringhaus 2006, 69ff.

⁹³ Mende 1961, 57

⁹⁴ Dabringhaus 2006, 69

⁹⁵ Mende 1961, 60

Nachahmung des Westens sahen viele Intellektuelle die Rettung Chinas und die Bildung einer „zivileren“ Gesellschaft.⁹⁶

Laut Thomas Heberer, ist einer der Ausgangspunkte für die Bildung einer Zivilgesellschaft die Auseinandersetzung der Bevölkerung mit gesellschaftlichen Problemen. Demnach kann man China in dieser Umbruchphase zum ersten Mal mit einer Art Zivilgesellschaft in Verbindung bringen. Im Verlauf der Reformprozesse von Seiten der Regierung begünstigte eine stärkere Autonomie der Intellektuellen, auch die Formierung einer Diskurskultur, die eine gewisse Sphäre jenseits der Regierung formte und somit einen weiteren Grundstein für eine „zivilere“ Gesellschaft legte.⁹⁷

Dieser Bewegung in China stand schließlich auch die Kunst um Nichts nach. Der Bruch mit den alten chinesischen Traditionen und der erhebliche Einfluss aus dem Westen führten zu neuartigen individuellen Stilen in Malerei und Grafik. Xu Beihong beispielsweise war der erste chinesische Maler, der westliche Stilelemente in seine Malerei einfließen ließ.⁹⁸ Eines seiner Werke dieser Phase ist „*Sklave und Löwe*“ (Abb. 18) aus dem Jahr 1924, das im Vergleich zu der traditionellen chinesischen Malerei einen großen Bruch darstellte. Der Künstler verwendete die Ölmalerei anstatt der Tuschemalerei und zeigte ein Bildmotiv aus der römischen Geschichte anstatt der traditionellen Landschaftsdarstellungen. Xu Beihong und andere chinesische Maler dieser Zeit, haben zwar ganz offensichtlich die Künstler des Fauvismus, Impressionismus und Expressionismus studiert, aber die politischen Zwecke der westlichen Kunst nichtsdestotrotz verneint.⁹⁹

Eine Entwicklung, die schließlich mit allen dagewesenen Kunstrichtungen brach, kam um die Mitte des 20. Jahrhunderts auf und änderte die Ansicht, dass Kunst ohne politische Aussagen angefertigt werden sollten. Die jüngst aufgekommenen kritischen Stimmen unter den Intellektuellen wurde – schließlich auch in China

⁹⁶ Gernet 1985, 540ff.

⁹⁷ vgl. Heberer 2006, 21ff.

⁹⁸ Peng 2010, 422

⁹⁹ Peng 2010, 422

– mithilfe der Karikatur veranschaulicht. Wie bereits erwähnt, waren die Küstenregionen jene Gebiete, in denen sich öffentliche Meinungsäußerungen in Zeitschriften zunehmend verbreiten konnten, und so ging auch die Anfertigung von Karikaturzeitschriften von den küstennahen Regionen aus.¹⁰⁰

Laut Heike Frick resultierte die chinesische Karikaturbewegung aus dem „allmählichen Wandel in den Einstellungen der Intelligenz“ und lag der anwachsenden Enttäuschung über die ausbleibenden Reformen und den Einschränkungen des öffentlichen Lebens zugrunde. Die sich unter den gegebenen politischen Bedingungen formierende intellektuelle Öffentlichkeit habe es sich, Frick zufolge, zur Aufgabe gemacht, die Entscheidungen der politischen Autoritäten, sowie den sozialen Misserfolgen der Regierung kritisch zu kommentieren. „In diesem Prozeß übernahm die Öffentlichkeit eine politische Funktion, die ihr institutionell verwehrt wurde: Sie griff zum Mittel der Publizistik, um ein Kommunikationsfeld zu etablieren, das den Austausch gleichgesinnter Interessen eines städtischen Publikums diene.“¹⁰¹

Zum ersten Mal wurde in China also mithilfe künstlerischer Mittel eine Stimme laut, die Kritik an den bestehenden sozialen Verhältnissen sowie an den politischen Missständen der Regierung übte. Es vollzogen sich Debatten über die gesellschaftliche und politische Lage Chinas, wie sie bereits in Europa in den Karikaturen Honoré Daumiers um 1850 zu finden waren.

Eine chinesische Karikatur, die wie Daumiers (Abb. 4 und 5), die Härte und Selbstgefälligkeit der wohlhabenden Schicht anprangerte, findet sich in „Der Häftling“ (Abb. 19), im Jahr 1937 in der Zeitschrift „Shanghai Manhua“ veröffentlicht. Mithilfe der Bedeutungsperspektive fängt die Karikatur das Machtverhältnis zwischen Polizist und Häftling ein und verschärft die kritische Bedeutung durch den angeführten Text. Laut Fricks Übersetzung der chinesischen Schriftzeichen bittet der Gefangene den Polizisten um ein Leben im Gefängnis. Er ziehe dieses einem Leben in Freiheit, wo man ihm die notwendigen

¹⁰⁰ Frick 1995, 13

¹⁰¹ Frick 1995, 12

menschlichen Bedürfnisse verwehren würde, vor.¹⁰² Ein anderes Beispiel für die Regimekritik in der Karikatur ist „*Our Friend the Censor*“ (Abb. 20), 1936 veröffentlicht, der neben dem Spott an der Regierung auch eine Forderung nach größerer Meinungsfreiheit zugrunde liegt.¹⁰³

Die Karikatur war also auch in China ein wichtiger Ausgangspunkt für die Entwicklung der kritischen Kunst und des politischen Künstlers. Dazu kam die zunehmende Tendenz zur Radikalisierung intellektueller Gruppierungen, die sich aus Studenten und Intellektuellen in den Städten zusammensetzten und die soziale Veränderungen und politische Reformen forderten. Diese kritische Haltung in der Karikatur hat, meiner Meinung nach, wiederum zu der Formierung einer Art Zivilgesellschaft beigetragen, die sich, laut Thomas Heberer, neben einer Diskurskultur auch aus einer Streitkultur zusammensetzt.¹⁰⁴

Neben dieser kritischen Haltung, die in den Karikaturzeitschriften zum Ausdruck kam, wurde etwa um die gleiche Zeit ein weiteres künstlerisches Mittel zur Verbreitung der politischen Aussagen verwendet. Der Holzschnitt wurde bereits 500 vor Christus in China für Illustrationen verwendet und erfuhr um 1930 seine Renaissance. Im Gegensatz zur Karikatur, waren die Holzschnitte ein noch aussagekräftigeres Mittel zur Verbreitung einer kritischen Stimme, da sie sich erstens auf ganz China ausbreiteten – so auch die Arbeiter am Land erreichten – und zweitens ohne das geschriebene Wort auskamen – so also unmittelbar die Schicht erreichten, die nicht lesen und schreiben lernen durfte.¹⁰⁵

Im Jahr 1951 schrieb Maximilian Scheer über die Holzschnittplakate: *„Es gibt keine Epoche der menschlichen Geschichte, in der Bilder, Holzschnitte so aufgeklärt, aufgerüttelt im Kampf einer Nation so aktivierend und dynamisch gewirkt hätten wie im China der letzten zwanzig Jahre. [...] Das gedruckte Wort erreichte sie nicht. [...] Aber das Bild verstanden sie. Sie verstanden es,*

¹⁰² Frick 1995, 146

¹⁰³ Frick 1995, 135

¹⁰⁴ Heberer 2006, 21

¹⁰⁵ Scheer 1951, 6

*vorausgesetzt, daß es war wie das Leben selbst; daß es verdichtet das Leben wiedergab, die Geschehnisse des Lebens deutete und vorwärts in die Zukunft wies: daß es realistisch war.*¹⁰⁶

Aufgrund dieser Unmittelbarkeit und Realitätsnähe wurde der Holzschnitt schließlich auch von den Studenten in ihrem Protest gegen den Bürgerkrieg in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum beliebten Mittel ihres Kampfes. Der Bürgerkrieg hat, laut Lü Peng, den Holzschnitt schlagartig als Waffe gegen die Guomindang-Regierung und für die Forderung nach Demokratie gefördert. Anti-Bürgerkriegs Holzschnitte konnten von den Studenten sehr schnell produziert, vervielfältigt und in ganz China verbreitet werden.¹⁰⁷

Die Holzschnittplakate wurden so zum ausdrucksstarken Mittel, um die Kritik an dem wütenden Bürgerkrieg und der daraus resultierenden misslichen sozialen Lage zu äußern sowie für Demokratie und Freiheit zu plädieren *„These works called on people to fight for democracy, articulated protests about famine and persecution, and expressed the people’s voice by advocating justice, rallying the masses, and targeting students especially in the bid to elicit enthusiastic support.*“¹⁰⁸

Ein Beispiel eines chinesischen Holzschnittplakates ist *„Flut des Zorns“* (Abb. 21), von Li Hua, das die Volkswut im Befreiungskrieg auf leidenschaftliche Weise darstellt¹⁰⁹. Durch die Dynamik der Figuren, ihre ausdrucksstarke Gestik, die zum Kampf auffordert, und ihren wütenden Blick wird der Zorn des Künstlers unmittelbar ausgedrückt. In seiner dynamischen Ausführung erinnert dieser Holzschnitt stark an die Arbeiten von Käthe Kollwitz, deren regimekritische Plakate unter anderem ihre Abneigung gegen den Krieg und die Regierung veranschaulichten.

¹⁰⁶ Scheer 1951, 5

¹⁰⁷ Peng 2010, 434

¹⁰⁸ Peng 2010, 434

¹⁰⁹ Scheer 1951, 128

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Zeit vor 1949 eine Zeit des Umbruchs der politischen Lage, sowie der Neuorientierungen in der Gesellschaft war. Die ersten kritischen Stimmen wurden unter Intellektuellen laut, die ihren Unmut über die bestehenden Verhältnisse immer vehementer an die Öffentlichkeit trugen und in politischen Karikaturen und Holzschnittplakaten artikulierten. Im weiteren Verlauf der chinesischen Geschichte wurde das Aufkommen der studentischen Macht jedoch unter Mao Zedong im Keim erstickt. Die Zeit nach 1949 und die von Mao eingeleitete Kulturrevolution hatte eine lange Periode der Zäsur der chinesischen Kultur zur Folge. In dieser Zeit wuchs schließlich auch der Künstler der avantgardistischen Künstlerbewegungen, die in den 1980er Jahren entstand, heran und hatte maßgeblichen Einfluss auf sein Schaffen genommen. Daher soll im nächsten Kapitel auf die 40 Jahre zwischen 1949 und 1989 ein besonderes Augenmerk gelegt werden, da sie die Entwicklung des politischen chinesischen Künstlers zur Folge hatten.

5.3) Die Kulturrevolution und die Entwicklung der politischen Künstlerbewegung

Das Jahr 1949 markiert eines der folgenreichsten Ereignisse in Chinas Geschichte. Mao Zedong entschied den Bürgerkrieg gegen die Guomindang für die Kommunistische Partei und rief am 1. Oktober die Volkspartei China unter einer kommunistischen Führung aus. Die neue Regierung konnte schließlich nach Jahrzehnten an Auseinandersetzungen, die Gesellschaft und Wirtschaft für lange Zeit geschwächt hatten, wieder soziale und ökonomische Erfolge aufweisen. Ein starker zentralisierter Staat wurde errichtet, der die nationale Souveränität und die politische Einheit sicherte. Das Land hatte ein hohes Wirtschaftswachstum, Fortschritte in der Industrialisierung und eine Verbesserung der Lebensbedingungen für einen Teil der Bevölkerung erreicht.¹¹⁰

Die Zeit der kommunistischen Führung und vor allem die Kulturauffassung Mao Zedongs hatten selbstverständlich auch maßgeblichen Einfluss auf die Kunst genommen. Ihre ideologische Kontrolle wurde von Mao in seiner berühmten Rede in Yanan über Kunst und Literatur einige Jahre vor der Kulturrevolution festgelegt und veränderte die Auffassung der Funktion von Kunst. Kunst sollte der Masse dienen und ausschließlich einen propagandistischen Zweck verfolgen, was somit einen Bruch mit allen traditionellen Kulturgedanken der chinesischen Geschichte zur Folge hatte. Mao sagte in seiner Rede über die Kunst: *„Alles, was von der Bourgeoisie geführt, kann nicht den Volksmassen gehören. Das gilt natürlich auch für die neue Literatur und die neue Kunst als Bestandteile der neuen Kultur. Wir wollen das von früheren Generationen in China und im Ausland hinterlassene reiche literarische und künstlerische Erbe sowie die besten literarischen und künstlerischen Traditionen Chinas und des Auslands übernehmen, wobei aber das Ziel dasselbe bleibt: sie in den Dienst der Volksmassen zu stellen.“*¹¹¹

¹¹⁰ Heilmann 2002, 16

¹¹¹ zit. n. Scheck 1975, 122

Alle künstlerischen Formen vergangener Epochen sollten laut Mao umgestaltet und mit neuen Inhalten allein dem Dienste des Volkes unterstellt werden. Demnach änderte sich zwar nichts am Gemeinschaftsgedanken, der seit dem Konfuzianismus erhalten blieb, aber die Interessen des Einzelnen wurden zugunsten der Allgemeinheit noch weiter zurückgestellt. So war auch der Künstler den Massen unterstellt und musste durch seine künstlerischen Fähigkeiten dem Volk dienen.¹¹²

Der Künstler war also angehalten, ausschließlich für die Propaganda der Kommunistischen Partei zu arbeiten. Die vorherrschende Kunstrichtung, die Mao in den Anfangsjahren noch am meisten favorisiert hatte – später aber wiederum total ablehnte – war der westliche Stil des Realismus, da er am radikalsten den Bruch mit der chinesischen Traditionen darstellte. Die Militär- und Propagandakunst basierte ab Mitte des 20. Jahrhunderts in China also auf der Ölmalerei, wie sie vor allem im russischen Sozialen Realismus ausgeführt wurde. Diese Kunstrichtung war laut Mao am besten geeignet, um das sozialistische Gedankengut zu verbreiten. 1934 von Stalin als offizielle Ästhetik der Sowjetunion definiert und eingeführt, wurde er in den darauffolgenden Jahren auch von anderen kommunistischen Ländern dem Staatsdienst unterstellt. Laut Toby Clark sollte der Soziale Realismus das Denken und Verhalten der Menschen in einem Maße ändern, das die Wirkung bloßer Propaganda in Bild und Wort weit übertreffen sollte. Der Begriff „Propaganda“ habe keine negative Konnotation gehabt, vielmehr wurde die Propagandakunst im Bereich der Erziehung angesetzt. Mit leicht verständlichem, populistischem Stil wurde der Arbeiter und Bauer idealisiert, sowie der Führer überhöht dargestellt um damit das sozialistische Gedankengut in die Masse zu tragen.¹¹³

Der Zweck der Kunst war demnach die politische Präsentation und die Erziehung der Massen. Das Proletariat wurde verherrlicht und die Bourgeoisie verunglimpft. *„The establishment of the People’s Republic of China in 1949 saw profound changes in the lives and working conditions of Chinese artists. Mao*

¹¹² Scheck 1975, 50

¹¹³ Clark 1997, 73f.

*Zedong's belief that art should be for the people set out a new role for artists in an ideal communist society.*¹¹⁴

Die chinesische Kunst sah unter der Führung Mao Zedongs jedoch nicht nur die größte Veränderung in ihrer Funktion, sondern auch ihre größte Änderung in der Produktion und Rezeption. Das Jahr 1966, das als der Beginn der „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ in die Geschichte einging, hat eine Epoche eingeläutet, die eine ganze Generation für viele Jahrzehnte prägen sollte. Mao eröffnete den Kampf gegen alles Alte, alles Bestehende, in dem es vor allem darauf ankam, die von Konfuzius geprägten Grundlagen der Alltagskultur zu zerstören und die Klasse der Intellektuellen und der Bourgeoisie zu zerstören. Dies hieß, den Respekt der Schüler vor den Lehrern, der Jüngeren vor den Älteren und der Untergebenen vor den Vorgesetzten zu beseitigen.¹¹⁵

Während also im Jahr 1968 in Europa und in den USA Studenten begonnen hatten, für mehr Demokratie zu demonstrieren, und gemeinsam auf die Straßen gingen, war zwar in China auch die junge Generation für eine Revolution verantwortlich, jedoch waren sie für Maos Propaganda aktiv. War die westliche Generation hauptsächlich unzufrieden mit den politischen Machtverhältnissen, war es unter chinesischen Jugendlichen die soziale Ungleichheit, die sie Maos Appell folgend, ändern wollten. Diese Unzufriedenheit verlieh ihnen einen gewissen Opfermut sowie einen erbitterten Kampfeswillen, den sich Mao in seinem Klassenkampf zur Hilfe machte¹¹⁶. In den Jahren der Kulturrevolution war es Mao Zedong möglich gewesen, eine Garde an tausenden von jungen Leuten zu generieren, die sich ihm zur Gänze verschrieben und seine Revolution durchführten. Sie wurden aufgerufen, die traditionell erwartete Disziplin zu verletzen, und alle Personen, die bis dahin autoritäre Positionen innehatten, zu ächten. *„Sie nahmen ihnen vorsätzlich ihr Gesicht, indem sie schlugen, quälten, einsperrten, die Opfer mit Schimpfplakaten behängten, sie mit so genannten*

¹¹⁴ Chiu 2008, 1

¹¹⁵ Hartmann 2006, 48

¹¹⁶ Halliday/Jung 2007, 669

Schandhüten durch die Straßen führten und in erniedrigender Pose auf der Ladefläche von Lastwagen zur Schau stellten.“¹¹⁷

Laut Helmut Opletal waren davon alle betroffen, die nicht „proletarischer“ Abstammung waren, also Lehrer, Künstler, Schriftsteller, Intellektuelle, Politiker und so auch jeglicher Besitz, der an einen „bourgeoisen“ Lebenswandel verwies¹¹⁸. In kultureller Hinsicht kam im Verlauf der Kulturrevolution alles zum Erliegen. Die banalsten Tätigkeiten wurden mit den Worten des Großen Vorsitzenden glorifiziert und sein Abbild wie das eines Gottes verehrt. Die künstlerische Produktion sah demnach auch ihre größte Zäsur. Ihre ausschließliche Funktion lag in der Verbreitung des propagandistischen Gedankengutes Maos, die von der Roten Garde mithilfe der Plakatkunst ins Volk getragen wurde.

Wiederum wurde das Plakat zum wichtigsten Verbreitungsmittel politischer Aussagen. In diesem Abschnitt der Geschichte Chinas musste es jedoch für die Kritik an den Gegnern im Klassenkampf herhalten. Der revolutionäre Künstler stand vor der Aufgabe, die Wirklichkeit in ihrer Aktualität widerzuspiegeln und das korrekte Denken und Verhalten zu propagieren. Jedes Anzeichen von Ironie oder Doppeldeutigkeit in den künstlerischen Ausführungen konnte sofortige drastische Konsequenzen mit sich bringen¹¹⁹. Aus Angst führte der Künstler während der Kulturrevolution also alle Aufgaben aus, die ihm von der Propaganda-Maschinerie auferlegt wurde und dies resultierte schließlich in der millionenfachen Anfertigung von Propagandaplakaten, die sich schnell auf ganz China ausbreiteten und bis in die Wohnungen als Dekoration dienen sollten.¹²⁰

Wie die Geschichte des Plakats in Europa und den USA bereits gezeigt hat, war das Plakat das perfekte Mittel, um eine Meinung, ob kritisch oder propagandistisch, einer breiten Masse zugänglich zu machen. Während wir bereits bei Heartfield gesehen haben, dass das Plakat vor allem durch die

¹¹⁷ Hartmann 2006, 49

¹¹⁸ Opletal 1997, 4

¹¹⁹ Thorp/Vinograd 2001, 402

¹²⁰ Landsberger 2011, 23

bissigen Texte an Brisanz gewann, war es in den chinesischen Propagandaplakaten vor allem die Unmittelbarkeit des Bildes, die die Aussage für alle lesbar machte. Laut Stefan Landsberger gefielen der chinesischen Bevölkerung, die eine sehr hohe Analphabetenrate aufwies, die farbenfrohe Gestaltung und die alltäglichen Motive. Den darunter gedruckten Parolen schenkten sie nicht viel Aufmerksamkeit und so konnte die politische Botschaft der Plakate auf nahezu unbewusste Weise weitergegeben werden.¹²¹

Weiters meint Landsberger, dass die Themen der Plakate in hohem Maße von der Politik und dem wirtschaftlichen Wiederaufbau bestimmt waren. *„Hyperrealistisch gestaltete, alterslose, überlebensgroße Bauern, Soldaten, Arbeiter und Jugendliche in dynamischen Posen bevölkern die Bilder. Sie gelobten, der kommunistischen Sache treu zu sein [...] – mit dem Ergebnis, dass die Plakate streng nützlichen, abstrakten Zielen verpflichtet waren.“*¹²²

Ein Beispiel für ein solches Plakat ist *„Mit großen Schritten dem Vorbild Daqing folgen und neue Beiträge zur Unterstützung der Landwirtschaft leisten“* (Abb. 22), auf dem man im Vordergrund einen jungen Arbeiter sieht, der mit strahlendem Gesichtsausdruck seiner Arbeit nachgeht. Im Hintergrund sieht man unzählige Maschinen, die den Fortschritt durch Maos Reformen veranschaulichen sollten. Von der propagandistischen Aussage abgesehen, sieht man in diesem Plakat ein wesentliches Merkmal der Kunst, die während der Kulturrevolution vorherrschend waren, nämlich die realistische Darstellungsweise, die das Leben nicht nur zeigen sollte wie es wirklich war, sondern vor allem wie es sein sollte. Die Plakate waren in einem naiven Stil gehalten, der alles Positive herausstreichen und alles Negative aufpolieren sollte.¹²³ So sieht man in Abbildung 22 keinen Landarbeiter, der während Maos Revolution verhungern musste, sondern die Maschinerie, die China in den wirtschaftlichen Erfolg manövrieren sollte und den zufriedenen Arbeiter, der vorbildhaft seiner Tätigkeit nachgeht.

¹²¹ Landsberger 2011, 23

¹²² Landsberger 2011, 23

Ein anderes Beispiel des typischen Propagandaposters findet man in „*Der Vorsitzende Mao ist die rote Sonne in unserem Herzen*“ (Abb. 23), in dem man ein weiteres Stilmerkmal der Propagandakunst erkennen kann. Mao steht gottgleich vor der aufgehenden Sonne und scheint über seine Truppen zu wachen. Von ihm gehen auch die Strahlen aus, in deren Richtung seine Soldaten mit energiegeladenen Schritten die Revolution ins restliche China tragen. Für diese Art der Kunst typisch, findet man den Führer also idealisiert dargestellt und die typischen Charakterzüge Maos wurden betont. Laut Shanchun waren diese würdevoll und wohlwollend sowie erhaben und unantastbar. Der chinesische Künstler habe Körper und Seele in die Vergöttlichung des Großen Vorsitzenden gesteckt.¹²⁴

Die chinesische Kulturrevolution war also geprägt von einer Zeit, in der alles Alte – alte Kultur, Traditionen und Bräuche –, alles Westliche und alles der Bourgeoisie Dienende der Ideologie Maos widersprachen. Auf der einen Seite wurde die traditionelle Kulturlandschaft Chinas, wie Tempel, Denkmäler, Kunstwerke, Antiquitäten fast gänzlich zerstört, auf der anderen Seite nahm die Verehrung des Führers einen quasi-religiösen Charakter an, der im Predigen nach der Mao Bibel gipfelte. Jede Kunstproduktion und jeder Künstler war dem Dienst des Volkes und dem Klassenkampf unterstellt. Die Kunst hatte eine rein politische Funktion.

Jedoch gab es während dieser verheerenden Zeit auch eine Gruppe von Künstlern, die ihr Schaffen nicht dem kulturrevolutionären Dienst unterstellten und den Grundstein für die weitere Entwicklung der kritischen, chinesischen Kunst legten. Einige junge Künstler waren zunehmend frustriert mit der Leere der Revolutionskunst und begannen im Untergrund mit alternativen Kunststilen zu experimentieren. Sie haben die Politik Maos abgestoßen und dafür die Idee der „Kunst um der Kunst willen“ wieder aufgenommen. Die Künstlergruppe, die sich unter dem Namen die „No-Name Group“ zusammensetzte, verstand sich als

¹²³ Landsberger 2011, 23

¹²⁴ Shanchun 2008, 91ff.

„antirealistisch“ und verschrieb sich den westlichen Stilrichtungen des Impressionismus und der Romantik als Vorbild.¹²⁵

Ein Beispiel von Zhao Wenlian (Abb. 24), einem der bekanntesten Vertreter dieser Gruppe, ist ein Ölgemälde, das eine Allee von Bäumen zeigt und das in der Tradition des Impressionismus im Freien und mit pastosen Malauftrag entstand. Im Gegensatz zu allen anderen Künstlern während der Kulturrevolution haben die Künstler der „No-Name Group“ mit ihren Landschaftsdarstellungen ihre Gefühle über die Wahrheit, Schönheit und Harmonie der Natur gezeigt und damit mit allen politischen Trends dieser Epoche gebrochen. Aus diesem Grund konnten die Werke nur im Untergrund gezeigt werden, da die Künstler wegen ihrer modernistischen westlichen Tendenzen mit der Verfolgung rechnen mussten.¹²⁶

Im Jahr 1976 sollte schließlich alles zu einem Ende kommen. Die Kulturrevolution wurde mit dem Tod Maos offiziell beendet und die Kunst sollte schließlich wieder zu ihrer Autonomie zurückfinden. Zusammengefasst war die Zeit zwischen 1966 und 1976 für die chinesische Kunstgeschichte eine verheerende, da sie – von der Zerstörung der traditionellen Kulturgüter abgesehen – eine Schicht an jungen Menschen hervorbrachte, die als „Lost Generation“ in die Geschichte Chinas einging. Diese Generation wuchs in einer Zeit auf, in der sie mit Enthusiasmus für Mao gekämpft hatte – mit dem Gedanken, etwas verändern zu wollen. In dem Verlauf der Revolution waren sie diejenigen, die die Revolution vorantrieben, nur um am Ende zu realisieren, dass sie für die politischen Kämpfe einzig und allein ausgenutzt und benutzt worden waren.¹²⁷ Jegliche Überzeugung dieser Generation, endete in Desillusionierung und schließlich im Misstrauen gegen die Regierung und der Forderung nach Neuerungen. *„Once idealistic and loyal, now dejected, disillusioned, even cynical – this has been a familiar image of aspiring intellectuals in Chinese society for centuries.“*¹²⁸

¹²⁵ Gao 2008, 179

¹²⁶ Gao 2008, 179

¹²⁷ Laifong 1994, Einführung

¹²⁸ Laifong 1994, Einführung

Vor allem die Schicht der Intellektuellen, die während der Kulturrevolution am meisten leiden musste, hat sich in der Zeit nach der Kulturrevolution und durch die Öffnungspolitik Deng Xiaopings eine Verbesserung ihrer sozialen Lage erhofft. Jedoch blieb das Ansehen der Künstler, Schriftsteller und Professoren auch nach der Öffnung zum Westen und den Modernisierungsmaßnahmen Dengs im Jahr 1979 unverändert schlecht. Im Vergleich zu 1950 war ihr Einkommen sogar noch gesunken. Die Zeit um 1980 in China war eine des raschen Geldverdienens, was aber in einem akademischen Beruf nicht zu erreichen war. Daher ist es nicht erstaunlich, dass die Stimmung unter den Studenten und den Intellektuellen in China während der Reformzeit eher getrübt blieb. Bildung allein zählte nicht um hohen sozialen Status zu erreichen, die Aussichten auf gut bezahlte Arbeit waren schlecht und die Suche nach dem Sinn ihres Daseins führte lediglich zur Frustration.¹²⁹

Dieser Generation gehören nun schließlich auch die Künstlerpersönlichkeiten an, die in der Folgezeit ihrer Frustration und Desillusion mithilfe der Kunst Ausdruck verliehen. Nicht zum ersten Mal in der Kunstgeschichte Chinas haben sich Künstler kritisch geäußert, wie bereits an den Anfertigungen von Karikaturen und Holzschnitte zu sehen war. In den 1980er Jahren hat sich in China jedoch eine Künstlerschicht entwickelt, die zum ersten Mal gemeinsam gegen die Missstände der Regierung vorzugehen versuchte und ihre Kritik an den sozialen Missständen auf radikale Weise der Öffentlichkeit zugänglich machte.

Wie es zu diesem Heranwachsen einer regime- und gesellschaftskritischen Avantgarde unter chinesischen Künstlern kam, soll im nächsten Kapitel veranschaulicht werden.

¹²⁹ Cherrington 1997, 87ff.

6.) Die moderne chinesischen Kunst und ihre Kritik ab 1979

Das Jahr 1979 spielte in Chinas Geschichte eine ebenso wichtige Rolle wie das Jahr 1949, in dem Mao Zedong an die Macht kam. Nach den 30 Jahren der Mao-Ära stand China als zerrüttetes Land da, das wirtschaftlich einem Dritte-Welt-Land glich und dessen Gesellschaft nach den verheerenden Ereignissen der Kulturrevolution nur illusionslos in die Zukunft sehen konnte. Die Bevölkerung sehnte sich nach Ruhe, Kontinuität und Berechenbarkeit.¹³⁰

Diesen Forderungen sollte schließlich das Jahr 1979 dank Deng Xiaopings Öffnungspolitik und Modernisierungskampagnen nachkommen. Die neue politische Führung versuchte sich durch die Trümmer der Kulturrevolution zur Wiederherstellung des Staates vorzuarbeiten und durch Reformen das Land zu neuem Wohlstand und Stabilität führen. Dafür sollte China mit Hilfe von Modernisierungsmaßnahmen unter anderem in Wirtschaft und Technologie an die wohlhabenden westlichen Länder anschließen, die im Ausland angeeignet werden sollten.¹³¹ Zahlreiche Chinesen wurden ins Ausland geschickt, um westliches Wissen ins eigene Land zu bringen und damit die Modernisierung Chinas voranzutreiben.

Jedoch blieb hinsichtlich der straffen Gesellschaftsstruktur und ihrer strengen Überwachung nur wenig Platz für modernisierende Maßnahmen hinsichtlich der sozialen Lage. Laut Sebastian Heilmann brachte zwar der von der Reform- und Öffnungspolitik in Gang gesetzte wirtschaftliche und gesellschaftliche Wandel einen gewissen Wohlstand mit sich, nicht jedoch eine Reduktion des staatlichen Einflusses in Gesellschaft und Wirtschaftsleben: *„Im Konfliktfall waren die Autorität der Regierungszentrale und die Schlagkraft des Sicherheitsapparats bislang stets unwiderstehlich.“*¹³²

¹³⁰ Hartmann 2006, 52

¹³¹ Hartmann 2006, 56

¹³² Heilmann 2002, 237

So wurde auf der einen Seite versucht, in Bezug auf die Wirtschaft an die Westmächte anzuschließen, auf der anderen Seite gab es aber dennoch nur wage Anzeichen einer entstehenden Zivilgesellschaft, wie sie im Westen bereits für viele Jahrzehnte vorzufinden war. Nur zaghafte konnten sich in China gesellschaftliche Kräfte, Schichten und Organisationen entwickeln, die imstande waren, politische Freiheiten, Mitspracherecht und institutionelle Neuerungen zu erstreiten¹³³.

Nichtsdestotrotz ging mit dem Einfluss des Westens am Beginn der 80er Jahre in China auch ein neues Bewusstsein für die Ideale der Menschen einher. Es fand ein grundlegender Wertewandel in der chinesischen Gesellschaft statt, bei dem sich der Wunsch nach modernen Werten, wie Konkurrenzbewusstsein, Unabhängigkeitsstreben, Ehrgeiz, Risikobereitschaft, Nützlichkeitsdenken und vor allem Konsumdenken, sowie das Streben nach Individualität, in der chinesischen Bevölkerung auf alle Schichten verbreitete¹³⁴. Letztendlich hatten meines Erachtens all diese Neuerungen hinsichtlich des Wohlstands und des Moralbewusstseins der chinesischen Gesellschaft einen maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der neuartigen Kulturauffassung und moderneren Kunstschaffens.

Aufgrund der jüngst gewonnenen „Freiheiten“, der Öffnung Chinas und dem beginnenden Umdenken in der Gesellschaft, konnte nicht verhindert werden, dass sich auch der Kunst- und Kulturbetrieb zu modernisieren begann. Beate Geist schreibt über das Verhältnis von Modernisierung und Verwestlichung, dass China zum ersten Mal durch den Aufprall der westlichen Kultur im 19. Jahrhundert mit der Moderne in Berührung kam und dass man seitdem die Modernisierung Chinas mit dem Westen in Verbindung bringen kann. Für China war die Modernisierung seither ein „von außen initiiertes“, ein gemachter Prozess, der durch ein aktives und bewusstes Aufnehmen der ausschließlich positiven Aspekte der modernen westlichen Kultur erfolgte.¹³⁵

¹³³ Heilmann 2002, 238

¹³⁴ Geist 1996, 212

Einer dieser Aspekte war beispielsweise die Forderung nach Demokratie, welcher sich in den Jahren Dengs Reformpolitik immer mehr Intellektuelle und Studenten verschrieben hatten. Diese kulminierte schließlich im Jahr 1989 und endete in einem Massaker. Die Auswirkungen dieses Ereignisses auf China und die bereits davor entstehenden Kunstbewegungen sollen nun im nächsten Kapitel zur chinesischen Kunst besprochen werden, da die Zeit und Generation danach meines Erachtens einen Höhepunkt der kritischen Kunst in China darstellte.

Davor möchte ich aber noch auf die kurze Zeitspanne eingehen, in der die chinesische Kunst relativ unabhängig und frei arbeiten konnte und von den Modernisierungsmaßnahmen am stärksten beeinflusst war. In dieser Zeit hat sich schließlich eine avantgardistische Künstlerbewegung herangebildet, die die chinesische Kunst in eine moderne Ära einführen sollte. Mit der Entstehung dieser Avantgarde kann man den Beginn der Moderne in China gleichsetzen, die schließlich ausschlaggebend für die Herausbildung derjenigen politischen chinesischen Künstler war, die abschließend anhand Wang Guangyis künstlerischem Schaffen analysiert werden sollen.

¹³⁵ Geist 1996, 49

6.1) Die Moderne in China und ihre Avantgarde

Gao Minglu, einer der wichtigsten zeitgenössischen chinesischen Kunstkritiker und Kunsttheoretiker, hat in seinem Buch „*Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art*“ die Moderne in China mit dem Wertewandel der Gesellschaft, die sich immer mehr am westlichen Gedankengut orientierte, in Verbindung gebracht. Gao setzt die chinesische Moderne jedoch eher mit der Neuentstehung einer Nation als einer Epoche gleich, wie sie im Westen ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert vonstatten ging.¹³⁶ Der Avantgarde-Künstler gelte in der westlichen Kunstgeschichte als eine Art prophetischer Abenteurer, als Individualist, der inmitten einer folgsamen Gesellschaft Risiken auf sich nimmt, als Übermensch, der „*die totale Finsternis vertreibt und neue Sicht wie auch Einsicht ermöglicht, eine neue Vision von Kunst und Leben – eine allumfassende neue Erleuchtung.*“¹³⁷

Diese Funktion des avantgardistischen Künstlers als Erleuchter kann schließlich auch auf den chinesischen Künstler um 1980 übertragen werden. Obwohl, laut Gao, die künstlerische Avantgarde-Bewegung im Westen in den 1970er Jahren quasi ausgestorben war und bereits einen schlechten Ruf unter den Künstlern besaß, hatte der Begriff in China nichtsdestotrotz an Beliebtheit für die Benennung der neuen Künstlerbewegung gewonnen. Weiters meint Gao, dass man die westliche Avantgarde vor allem in einem Sinn mit der chinesischen gleichsetzen kann, nämlich in Hinblick auf die Systemkritik. Während es im Westen eher ein Modell der Rebellion gegen das Spießbürgertum war, entwickelte sich die Avantgarde-Bewegung in China zu einem politischen Phänomen, das es in dieser Art noch nie gegeben hatte. Die Künstler kritisierten hingegen nicht allein die Überheblichkeit und Banalität der Konsumgesellschaft, sondern sie stellten sich gegen die ideologisierte Gesellschaft, die sich von den wirtschaftlichen Erfolgen und dem Wohlstand blenden ließen. „*The development*

¹³⁶ Gao 2011, 1

¹³⁷ Kuspit 1995, 12

*of Chinese avant-garde art has been linked to the political climate from the very start.*¹³⁸

So begannen chinesische Künstler also mithilfe der Modernisierungspolitik mit westlichen Kunstrichtungen zu experimentieren und gewisse Elemente mit chinesischen Traditionen zu verbinden. Die neue Kunst konnte schließlich erst durch dieses veränderte Umfeld entstehen und wurde von jenen Künstlern getragen, die bereit waren, in China zu leben und trotz der sozialen Missstände zu bleiben. *„Sie sind nicht nur passive Betrachter einer beliebigen kulturellen Landschaft, sondern aktiv Beteiligte, die deren Möglichkeiten ständig erweitern helfen.*“¹³⁹

Eine politische Bewegung, die in dieser Zeit an starkem Einfluss und Gehör gewann, ist die sogenannte *„Mauer der Demokratie“*, die die Entwicklung Chinas in Richtung einer Art Zivilgesellschaft vorantrieb. Liu Xiaobo¹⁴⁰ zufolge, hat sich die Zivilgesellschaft nicht von oben nach unten, sondern von unten nach oben gebildet, indem diese Entwicklung von der Schicht der Aufgeklärten, der Intellektuellen gefördert wurde: *„In den Städten brachte das intensive Verlangen der Zivilgesellschaft nach neuem Wissen, nach der Schaffung von Vermögen und der Sicherung ihrer Interessen das Erwachen von Markt- und Profitbewusstsein mit sich und ein spontanes Einklagen persönlicher Freiheit und sozialer Gerechtigkeit durch eben diese Zivilgesellschaft.*“¹⁴¹

Der Beginn der Öffnung, die Ausweitung der persönlichen Freiheit, die Appelle zu politischen Reformen und die Veränderung des Behördensystems wurden demnach von einer sich entfaltenden intellektuellen Gesellschaftsschicht getragen, die *„die extreme materielle Not, die extreme geistige Wüste und der extreme Klassenkampf“*¹⁴² leid war. Es war schließlich diese Schicht von Intellektuellen und Studenten, der die Aufklärung der Gesellschaft voraus ging

¹³⁸ Gao 2011, 4f.

¹³⁹ Feng 2007, 15

¹⁴⁰ Liu Xiaobo hat 2010 den Friedensnobelpreis erhalten, jedoch wegen seiner Verhaftung als Dissident nicht entgegennehmen können.

¹⁴¹ Liu 2011, 56

¹⁴² Liu 2011, 56

und aus der auch der avantgardistische chinesische Künstler entsprang. Liu Xiaobo schreibt über diese Zeit: *„Zu Beginn der Reformen, als ich mit der ersten Studentengeneration nach der Kulturrevolution studierte (von 1977 bis 1982), war China geistig extrem ausgehungert, die Generation nach der Kulturrevolution schöpfte ihre Begeisterung aus neuen Ideen, was so weit ging, dass man am Ende wahllos alles verschlang.“*¹⁴³

Die Phase um 1980 war also geprägt von einem geistigen Umbruch, der von jungen Intellektuellen initiiert wurde und unter anderem für eine demokratische Staatsform und freie Meinungsäußerung plädierte. Aus dieser Generation haben sich schließlich auch die politischen Künstler herausgebildet, die mit ihrer Kunst Widerstand und Aufklärung leisten wollten.

Ein Beispiel für eine solch avantgardistische Tendenz in der Kunst und des sozialpolitisch motivierten Künstlers, der im Laufe dieser Demokratiebewegung immer radikaler wurde, ist die sogenannte „Scar“-Gruppe. Diese Kunstströmung war an den sozialkritischen Realismus angelehnt, wie er im 19. Jahrhundert in Europa praktiziert wurde. Die „Scar“-Künstler repräsentierten in ihrer Kunst die Gedanken und Ideen über einen liberalen Staat und eine freie Gesellschaft, die innerhalb intellektueller Kreise laut wurden. In ihren Bildern stellten sie eine Art Sozialkritik dar, die sich durch realistische Darstellungen von Szenen aus der Zeit der Kulturrevolution äußerte. Wie beispielsweise Courbet in seinen Werken die Zeit so wiederzugeben versuchte, wie er sie sah, ohne Personen oder Ereignisse zu idealisieren, so zeigten auch die realistischen „Scar“-Maler die Ereignisse in ihrer ganzen Furchtbarkeit wirklichkeitsgetreu. Laut Gao wollten die Maler dieser Künstlergruppe reale Szenen aus der Kulturrevolution präsentieren, um den Betrachter anzuregen, über das erfahrene Leiden nachzudenken. Sie wollten die tragischen Erlebnisse ihrer Generation veranschaulichen und die Vergangenheit durch das Aufrollen der Realität dieser grausamen Zeit in ihren Werken zu verarbeiten versuchen: *„They reexperienced the struggles with the zealous Red Guards and the downtrodden life of reeducated*

¹⁴³ Liu 2011, 57

*students through the creation of paintings illustrating the emotional wounds inflicted on the Chinese populace.*¹⁴⁴

Ein Beispiel für ein Werk dieser avantgardistischen Künstlerbewegung ist das im Jahr 1979 entstandene Gemälde „*The Snow on a certain Day of 1968*“ (Abb. 25) von Cheng Conglin, das die Auseinandersetzungen von verschiedenen Gruppen der Roten Garde zeigt. Diese tragische Szene stellt einen realen Ausschnitt der chinesischen Geschichte dar, in dem verschiedene Gruppen gegeneinander kämpfen, die grundsätzlich alle dem Dienst Maos unterstellt waren, jedoch aufgrund Maos unterschiedlichen politischen Orientierungen dazu gebracht wurden, sich gegenseitig zu bekämpfen. Die Bilder der „Scar“-Künstler repräsentieren das tragische Schicksal einer Generation, das der Loyalität am Land und dem Zugehörigkeitsgefühl unterlegen war¹⁴⁵.

Im Gegensatz zum Realismus im Westen ist die chinesische Ausführung keine Anklage der gegenwärtigen sozialen Missstände, sondern angesichts des Bruchs mit allen vorherigen künstlerischen und ideologischen Maßstäben der revolutionären Kulturauffassung eine Verarbeitung der Vergangenheit. Indem sie also die Geschehnisse wahrheitsgetreu in ihrer Kunst veranschaulichen, stellten die „Scar“-Künstler sich nicht nur gegen die maoistische Malweise der Verherrlichung und Verblendung von Tatsachen, sondern äußerten sich auch kritisch gegenüber ihrer eigenen Generation. Im Gegensatz zu der „No-Name Group“, in deren Kunst sich die Kritik während der Kulturrevolution anhand der Verletzung Maos künstlerischer Vorgaben zeigte, ist bei den „Scar“-Künstlern bereits eine Sozialkritik zu erkennen, wie sie im Realismus des Westens praktiziert wurde.

Laut Feng Boyi besteht ein wesentliches Charakteristikum chinesischer Avantgarde-Künstler darin, dass sie in ihren Arbeiten großes Gewicht auf die Beziehung zwischen ihren eigenen Erfahrungen des Heranwachsenden, dem persönlichen und kollektiven Gedächtnis und dem aktuellen kulturellen Umfeld

¹⁴⁴ Gao 2011, 67

¹⁴⁵ Gao 2011, 67

legen. Weiters behauptet Feng, dass die in dieser historischen Ära herangewachsenen Künstler sich oft auf die ideologischen Ressourcen und Symbole des Sozialismus und die in dieser Umbruchphase auftretenden Konflikte beziehen: *„In ihren Arbeiten bedienen sie sich u. a. sprachlicher Methoden des Aufdeckens, Kritisierens, Hinterfragens, Ironisierens usw.“*¹⁴⁶

Während des immer stärkeren Aufkommens von westlichen modernen Ideen in der chinesischen Kunstwelt, hat die Entwicklung von Kunstzeitschriften und Symposien die Verbreitung des neuen Kunstauffassens und -verstehens gefördert. Ausschlaggebend dafür war wiederum der Einfluss aus dem Westen, wodurch die Erstellung von Kunstpublikationen, Kunstkritiken und Ausstellungen revolutioniert wurde.

Neuigkeiten aus der westlichen sowie der heimischen Kunstwelt wurden zum ersten Mal einer breiten Masse zugänglich gemacht, was somit auch die Entwicklung der avantgardistischen Künstlerbewegungen maßgeblich beeinflusste. Westliche Trends aus Kunst und Kultur sowie Berichte aus der heimischen Kunstwelt und Abbildungen der jüngst produzierten Werke wurden in Zeitschriften publiziert und in die Bevölkerung getragen. Somit spielten Kunstzeitungen, wie *„Fine Arts in China“* oder das Magazin *„Art“*, in denen auf die Ausstellungen der avantgardistischen Künstler aufmerksam gemacht wurden, eine wichtige Rolle bei der Verbreitung ihrer politischen Aussage.¹⁴⁷

Eine der Ausstellungen, die durch die Ankündigung in *„Art“* große Aufmerksamkeit im Jahr 1979 erlangte, war die der „Stars“, beziehungsweise der „Xing Xing“. Die „Stars Art Exhibition“ war die erste öffentliche Ausstellung in China, in der zeitgenössische Untergrundkunst einer chinesischen Öffentlichkeit publik gemacht wurde. Die Gruppe von 23 Künstlern stellte vor den Toren der altherwürdigen Nationalgalerie in Peking 140 ihrer Werke ohne offizielle Erlaubnis auf. Es waren Werke, die unübersehbar nach westlichen Vorbildern, wie dem Abstrakten Expressionismus, angefertigt waren und kritische Aspekte

¹⁴⁶ Feng 2007, 15

¹⁴⁷ Köppel-Yang 2010, 35ff.

mit radikalen politischen Aussagen beinhalteten. *„The Stars were, in a popular sense, the first influential avant-garde group, challenging both aesthetic conventions and political authority.“*¹⁴⁸

Ihre augenscheinlich regime- und gesellschaftskritischen Kunstwerke sollten, ähnlich wie in der westlichen Avantgarde Bewegung, den Betrachter schockieren und zum Nachdenken anregen. Durch den „Schock des Neuen“ sollte die Gesellschaft mit ihrer kritischen Meinung konfrontiert, die Autorität attackiert, aber vor allem provoziert werden. Ziel der avantgardistischen Künstlergruppen, wie etwa der „Scar“ und der „Stars“, war es also, die Bevölkerung über beispielsweise liberale Regierungsformen aufzuklären und mit ihrer Kunst Widerstand gegen das autoritäre Regime zu leisten.

Als repräsentatives Beispiel für das Schaffen dieser avantgardistischen Künstlerbewegungen möchte ich eines der heute bekanntesten Werke aus der „Stars“-Ausstellung zeigen. Wang Kepings Skulptur *„Silence“* (Abb. 26) wurde aus einem Holzstumpf gefertigt und stellt einen Kopf dar, der, so der Künstler, mit einem Stöpsel zum Schweigen gebracht wurde. Weiters berichtet Wang, der während der Kulturrevolution selbst als Rotgardist tätig war, dass auf der einen Seite das offene Auge an ihre Tapferkeit erinnern und auf der anderen Seite das mit einem X zugeklebte Auge auf Maos Verblendung der Bevölkerung hinweisen sollte. Laut seinen eigenen Erzählungen wollte er mit seiner Holzskulptur die aufgestauten Gefühle ausdrücken und den Hass gegenüber dem Regime durch die Kunst verarbeiten. Größte Vorbilder für sein Schaffen und das seiner Kollegen sah er in Kollwitz und Picasso: *„Käthe Kollwitz is our banner, and Picasso our pioneer“*.¹⁴⁹

In dieser Hinsicht ähnelt die Künstlergeneration der nachrevolutionären Zeit um 1980 also denjenigen politischen Künstlern, die am Ende des 19. Jahrhunderts in Europa bereits unabhängig arbeiten konnten. Der größte Unterschied zwischen der politischen westlichen und der kritischen chinesischen Kunst liegt demnach

¹⁴⁸ Gao 2011, 92m

¹⁴⁹ zit. n. Li 2010, 12

nicht in der Produktion, sondern in der Rezeption und in der Verbreitung. Ähnlich wie westliche politische und gesellschaftskritische Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die engagiert und uneingeschränkt agieren konnten, haben sich auch in China in dieser Zeit Künstlerpersönlichkeiten herausgebildet, die sich politisch engagierten und kritisch tätig waren. Jedoch teilten sie nicht die Uneingeschränktheit des westlichen Künstlers. Wie bereits erwähnt, arbeitet in China seit jeher ein mächtiger Zensurapparat daran, jegliche individuelle Meinung zu kontrollieren beziehungsweise zu unterdrücken.

Auch unter Deng Xiaopings Öffnungspolitik sollte die Kunst ausschließlich der Propaganda des Staates dienen und jedwede Art westlichen Gedankenguts abgelehnt werden. Durch die Öffnung wollte man zwar auf der einen Seite das westliche Wissen für den wirtschaftlichen Aufschwung im eigenen Land nützen, auf der anderen Seite fürchtete die Kommunistische Partei aber die Verbreitung eines liberalen Gedankengutes. Aus diesem Grund schwor man auch während Chinas Modernisierungsprozesses auf Zensur und Kontrolle der Bevölkerung. Jegliche Art von „spießbürgerlichen“ Importen, wie etwa die abstrakte Kunst, wurde attackiert und verboten.¹⁵⁰ So überrascht es nicht, dass auch die Ausstellung der „Stars“ kurz nach ihrer Eröffnung vor der Nationalgalerie von der Polizei geschlossen wurde und eine weitere Ära der politischen Einmischung und Zensur zur Folge hatte.

Trotz der kurzen Zeitspanne, in der diese avantgardistische Kunst zum ersten Mal öffentlich gezeigt wurde, hatte sie weitreichende Auswirkungen auf den Verlauf der kritischen Kunst in China. Deng Xiaoping hat zwar die Ausstellung noch am gleichen Tag der Eröffnung schließen lassen, trotzdem konnten die Künstler eine kurze Periode an intellektueller Freiheit genießen, die sie sich nach dieser Erfahrung nicht mehr nehmen lassen wollten. Außerdem konnte Deng den Einfluss aus dem Westen nicht mehr aufhalten und die Entwicklung der kritischen Kunst war nicht mehr zu stoppen.

¹⁵⁰ Hung/Wang 2010, 35

Mit dem Jahr 1979 war also ein Punkt in Chinas Kunstgeschichte erreicht, der als Beginn der modernen Kunst gesehen werden kann und der den politischen Künstler hervorgebracht hat, der als Vorbild für kommende Generationen gelten sollte. Dementsprechend kann man ab diesem Zeitpunkt von der „modernen chinesischen Kunst“ sprechen, für die heutzutage auf internationalen Auktionen Millionen an Dollar gezahlt werden. Das nächste Kapitel soll die weitere Entwicklung der kritischen chinesischen Kunst und die Einflüsse aus dem Westen veranschaulichen, die schließlich ihren Höhepunkt im Jahr 1989 fand und seither mit ihrer Kritik nicht Halt machte.

6.2) Die Weiterentwicklung zur 85er-Bewegung

Chinas Geistesgeschichte hat in den 1980er Jahren also einen Punkt erreicht, an dem Entwicklung und Einfluss aus dem Westen auch in den folgenden Jahren nicht mehr zu stoppen waren. Junge Studenten und Intellektuelle lasen begierig alles, was nach China geliefert wurde, darunter Zeitschriften, Bücher sowie Informationen über westliche Kunst, ihre Ausstellungen und ihre künstlerischen Novitäten. Mit der Modernisierung Chinas wurde die chinesische Kultur und der chinesische Nationalcharakter allmählich in Frage gestellt¹⁵¹ und westliche Philosophien und Kunstströmungen immer positiver für das eigene Schaffen angenommen. Der Hunger nach „frischem Wissen“ wurde dermaßen groß, dass immer mehr Übersetzungen von philosophischen Texten und Schriften zu Kunstlehre und Theorie ins Land strömten.

Laut Li Xianting, der oft als Vater der modernen chinesischen Kunst bezeichnet wird, da er unter anderem die Kunstströmungen „Zynischer Realismus“ und „Politischer Pop“ geprägt hat, war die Phase von 1985 bis 1989 von einem westlichen Kulturfieber bestimmt, das in der massenhaften Übersetzung westlicher Philosophie und Literatur gipfelte. Diese westlichen Einflüsse, wie etwa Sartres Existentialismus – in dessen Zentrum der Mensch stand, der von Freiheit und Selbstbestimmung geleitet sein soll –, sowie Wittgenstein, Nietzsche oder Camus, fanden auch unter den avantgardistischen Künstlern Gehör, die damit versuchten die Probleme der Kunst zu überwinden. *„Diese Neigung, Philosophisches in Kunst reinzuholen, war im Grunde nichts anderes als der Versuch, mit den Mitteln der Kunst westliches Denken zu verdauen. Gleichzeitig wurde dadurch auch die Sehnsucht der mit dem Zerfall der chinesischen Kultur konfrontierten Künstler nach dem Aufbau einer neuen Kultur gestillt.“*¹⁵²

So kam auch in China langsam die Vorstellung von einem freien Menschen auf, welche sich in der Kunst der 85er-Bewegung zunehmend äußerte. Eine Gesellschaft, in der Unterdrückung herrsche, schließe laut Li zwar zwangsläufig

¹⁵¹ Geist 1996, 232

¹⁵² Li, zit. n. Jocks 2006, 200

den Individualismus aus, in den 1980er Jahren hat sich in China dennoch ein winziger Hoffnungsschimmer in der jüngeren Künstlergeneration aufgetan. Diese fanden durch den Zynismus zum einen eine Möglichkeit, ihre Frustration und Resignation zu kanalisieren, zum anderen stellte der Zynismus auch einen Ausweg aus dem kulturellen Dilemma dar.¹⁵³

Neben den philosophischen Texten, die unter chinesischen Intellektuellen zirkulierten, fanden schließlich auch immer mehr Informationen über westliche Kunstströmungen und Künstler sowie über ihre Ausstellungen und Kunstveranstaltungen Einzug in China. Zu dieser rasanten Verbreitung trugen wiederum Kunstzeitschriften bei, die in dieser Zeit eine noch nie dagewesene Beliebtheit erfuhren.

Die Artikel im Magazin „*Art Trends*“ beispielsweise führten dazu, dass sich die Avantgarde-Bewegung auf ganz China verbreitete und die chinesische Kunstlandschaft über internationale Ereignisse aus der westlichen Kunstwelt informiert wurde. Auf diese Weise wurde zum Beispiel Duchamps Konzeptkunst in China bekannt, aber auch die Fluxus-Bewegung und die politische Kunst Beuys gewannen unter jungen chinesischen Künstlern an großer Beliebtheit.

Mit diesen neuen Einflüssen einhergehend entwickelte sich beispielsweise die „Xiamen Dada“-Gruppe, die man als die extremste philosophische und konzeptualistischste unter den avantgardistischen Gruppierungen nennen kann. Ähnlich wie der Dadaismus eines Marcel Duchamp waren die „Xiamen-Dadaisten“ daran interessiert, die immanente Kulturinstitution einer Untersuchung und Kritik zu unterziehen sowie das Streben nach Autonomie im Kulturbereich voranzutreiben. Jedoch war im chinesischen Dadaismus nicht die ästhetische Autonomie vorrangig, sondern eher die Beziehung zwischen ihrer Kunst und der Gesellschaft, in der sie existierte.¹⁵⁴

¹⁵³ Jocks 2006, 193

¹⁵⁴ Gao 2011, 200

Ein Beispiel lässt sich in der Konzeptkunst Huang Yongpings, des bekanntesten Vertreters der „Xiamen Dada“-Gruppe, finden (Abb. 27), der in einer seiner Performances aus dem Jahr 1987 zwei Bücher, eines über die chinesische Kunstgeschichte und eines der einflussreichsten westlichen Werke über die moderne Kunst, in einer Waschmaschine für zwei Minuten „waschen“ ließ, um deren Inhalte auf diese Weise miteinander zu verschmelzen. Danach stellte er das Produkt auf einem Sockel aus. Das Werk sollte als zynische Aussage über die aufkommenden Diskussionen über das „Richtige“ und das „Falsche“ in der chinesischen und der westlichen Kunst und ihren gegenseitigen Einflüssen verstanden werden.¹⁵⁵ Huang Yongping sagte: *„In my opinion, placing these two texts in the washing machine for two minutes symbolizes this situation well and solves the problem much more effectively and appropriately than those debates lasting a hundred years.“*¹⁵⁶

Der immer bedeutender werdende westliche Einfluss und die anhaltende Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz führten schließlich dazu, dass sich chinesische Künstler in den 80er Jahren vermehrt Gedanken darüber machten, wo sie selber standen und welchen individuellen Fortschritt sie gerade machten¹⁵⁷. Außerdem führten die weitreichenden Diskussionen und das Nachsinnen über das eigene künstlerische Schaffen zur Herausbildung der immer ausführlicheren Definition der modernen chinesischen Kunst, was sich in außergewöhnlichen Experimenten und neuartigen künstlerischen Ausdrucksweisen in der chinesischen Kunstszene, wie etwa in den ersten Performances und Happenings, widerspiegelte.

All diese avantgardistischen Entwicklungen in der heimischen Kunstwelt trugen schließlich zu der 85er-Bewegung bei, der die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft bewusst wurde. Durch den westlichen Individualismus glaubten Künstler *„an die Veränderung des Lebens der Menschen mithilfe der Kunst“*¹⁵⁸. Dieses Phänomen führte nicht zuletzt zu der Formierung von bis zu 80

¹⁵⁵ Gao 2011, 206

¹⁵⁶ zit. n. Gao 2011, 206

¹⁵⁷ Jocks 2008, 39

¹⁵⁸ zit. n. Jocks 2008, 39

inoffiziellen Künstlergruppen, die aufgrund der nach wie vor währenden Überwachungs- und Zensurpolitik hauptsächlich im Untergrund tätig sein mussten. Nichtsdestotrotz konnte angesichts der offenen Türen zum Westen der Einfluss nicht mehr aufgehalten werden und neben dem Dadaismus gewann die Pop-Art stetig an Beliebtheit.

Laut Martina Köppel-Yang fiel die Pop-Art auf solch fruchtbaren Boden, da es einige Affinitäten zwischen ihr und der Kunst der Kulturrevolution und ihrer Propagandaplakate gab. Schließlich war die Zeit immer noch davon geprägt, die Vergangenheit zu verarbeiten, und stellte daher durch die Wiederverwendung von Bildern, Konzepten und Praktiken der kulturrevolutionären Traditionen eine Art Aufarbeitung dar. *„Sie entdeckten in Werken amerikanischer Popart Elemente ihrer eigenen revolutionären Tradition wieder, wie die Abschaffung der Kategorien von hoher Kunst und Volkskunst oder die Aufhebung der ästhetischen Distanz zwischen Kunst und Alltagsleben, [...]“*¹⁵⁹

Vor allem die Kunst Andy Warhols war unter der jungen Künstlergeneration äußerst beliebt, wie man beispielsweise in der Entstehung des „Politischen Pop“ erkennen kann, auf den im Zuge der Analyse Wang Guangyis noch näher eingegangen werden soll.

Neben Marcel Duchamp und Andy Warhol, die die 85er-Bewegung stark beeinflusst hatten, war ein weiterer Pop-Art Künstler maßgeblich für die Entwicklung der Avantgarde in China verantwortlich. Robert Rauschenbergs Ausstellung *„Rauschenberg Overseas Cultural Interchange“* (ROCI), die 1985 in der Pekinger Nationalgalerie gezeigt wurde, markierte nämlich den Durchbruch der westlichen Kunst in China.

Laut Li war die Ankunft der Kunst Rauschenbergs der Anfang einer breiten Nachahmung westlicher Kunst, wonach in den Folgejahren alle wichtigen Trends und Kunstformen aus der gesamten westlichen Kunstgeschichte imitiert wurden. *„Wie ein Erdbeben wirkte sich die Ankunft der Werke von Robert Rauschenberg*

anlässlich seiner Ausstellung in Peking auf die chinesische Kunstszene aus. [...] Ohne ihr Land verlassen zu haben, machten die meisten chinesischen Künstler Bekanntschaft mit den modernen westlichen Philosophien, Ideen und Kunstformen vornehmlich durch Übersetzungen, Abbildungen und Drucksachen.“¹⁶⁰

Zum ersten Mal konnte eine breite Schicht an jungen Künstlern und Kunstinteressierten moderne westliche Kunst mit ihren eigenen Augen wahrnehmen und ihrer eigenen Interpretation unterziehen. Rauschenbergs Ausstellung führte schließlich zu einem unaufhaltsamen Einfluss von Pop auf die chinesische Kunstszene, da seine Werke von jungen chinesischen Künstlern enthusiastisch aufgenommen wurden. Dies äußerte sich in der direkten und indirekten Nachahmung seiner Kunst. Quasi über Nacht entstanden zahlreiche „ready made“ und Installationen, die wie die amerikanische Pop-Art die konsumorientierte Gesellschaft und Kommerzialisierung kritisierten¹⁶¹.

Einen weiteren Höhepunkt im Jahr 1985, der die Entwicklung der Avantgarde in China vorantrieb und die moderne Kunstauffassung der jungen Künstlergeneration veranschaulichte, stellten die Werke der Abschlussklasse der Zhejiang Akademie der bildenden Künste dar. Diese jungen, akademisch geschulten Künstler besaßen zwar eine traditionelle Ausbildung in dem realistischen Stil der Kulturrevolution, sie waren aber auch von jungen Lehrern außerhalb der Klassen mit Büchern und Texten aus dem Westen versorgt worden¹⁶². Auf diese Weise konnten sie den realistischen Stil mit der modernen Kunst verbinden, womit sie eine Sensation in der heimischen Kunstwelt auslösten und noch nachfolgende Generationen beeinflusst haben sollen.

Ein zeitgenössischer Künstler, der aus dieser akademisch geschulten Generation hervortrat, war Wang Guangyi mit seinen Frühwerken aus der sogenannten Künstlergruppe der „Rationalist Painters“, die auf den philosophischen Prinzipien des Humanismus basierten. Wang Guangyis Ziel war es nicht, die

¹⁵⁹ zit. n. Jocks 2006, 207

¹⁶⁰ zit. n. Jocks 2006, 200

¹⁶¹ Gao 2011, 101ff.

¹⁶² Gao 2011, 105

„Kunst um der Kunst willen“ zu produzieren, sondern mit seinem Schaffen eine neue Zivilisation zu fördern, die fortschrittlicher und liberaler denn je werden sollte. Seine frühe Kunst war geprägt von dem westlichen Stil des Surrealismus sowie von einer kalten, strengen Bildsprache, in der Gefühle keine Rolle spielten. Wang Guangyis eigene Definition ist: *„Life’s inner drive – the underlying power of culture today has arrived at its supreme moment! We thirst for and „happily embrace all forms of life“ by giving rise to a new, more humanistic spiritual model, to bring order to the evolutionary process of life.“*¹⁶³

Die Künstler der „Rationalist Painters“ stellten ihre Kunst nicht anhand ästhetischer Anforderungen her, sondern wollten einen vernünftigen, sozialen Weg für Chinas Zukunft vorstellen, der die kulturellen Ruinen der Kulturrevolution wiederherstellen sollte. Für die „Rationalist Painters“ war schließlich einer der obersten Zwecke *„die Verherrlichung des neuen Mannes“*, der auf würdevolle Weise die Ziele eines *„neuen, enthusiastischen Humanismus“* vorantreiben sollte.¹⁶⁴

Bei Wang Guangyi äußerte sich dieser Stolz beispielsweise in seinen Frühwerken der sogenannten *„Postclassical Series“* von 1987, in denen er Themen aus der klassischen, westlichen Kunst verarbeitete. In *„The Death of Marat“* (Abb. 28) etwa hat Wang Davids revolutionäres Bild (Abb. 2) auf abstrakte Weise dargestellt. Er veränderte sein Vorbild, indem er es mit kalten Grautönen malte und Davids Komposition spiegelbildlich auf die Leinwand setzte. Diese Art der Rationalisierung von Marats Aufopferung hat Wang dazu genutzt, um den *„gereinigten idealen chinesischen Geist“* darzustellen. Für Wang war die Tragödie des Marat ein Beispiel für die spirituelle Erhabenheit und gleichzeitig die beste Darstellungsweise für die Verherrlichung einer noblen Geisteshaltung¹⁶⁵. Dazu abschließend ein Zitat von Wang: *„It is a special conviction held by a man about his position in the universe, the only compelling force for the revival of the whole culture.“*¹⁶⁶

¹⁶³ zit. n. Hung/Wang 2010, 78

¹⁶⁴ Gao 2003, 250

¹⁶⁵ Gao 2011, 181

¹⁶⁶ zit. n. Gao 2011, 182

Die Entwicklung der Avantgarde Kunst konnte also ab dem Jahr 1985 in China nicht mehr aufgehalten werden, was man auch in einer statistischen Grafik (Abb. 29) über die Häufigkeit der avantgardistischen Ausstellung von 1977 bis 1986 erkennen kann. 18,7 Prozent markiert die durchschnittliche Ausstellungsrate moderner Kunst pro Jahr, was rund 19 Ausstellungen bedeutet. Wie unschwer zu erkennen, ist dieser Prozentsatz ab 1985 drastisch gestiegen, was sich durch Rauschenbergs Ausstellung und dem aufkommenden Interesse an zeitgenössischer moderner Kunst erklären lässt. Laut Hung und Wang machten moderne Kunstaustellungen zwischen den Jahren 1985 und 1986 rund 80 Prozent aller Kunstaktivitäten in China aus; nach 1986 konnten diese schließlich nicht mehr gestoppt werden.¹⁶⁷

Schließlich steuerte die chinesische Kunstgeschichte eine moderne Ära an, die maßgeblich von der westlichen Kunstgeschichte geprägt war, aber auch vom neu aufkommenden Individualismus und der Experimentierfreudigkeit der jungen Künstlergeneration. Es wurden westliche Stile mit chinesischen Traditionen verschmolzen, mit Performances und Happenings wurde zum ersten Mal experimentiert und die missliche, soziale Lage der Intellektuellen und Künstler ließ die Kritik an Politik und Gesellschaft immer lauter und vehementer werden.

Während westliche Künstler mit ihrer kritischen Kunst in den 80er Jahren ihr Publikum nicht mehr allzu sehr schockieren konnten, sondern eher dabei waren, das „Aufklären“ und den Widerstand aufrechtzuerhalten, stellte dieses Jahrzehnt in China eine Umbruchsphase dar, wie sie auf solche Weise zuvor noch nicht dagewesen war. Zum ersten Mal versuchten chinesische Künstler auf deutliche Art zu schockieren, sie übernahmen die vom Staat verachtete westliche Kunst in ihre eigenen Werke und auch die Kulturkritik fand Einzug in die chinesische Kunst, wie bereits bei den Künstlern der „Xiamen Dada“ zu erkennen war.

¹⁶⁷ Hung/Wang 2010, 73

Abschließend muss gesagt werden, dass – auch wenn die kritischen Stimmen in der chinesischen Kunst in den 80er Jahren vielleicht noch nicht so radikal waren wie die in westlichen Kulturen – man meines Erachtens jegliche politische Kunst in China doppelt so „widerständig“ und bedeutend ansehen muss. Weder konnte Kunst ohne Kontrolle und Zensur von der Propagandaabteilung offiziell gezeigt werden, noch konnten Kunstveranstaltungen ohne Unterstützung eines „offiziellen Sponsors“ – der aufgrund der politischen Unterdrückung schwer für avantgardistische Ausstellungen zu finden war – stattfinden.

Aus diesen Gründen sollte man die kritische, chinesische Kunst ab den 80er-Jahren noch stärker politisch und sozialkritisch motivierter als die des modernen Westens verstehen, da sich die Künstler mit ihrer Kritik und Rebellion einer Gefahr aussetzten, die der westliche Künstler zu dieser Zeit nicht mehr zu befürchten hatte. Der beste Beweis dafür ist wohl das Jahr 1989, in dem jeglicher wiedererworbene Enthusiasmus unter Intellektuellen und jungen Kunstschaffenden erneut zerschlagen wurde. Wiederum wurde die Generation, die sich endlich von der Mao-Ära zu erholen schien, von Neuem vor ideologische Fragen gestellt, die in der Zeit nach 1989 nur schwer zu beantworten waren.

6.3) 1989 und die „Post-89“ Generation

Das Jahr 1989 ging aufgrund zweier verheerenden Ereignisse in die Geschichte und Kunstgeschichte Chinas ein. Zum einen gipfelte die 85er-Bewegung in der „China/Avantgarde“ Ausstellung, die im Februar nach nur acht Tagen wieder geschlossen wurde, zum anderen endete die über Peking hereinbrechende Demokratiebewegung in einem Massaker. Beide Ereignisse spielten für die „Post-89 Generation“ und die Etablierung des „Zynischen Realismus“ und des „Politischen Pop“ eine letzte maßgebliche Rolle und sollen daher den geschichtlichen Überblick über die Entwicklung der kritischen chinesischen Kunst abschließen.

Im Frühjahr 1989 sollte die „China/Avantgarde“ Ausstellung zu einem gesellschaftlichen Ereignis werden, welches die Kunst der jungen avantgardistischen Künstler wiederum einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen sollte. Am 5. Februar wurde die Ausstellung, die sich auf sechs Ausstellungsräume und drei Ebenen erstreckte, schließlich im Pekinger Nationalmuseum eröffnet. Es wurden zahlreiche Werke ausgestellt, die sowohl Malerei und Plastik als auch neuartige Formen wie Installationen, Fotografien und Videoarbeiten beinhalteten. Dem Aushängeschild der Ausstellung „No-U Turn“ folgend, sollte die chinesische Kunst nicht mehr zurückblicken, sondern nur noch moderne Tendenzen verfolgen.¹⁶⁸ So waren zahlreiche neuartige Werke zu sehen, die das Publikum provozieren und schockieren sollten, wie etwa die Performance „Big Business: Selling Shrimp“ von Wu Shanzhuan, der 300 Kilogramm frischer Shrimps in der Ausstellung zu verkaufen begann. Der Verkauf sollte eine Kritik an dem mächtigen Geschäft mit der Kunst in der aufkommenden chinesischen Konsumgesellschaft sein.¹⁶⁹ Eine Installation, die als Performance in die Geschichte der Ausstellung einging, war „Dialogue“ (Abb. 30) von Xiao Lu. Sie beinhaltete zwei Telefonzellen, auf die die Künstlerin plötzlich mit einer Pistole zu schießen begann. Diese Schüsse haben eine große Unruhe ausgelöst und zur Schließung der Ausstellung beigetragen.

¹⁶⁸ Gao 2011, 154

¹⁶⁹ Gao 2011, 158

Ein weiteres Werk, das beträchtliches Aufsehen erregte, war Wang Guangyis Triptychon „*Mao Zedong No. 1*“ (Abb. 31). Es löste eine Sensation aus, da es ein fotorealisiertes Abbild Maos zeigte, das hinter ein rotes Gitter gelegt war. Es knüpfte zwar an den kulturrevolutionären Umgang mit den Mao-Porträts an, es erweckte aber auch den Anschein, als wäre Mao hinter Gefängnisgitter gefangen. Deshalb wurde Wangs Triptychon als Provokation angesehen und beinahe von der Propagandaabteilung zensiert.¹⁷⁰

Es stellt sich nun die Frage, warum die Ausstellung, die bereits vor ihrer Eröffnung von der Behörde eingehend überprüft wurde, trotz der Verwestlichung und der Provokationen nicht von vornherein verboten wurde. Laut Gao Minglu war der Grund für die Erlaubnis das Bild, das die Regierung von der „offenen“ chinesischen Kulturszene in die westliche Welt überliefern wollte¹⁷¹. Die kommunistische Partei wollte mit der Ausstellung ihre Aufgeschlossenheit gegenüber dem Westen demonstrieren und erlaubte daher die Eröffnung der Ausstellung. Nichtsdestotrotz war die Ausstellung insgesamt nur ganze acht Tage für die Öffentlichkeit zugänglich, da sie aufgrund der Performance und der Schüsse von Xiao Lu von der Polizei geschlossen werden konnte. *„Because the avant-garde exhibition was the first large-scale completely Westernized exhibition after the opening to the West, the Chinese government probably wanted to use it as a sign of its cultural policy of openness.“*¹⁷²

Laut Gao war die Ausstellung nichtsdestotrotz ein Meilenstein in der Geschichte der 85er-Bewegung, da zahlreiche politische, soziale sowie wirtschaftliche Aspekte angesprochen und das Schaffen der jungen Künstlergeneration publik gemacht wurden. Die Ausstellung war daher keine reine Kunstschau, sondern reflektierte auch die gesellschaftlichen Umstände der Zeit. *„Finally, it turned into an artwork itself – a major social happening in contemporary Chinese art history.“*¹⁷³

¹⁷⁰ Gao 2011, 156

¹⁷¹ Gao 2011, 166

¹⁷² Gao 2006, 280

¹⁷³ Gao 2006, 269

Schließlich möchte ich auf ein Ereignis in Chinas Geschichte eingehen, das als Tiananmen-Massaker in die westlichen Geschichtsbücher einging. An dieser Stelle möchte ich außerdem darauf hinweisen, dass dieses Ereignis sowie seine Vor- und Nachgeschichte in den chinesischen Medien und in der Geschichtslehre nicht der Realität entsprechend behandelt wird. Darüber hinaus werden die Fakten der Junitage des Jahres 1989 auf dem „Platz des Himmlischen Friedens“ der chinesischen Bevölkerung nicht nur vorenthalten, sondern sogar jegliche öffentliche Diskussion darüber unterdrückt.

Aufgrund der Tatsache, dass an den Vorfällen vor allem junge Studenten und Intellektuelle beteiligt waren und auch getötet wurden, ist in der Folgezeit eine „Post-89“-Generation entstanden, die zuvor wesentlich für die Entwicklung der Avantgarde Kunst in China verantwortlich war und auch in den Folgejahren die Kunstszene beherrschte. Aus diesem Grund möchte ich die Ereignisse, die diese Generation geprägt haben, etwas detaillierter beschreiben, da sich viele Künstler darauf beziehen und mit den unterschiedlichsten Mitteln bis heute zu verarbeiten versuchen.

Im Endeffekt können die Schüsse der „*China/Avantgarde*“ Ausstellung, die vier Monate zuvor die Kritik an den „bourgeois“ Kunsteinflüssen wieder laut werden ließen, auch mit dem Beginn der Demokratiebewegung in Verbindung gebracht werden. *„Die Kunst der 80er Jahre versuchte in China mit Bezug zur westlichen Kunst Veränderungen zu bewirken, während die Demonstration auf dem Platz des Himmlischen Friedens den kommunistischen Staat durch eine westliche Demokratie ersetzen wollte. Die Basis beider Ereignisse ist in etwa gleich. Die Ausstellung musste schließen, und die Demonstration endete mit dem blutigen Massaker.“*¹⁷⁴

Seit der Regierungszeit Mao Zedongs waren die Grenzen der Demokratie in China festgezogen und während Deng Xiaopings Amtsperiode nicht wesentlich gelockert worden. Nichtsdestotrotz glaubten im Sommer 1989 zahlreiche junge

Chinesen und Intellektuelle daran, sich von der „Zwangsjacke“ der Regierung lösen zu können, als sie sich auf dem Platz des Himmlischen Friedens versammelten. Sie demonstrierten auf harmlose Weise für mehr Demokratie, Pressefreiheit, ein Ende der Korruption und der Vetternwirtschaft. Gleichzeitig wollten sie auf die Reformdefizite in der Intellektuellenschicht und ihre schlechte soziale Lage aufmerksam machen. Die Proteste verselbstständigten sich jedoch und arteten in einer Massendemonstration mit Tausenden von Studenten, Intellektuellen und unterdrückten Arbeitern aus.¹⁷⁵

In der Nacht vom 3. auf den 4. Juni fanden die Demonstrationen schließlich ein jähes Ende. Der Platz des Himmlischen Friedens wurde von Panzern überrollt und die Zivilisten, die sich friedlich versammelt hatten, wurden von Soldaten willkürlich niedergeschossen. Die Anordnung für den blutigen Niederschlag kam von Deng Xiaoping, der aufgrund der vehementen Rufe nach Demokratie das Ende der absoluten Parteimacht fürchtete. Die Ereignisse waren das Ergebnis der in den letzten zehn Jahren gewachsenen Spannungen zwischen der Regierung und der Intellektuellenschicht sowie der Diskrepanz zwischen dem rasanten wirtschaftlichen Aufschwung und dem politischen Stillstand. Westliche Technologien und Expertise waren zwar eifrig importiert worden, die Ideale und Werte der westlichen modernisierten Welt wurden hingegen verunglimpft und verabscheut. Dongs Ziel war es demnach nicht allein, die immanente Gefahr am Tiananmen-Platz zu beseitigen, sondern vor allem ein Zeichen für diejenigen zu setzen, die mit den demokratischen Forderungen und dem intellektuellen, westlichen Gedankengut sympathisierten.¹⁷⁶

Ein weiterer Beleg dafür, wie maßgeblich der westliche, liberale Gedanke unter chinesischen Intellektuellen Früchte trug, stellt meines Erachtens die Erschaffung der „*Goddess of Democracy*“ (Abb. 32) dar. Diese ist eine überlebensgroße Statue, die im Vorfeld im Institut der Bildenden Künste in Peking entstand und im Laufe der Demonstrationen am Platz des Himmlischen Friedens aufgestellt wurde. Die „*Goddess of Democracy*“ stellt ein Kunstwerk dar,

¹⁷⁴ Li zit. n. Jocks 2006, 199

¹⁷⁵ Hartmann 2006, 57f.

¹⁷⁶ vgl. Fathers/Higgins 1989, 1ff.

das neben den zahlreichen Demonstranten aus der avantgardistischen Kunstszene auf die Aufstände einwirkte, indem sie – auch durch ihre Ähnlichkeit mit der „*Statue of Liberty*“ – die fehlende Demokratie öffentlich anprangerte. Dieses Werk ist meines Erachtens eines der bedeutendsten Symbole für das Zusammenspiel der avantgardistischen Künstlerbewegung und der Kritik, die sie anhand ihres künstlerischen Schaffens ausdrücken wollten. Nicht zuletzt war die „*Goddess of Democracy*“ eines der ersten Ziele, die von den Panzern am 4. Juni 1989 überrollt wurden, um den Demonstrationen ein Ende zu bereiten. Laut der kommunistischen Partei war sie schließlich der ausschlaggebende Beweis für die „*Gegenrevolution der Rebellen*“¹⁷⁷.

Durch die blutige Niederschlagung des friedlichen Protests und das wahllose Töten von Zivilisten von Seiten der Regierung wurden die chinesische Gesellschaft, vor allem aber die Intellektuellen, von einer neuen Welle der Frustration erfasst und die Kultur stand erneut vor einer Zäsur. Die Generation der sogenannten „Post-89“ war also geprägt von jenen Ereignissen, die sie nicht für möglich gehalten hatte und die den Staat mehr denn je in Frage stellte. Laut Li Xianting, der sich selbst unter den Demonstranten befand, löste das Massaker eine lang anhaltende Welle des Schweigens unter Intellektuellen aus: „*Das Massaker war eine schwere Attacke gegen unseren Idealismus.*“¹⁷⁸ Die Zeit nach 1989 war geprägt von kulturellem Stillstand und künstlerischer Desillusion. Viele Künstler wanderten in der Folgezeit aus oder schlossen sich erneut zu Untergrundgruppen zusammen. Diejenigen, die in den 1980er-Jahren für die Modernisierung Chinas maßgeblich verantwortlich waren, verloren nun ihren Idealismus und Enthusiasmus. Laut Jutta Geist war Anfang der 1990er-Jahre ein endgültiger Tiefpunkt des chinesischen Selbstbewusstseins erreicht und die chinesische Kultur erneut in der Krise.¹⁷⁹ Die „Post-89“ Generation nahm demnach eine zynische ideologielose Haltung gegenüber der Regierung und der parteikonformen Gesellschaft ein, welche schließlich die Voraussetzung für den Einzug des „Zynischen Realismus“ und des „Politischen Pop“ in die chinesische Kunstwelt erfüllte.

¹⁷⁷ Fathers/Higgins 1989, 88

¹⁷⁸ zit. n. Jocks 2006, 201

¹⁷⁹ Geist 1996, 232

7.) Die zeitgenössische chinesische Kunst und ihre Kritik

Die Kunstgeschichte Chinas ist nun in einer Epoche angelangt, die zu Beginn der 1990er-Jahre mit dem Prädikat „zeitgenössisch“ versehen wurde. Dies geschah durch den Kunstkritiker und Kurator Li Xianting, den ich bereits als „Vater der zeitgenössischen chinesischen Kunst“ vorgestellt habe. Ihm sind schließlich auch die Bezeichnungen der Kunstströmungen „Politischer Pop“ und „Zynischer Realismus“ zu verdanken, die sich innerhalb der „Post-89“ Generation zu etablieren begannen. Langsam traten sie im Laufe der 90er-Jahre aus ihrem Untergrunddasein wieder in den Vordergrund der chinesischen Kunstszene und blieben bis heute fest in der chinesischen Kunstgeschichtsschreibung verankert.

In diesem letzten Teil meiner Diplomarbeit soll nun zuerst allgemein auf den „Zynischen Realismus“ und in einem abschließenden Kapitel auf den „Politischen Pop“ und einen seiner Hauptvertreter eingegangen werden. Diese beiden wohl bekanntesten Kunstströmungen aus der „Post-89“ Generation wird von jenen Persönlichkeiten vertreten, die aus der Ideologielosigkeit und der Frustration der vorherrschenden Zeiten ihre Inspiration bezogen und daraus die Kunst entstehen ließen, die heute Millionen am internationalen Kunstmarkt erzielen. Ursprünglich waren diese Werke zu ihrer Entstehungszeit allerdings nicht so sehr an diesem finanziellen Erfolg orientiert, sondern sollten gesellschafts- und regimekritische Zwecke erfüllen¹⁸⁰.

Die Künstler der politischen chinesischen Kunst setzten sich demnach kritisch sowie zynisch und humorvoll mit den Veränderungen der chinesischen Gesellschaft, mit dem aufkommenden Kapitalismus und der Globalisierung, sowie mit dem Spannungsfeld zwischen Masse und Individuum auseinander. Dabei flossen sowohl Elemente der traditionellen chinesischen Kunst als auch Symbole des Sozialistischen Realismus und westlicher Gestaltungsmethoden ein, die sich allesamt in dem markanten Stil der 90er-Jahre vereinten.

¹⁸⁰ Hopfener 2007, 10

Die Entwicklung und die gestalterischen Prinzipien der zeitgenössischen chinesischen Kunst waren also wie in den vorherigen Jahrzehnten geprägt von den politischen und sozialen Umständen der Zeit, die maßgeblich von der Verwestlichung gezeichnet war. Aufgrund der jüngsten außenpolitischen Initiativen der Regierung wurde ein Globalisierungsprozess in Gang gesetzt, der in den 1990er-Jahren zu einem erneuten Wandel im gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Leben der Chinesen führte. Die chinesische Regierung bekannte sich zum ersten Mal zu den Vorteilen einer globalisierten Welt und öffnete sich auf allen wirtschaftlichen Ebenen¹⁸¹ dem Westen. Somit hat China seit der Öffnungspolitik Deng Xiaopings auch eine faszinierende Anziehungskraft auf das Ausland ausgeübt und zum ersten Mal einen internationalen Austausch gefördert.¹⁸²

Waren die ersten Jahre nach 1989 geprägt vom Rückzug der Künstler ins Private und diese im Allgemeinen mit persönlichen und individuellen Fragen beschäftigt, so leitete das Jahr 1993 einen nachhaltigen Wandel in den Ausstellungsaktivitäten ein. Chinesische Künstler begannen – begünstigt durch die aufkommenden Globalisierungstendenzen – vermehrt an internationalen Ausstellungen, wie etwa der Documenta in Kassel oder der Biennale in Venedig, teilzunehmen. Dieser erstmalige Austausch zwischen westlicher und chinesischer Kunst ließ schließlich auch die Avantgarde-Künstler aus dem Untergrund zurückkehren. So wurde Mitte der 90er-Jahre die chinesische Kunst nicht nur am internationalen Kunstmarkt bekannt, sondern die zeitgenössische Kunst gewann auch in China an öffentlicher Aufmerksamkeit und einem zunehmend interessierten, heimischen Publikum.¹⁸³

Es fand also zum ersten Mal ein reger Austausch zwischen China und dem Westen statt, der nicht mehr allein aus dem Einfluss der westlichen Kunstgeschichte auf China bestand. Es fanden unter anderem Ausstellungen

¹⁸¹ Auf der Ebene der Menschenrechte ist China seit den 1970er Jahren zwar Mitglied der UN-Menschenrechtskommission, hat sich in ihrer Einhaltung jedoch nicht dem westlichen Vorbild vollends angeschlossen, wie die unmenschlichen Behandlungen von Dissidenten immer wieder beweisen.

¹⁸² Heilmann 2002, 239ff.

¹⁸³ Hopfener 2007, 10

chinesischer Gegenwartskünstler im Ausland statt, die sowohl das Image der Avantgardekunst im Westen als auch in der Heimat beeinflussten. Laut Feng Boyi führten sie dazu, dass die *„traditionelle chinesische Kunstauffassungen und -formen in die internationale Gegenwartskunst eingingen, sie verbanden internationale Trends mit der chinesischen Wirklichkeit und überbrückten Gegensätze und die Entfremdung zwischen China und der internationalen Kunst.“*¹⁸⁴

Die Shanghai-Biennale im Jahr 2000 markierte schließlich den Durchbruch der zeitgenössischen Kunst in der westlichen sowie in der chinesischen Kunstwelt. Laut Feng Boyi waren an der Biennale mehr als 100.000 Besucher verzeichnet worden, wodurch die Gegenwartskunst enorm an Einfluss und Bekanntheit gewann. Allmählich begann sich schließlich die Infrastruktur für zeitgenössische Kunst rasant zu entwickeln, was die Etablierung von Museen, zahlreiche Eröffnungen von Galerien und die Professionalisierung der Kulturarbeit zur Folge hatte. Internationale Sammler kamen ins Land, chinesische Künstler verkauften ihre Werke gewinnbringend im Ausland und die chinesische Kunstszene erfuhr darüber hinaus eine noch nie dagewesene positive Resonanz von Seiten der Regierung.¹⁸⁵

Obwohl sich der chinesische Staat bis heute mit finanzieller Unterstützung von zeitgenössischer Kunst eher zurückhält und immer noch Ausstellungen im Voraus boykottiert beziehungsweise im Nachhinein schließen lässt, investierte er seit Mitte der 90er Jahre zunehmend in die Realisierung von Ausstellungen im Ausland. Die chinesische Regierung sei bisher zwar nicht an einer längerfristigen Förderung der Kunst und Kultur im eigenen Land interessiert gewesen, aber die zeitgenössische Kunst diene ihr vielmehr *„als prestigeträchtiges politisches Instrument“* um ein positives, modernes und internationales Image in der Welt zu propagieren.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Feng 2007, 31

¹⁸⁵ Feng 2007, 38

¹⁸⁶ Hopfener 2007, 15

So konnten Künstler in den 90er Jahren relative Freiheiten genießen und Kunst produzieren, die keine derartige Ächtung mehr zu fürchten hatte sowie Ausstellungen organisieren, die nicht mehr nur im Untergrund stattfinden mussten. Vielmehr hatten sie zum ersten Mal die Chance, selbst von den wirtschaftlichen Reformen zu profitieren und durch die uneingeschränkte Öffnung zum Westen hatte die chinesische Kunst die Gelegenheit, den internationalen Kulturaustausch in vollen Zügen auszunützen.

Am Ende des 20. Jahrhunderts fanden schließlich der chinesische Konsumgedanke, der von der Werbung geförderte Mainstream und die Kommerzialisierung des Alltags Einzug in die chinesische Gesellschaft und somit auch in die Kunst- und Kulturauffassung. Es begann sich eine wohlständige Mittel- und Oberschicht zu entwickeln, die vermehrt an dem Geschehen der heimischen Gegenwartskunst Interesse zeigte und ihr Potenzial als Anlageform erkannte. Der chinesische Kunstmarkt begann sich also nicht nur im Ausland zu etablieren, sondern wurde auch in China zunehmend der Kommerzialisierung unterworfen. Darüber hinaus wurde es gleichsam als „*Veredelung und kulturelle Erhöhung ihres gesellschaftlichen Status*“ angesehen.¹⁸⁷ Aufgrund dieses gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Aufstieges der zeitgenössischen Kunst in China, war die daraus resultierende Kultur- und Gesellschaftskritik unter den Künstlern nicht mehr aufzuhalten, wie man sie beispielsweise in der amerikanischen Pop-Art kennengelernt hatte.

Laut Feng Boyi leistete die Kunst der 90er Jahre stets einen mit radikalen, der Subkultur entlehnten Methoden Widerstand gegen die offizielle Kultur und ihre innere Struktur. Der neu aufkommende Mainstream in der Gesellschaft und der Kultur betonte somit auch die gesellschaftliche Struktur von Kunst. „*Der Mainstream spiegelte das vorherrschende Denken einer gewissen Gesellschaft sowie etablierte Werte im sozialen Leben wider und hatte einen unterschwelligen Einfluss auf Verhalten und Lebensanschauung der Menschen.*“¹⁸⁸ Die Globalisierung und Kommerzialisierung der Kunst machte also auch in China

¹⁸⁷ Hopfener 2007, 11

¹⁸⁸ Feng 2007, 25

nicht Halt und führte schließlich dazu, dass die Gegenwartskunst zur Verschönerung und Aufmunterung des Lebens und Alltags umfunktioniert wurde¹⁸⁹.

All diese Faktoren spielten schließlich in der Entstehung einer zynischen, sarkastischen Haltung in der Kunst gegenüber der Gesellschaft und ihrer neuartigen Kulturauffassung eine wesentliche Rolle. Laut Feng hatten die Künstler zwar von dem wirtschaftlichen Aufschwung hinsichtlich der Rezeption und Produktion profitiert, sie sahen aber gleichzeitig in der Kommerzialisierung von Gesellschaft und Kunst ein wesentliches Problem entstehen. Die zeitgenössische Kunst stellte die Legitimation der offiziellen Ideologie unentwegt in Frage: *„Mit der Vielfalt in Intention und Stil stellte sie bloß, kritisierte, hinterfragte und äußerte sich satirisch oder verächtlich über den offiziellen Realismus und prangerte den kommerziellen Erfolg von Kunst an.“*¹⁹⁰

Waren die Künstler der Avantgarde der 85er-Bewegung und ihrer Vorgänger mit dem Regime, der Unterdrückung des Individuums – vor allem des Intellektuellen – und ihrer eigenen Vergangenheit unzufrieden, waren sie in den 1990er-Jahren nun damit beschäftigt, die Mainstream-Gesellschaft und die Kommerzialisierung der Kunst und Kultur zu kritisieren.

Aus dieser allgemeinen Stimmung heraus begann sich schließlich der „Zynische Realismus“ Anfang der 90er-Jahre zu entwickeln. Er stellte eine neue Kunstströmung dar, die aus der zynischen, kritischen Haltung der Zeit entstand und sich beispielhaft mit Fang Lijuns Werk *„Big Head (Blue)“* (Abb. 33) von 1992 beschreiben lässt.

Es zeigt eine glatzköpfige, fast bleiche Figur im Vordergrund und vier weitere idente Figuren im Hintergrund vor einem strahlend blauen Himmel. Alle Gestalten besitzen dieselben Gesichtszüge, die eine gleichgültige, gelangweilte Stimmung ausdrücken. Fang Lijun, einer der bekanntesten Vertreter der

¹⁸⁹ Feng 2007, 25

¹⁹⁰ Feng 2007, 26

Zynischen Realisten, hat mit seinen Kahlköpfen ein Symbol geprägt, das zum Erkennungsmerkmal der Stilrichtung werden sollte. Er malte in den 1990er-Jahren eine Vielzahl derselben Figuren, die er stets vor einen strahlenden Hintergrund platzierte. Immer wieder tauchen somit in seinen Werken Köpfe mit stereotypischen, chinesischen Gesichtszügen auf: glatzköpfige Männer mit kleinen Augen, manchmal mit einer Art höhnischen Lächeln am Gesicht. Gleich haben seine Gestalten außerdem, dass sie die Stimmung der chinesischen Gesellschaft zu veranschaulichen versuchen, nämlich *„eine gewisse Langeweile, Gelassenheit und ein existenzielles Gefühl, das zwischen Humor und Gewaltbereitschaft oszilliert.“*¹⁹¹

Die Anlehnung an den Sozialistischen Realismus und die bissige Stimmung gegen die Gesellschaft und die Regierung machte also den „Zynischen Realismus“ zu der Kunstrichtung, die zu einem wichtigen Bestandteil der kritischen chinesischen Kunst wurde. Laut Gao Minglu haben beispielsweise die Gestalten Fang Lijuns mit ihren abgestumpften Gesichtsausdrücken und ihrer gelangweilten Stimmung eine zynische Haltung gegenüber der Gesellschaft demonstriert, welche die allgemeine Gleichgültigkeit und das Desinteresse seiner Generation versinnbildlichen sollte. Außerdem sollten die Kahlköpfe durch die Ähnlichkeit zu Fang selbst eine Geste der Selbstironie und seiner eigenen Machtlosigkeit gegenüber den sozialen Umständen darstellen.¹⁹²

Meines Erachtens kann man in den immer wiederkehrenden Motiven der gleichen Charakterköpfe auch eine Kritik an dem Kollektivismus der chinesischen Gesellschaft sehen, in der das Individuum seit jeher keine Rolle spielte. Ich glaube außerdem, dass durch den Einsatz der immer wiederkehrenden identen Selbstporträts und den Ausdruck einer gewissen Langeweile und Gleichgültigkeit, die chinesische Gesellschaft angeprangert wird. Wie bereits erwähnt, hat die Generation nach 1989 eine Zeitlang jeglichen Kampfesgeist und jegliche Suche nach einer neuen Weltanschauung eingestellt und schien sich dem

¹⁹¹ Essl 2007, 70

¹⁹² Gao 2011, 264

Kollektivismus und der Identifikationslosigkeit zu unterwerfen. In dem „kollektiven Gähnen“ kann man daher eine Kritik an dieser Generation sehen.

Ein weiterer Künstler, der maßgeblich an der Entstehung des „Zynischen Realismus“ beteiligt war, ist Yue Minjun. In der Manier von Fang Lijun hat auch er seine Werke mit quasi identen Charakterköpfen versehen. Die pinken Körper und ihre überdimensionalen Köpfe sind allesamt nach den Gesichtszügen Yue Minjuns karikiert und in vielfacher Ausstattung in den unterschiedlichsten Posen und Szenerien auf die Leinwand gebracht worden. Seine Figuren besitzen allesamt dasselbe breite Grinsen, das mit überweißem Gebiss dem Betrachter entgegenstrahlt.

Der Einsatz des Realismus, der zur Enthüllung der Angst und des spirituellen Verfalls innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft gedient habe,¹⁹³ verbunden mit der Farbenfreude und der Fröhlichkeit, die Yue als Parodie auf die Propagandaplakate der Kulturrevolution ansah, und der ironischen Haltung gegenüber der chinesischen Gesellschaft, die er aus der amerikanischen Pop-Art kannte,¹⁹⁴ hat schließlich zu dem einmaligen Stil Yue Minjuns geführt. Aufgrund dieser Merkmale kann man in seinen Charakterköpfen eine gewisse Ironie gegenüber der Gesellschaft finden, die so vielleicht nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Laut Yue Minjun waren seine „glücklichen“ Gesichter eine Strategie, um auf der einen Seite seine kritische Haltung auf zynische sarkastische Weise darzustellen, auf der anderen Seite konnte er somit auch der Zensur entkommen. *„At that time, art was managed and regulated. If a work was too unorthodox, it was difficult to exhibit it. But there was no reason for anyone to refuse me, I was painting happy things.“*¹⁹⁵

Ein Beispiel lässt sich in dem Bild „Red Flag“ (Abb. 34) finden, das einen dieser Charakterköpfe zeigt, mit dem typischen ironischen Grinsen vor strahlendblauen Hintergrund. Die Schädeldecke ist abgetrennt, an ihrer Stelle sieht man viele kleine rote Fähnchen. Sie scheinen wie eingepflanzt in das Gehirn und stehen

¹⁹³ Fuchs 2007, 33

¹⁹⁴ Sans 2009, 171

meines Erachtens als Metapher für die weiterhin vorherrschende Verherrlichung Maos und seiner Ideologien in der chinesischen Gesellschaft. Schließlich war die Zeit der 90er-Jahre zwar eine der Modernisierung, aber Mao Zedong spielte nach wie vor eine wichtige Rolle im chinesischen Machtapparat und somit auch im Leben vieler Chinesen. Meiner Meinung nach kann dieses Werk somit als Kritik an der kommunistischen Partei gesehen werden, sowie als zynische Anklage an jener Gesellschaft, die diese unterstützt. Aufgrund der vielfältigen Selbstporträts kann man, wie bei Fang Lijun, eine kritische Haltung gegenüber dem fehlenden Individualismus finden.

Darüber hinaus sind meines Erachtens in der serienmäßigen Ausführung seiner Figuren Anklänge an die Pop-Art und ihrer Kritik an der konsumorientierten Gesellschaft zu erkennen. Dieser Aspekt zeigt sich vor allem in der Ähnlichkeit von Yues Kunst zu Andy Warhols Selbstporträtserien oder dessen Porträts von Mao Zedong. Laut Klaus Honnief interessierte Warhol nicht die historische Gestalt des chinesischen Revolutionärs, sondern ihre Rezeption in den westlichen, kapitalistischen Gesellschaften, dessen Abbild zu einem „sozialpsychologischen Symbol“ geworden war, „einem Symbol für eine bestimmte Einstellung dem Leben gegenüber“.¹⁹⁶ Dieses Symbol kann meines Erachtens auch in Yue Minjuns Schaffen erkannt werden, nämlich in der unterschwelligem Kritik an der Oberflächlichkeit der konsumorientierten Gesellschaft, die den Vorgaben des Staates über ihre Einstellung des Lebens blind folgt.

Der Aspekt der Gesellschaftskritik ist des Weiteren besonders stark in dem Gemälde „*Massaker in Chios*“ (Abb. 35) aus dem Jahr 1994 zu erkennen. Wie bereits gezeigt, hatte Yue Minjun schon „*Die Erschießung der Aufständischen*“ (Abb. 2) von Goya zum Vorbild genommen. In einer Reihe von Gemälden hat er weitere wichtige Werke westlicher politischer Künstler rezipiert, so auch Delacroix' „*Massaker in Chios*“ (Abb. 36), das nach dem Massenmord der Türken an der griechischen Bevölkerung 1824 als Kritik an dem Massaker entstand. Auch in dieser Anlehnung an die „engagierte Kunst“ des 19. Jahrhunderts lässt

¹⁹⁵ Sans 2009, 171

¹⁹⁶ Honnief 1999, 88f.

sich eine kritische Haltung Yue Minjuns gegenüber der Politik der chinesischen Regierung finden. Er nimmt sich nicht nur einen politischen Künstler zum Vorbild, dessen Kunst in China bis vor kurzem noch verpönt war, sondern er kopiert darüber hinaus Szenen mit starker politischer Aussage.

Aufgrund der Tatsache, dass Yues „*Massaker in Chios*“ nach den Vorfällen am Platz des Himmlischen Friedens entstanden ist, kann man aus meiner Sicht darauf schließen, dass sein Bild auf dieses Ereignis anspielt. Er gab dem Bild nicht nur den gleichen, aussagekräftigen Titel, sondern beließ es in seinem unverkennbaren Stil des Zynismus. Alle Protagonisten seines Bildes tragen nicht nur ein breites Grinsen im Gesicht, sondern krümmen sich darüber hinaus vor Lachen. Im Vergleich zu Delacroix' Gemälde, in dessen Vordergrund sich die Opfer befinden, über die der Tod hereingebrochen ist, sind Yues Figuren zwar ähnlich positioniert, strahlen hingegen übertriebene Freude aus. Dieses Bild könnte eine starke Kritik Yue Minjuns an dem Tiananmen-Massaker und der autoritären kommunistischen Führung darstellen, die er durch seine typische Formensprache des Sarkasmus und der Ironie in die Absurdität treibt.

Yue Minjun hat mit seinen monotonen Bildern die gesellschaftlichen und politischen Missstände treffsicher kritisiert, indem er die Verzerrung realistischer Details dazu benutzte, die vorherrschende „Absurdität der Realität“ zu bekritteln. *„Während wir und auf diese scheinbar absurden Bildszenen einlassen, verstricken wir uns in einem sarkastischen, übersteigerten, ironischen, scherzhaften Dialog.“*¹⁹⁷

Im Laufe der 90er Jahre war also der Nährboden für die sarkastische zynische Haltung der Künstler bereitet worden und dies hatte die Suche nach einer neuen Lebensweise zur Folge. Dabei zog es immer mehr Künstler sowohl gesellschaftlich wie auch geographisch an Randgebiete. In Peking beispielsweise schlossen sich viele Künstler in Gemeinschaften zusammen¹⁹⁸. *„Die von den Künstlern nach ihrer Ausbildung an den besten Kunstakademien des Landes*

¹⁹⁷ Essl 2007, 94

¹⁹⁸ Feng 2007, 28

gewählte Lebensweise am Rande der Metropole verdeutlichte einen Wandel in der Bedeutung des beruflichen Status, [...] und wurde zum Ausdruck des Strebens nach einer freien, selbstständigen Existenz als professionelle Künstler. Dies zeigte sich auch in dem starken Wunsch, sich als Individuum auszudrücken – etwas, das die Werke dieser Künstler gemein haben.“¹⁹⁹

Der Wunsch des individuellen Ausdrucks war also immer noch ein erstrebenswertes Ziel in der Kunst. Laut Li Xianting waren weitere typische Ausdrucksmittel der „Post-89“ Künstlergeneration – die langsam wieder einen Ausweg aus dem gescheiterten Idealismus zu finden begann – alltägliche Szenen und lachende Gesichter. Der Traum zur „*Errettung Chinas*“ war nach dem 4. Juni zerschlagen worden und die „*No-Future Mentalität*“ der Generation äußerte sich in der verächtlichen Gleichgültigkeit gegenüber der Gesellschaft. „*Der in den Bildern angesichts der Sinnlosigkeit der Existenz angeschlagene Grundton ist die reine Langeweile.*“²⁰⁰

Zusammengefasst war diese Zeit, in der der „*Zynische Realismus*“ entstanden ist, demnach geprägt von der Globalisierung, Verwestlichung und Kommerzialisierung der Gesellschaft und ihrer Kultur. Diese kritische Weltanschauung der Künstler begann sich schließlich in den sarkastisch-zynischen Werken der Gegenwartskunst in China widerzuspiegeln und förderte schließlich auch die Entwicklung des „*Politischen Pop*“. Im nun folgenden, abschließenden Kapitel soll anhand einer seiner Hauptvertreter der politische chinesische Künstler veranschaulicht werden.

¹⁹⁹ Feng 2007, 29

²⁰⁰ Li 2008, 192

8.) „Politischer Pop“ – WANG GUANGYI als Beispiel des „dissidenten“ Künstlers

Der Politische Pop entwickelte sich in der gleichen Zeit wie der Zynische Realismus. Er entstand somit auch innerhalb der desillusionierten „Post-89“ Generation und fand die gleichen sozialen und politischen Umstände vor, wie bereits die Vertreter des Zynischen Realismus. Ein Unterschied lässt sich aber in der künstlerischen Ausbildung der Polit-Pop Künstler finden. Die meisten seiner Vertreter entstammen nämlich der Zhejiang Akademie für Bildende Künste und waren mit den Prinzipien des sozialistischen Realismus vertraut. Die Studenten hatten während ihrer Ausbildung also keine Gelegenheit, einen individuellen künstlerischen Stil außerhalb der vorgegebenen traditionellen Richtlinien zu entwickeln und waren mit den Grundlagen einer realistischen Malweise vertraut.

Diese künstlerischen Voraussetzungen nutzten schließlich die Künstler des Politischen Pop, um ihrer Kunst in den 1990er-Jahren eine persönliche Note zu verpassen. Sie interessierten sich für eine zeitgerechte Kunst und brachen mit der traditionellen chinesischen Ästhetik, die sie in der Akademie gelernt hatten. Diese forderte beispielsweise, dass alle Gesichter jederzeit eindeutig erkennbar und von einem positiven Ausdruck geprägt sein müssten²⁰¹.

Eines der ersten Beispiele für den Bruch mit den Regeln der Akademie ist Geng Jianyis „*Two People Beneath a Light*“ (Abb. 37) von 1985. Es zeigt zwei Personen, dem Betrachter zugewandt, jedoch ohne Blickkontakt und ohne realistische Gesichtszüge. Diese Gestalten sind in abstrakter Weise dargestellt, weshalb man sie nicht mehr mit realen Personen identifizieren konnte. Darüber hinaus wurde eine gewisse getrübe interessenlose Stimmung vermittelt, die auf der einen Seite den Forderungen der Akademie widersprach, auf der anderen Seite aber meiner Meinung nach auch die Gesamtsituation seiner Generation widerzuspiegeln versuchte.

Des Weiterem weist dieses Bild ein zusätzliches Merkmal für den Politischen Pop auf, nämlich eine Flächigkeit, die eine wesentliche Weiterentwicklung der Ölmalerei darstellte, sowie abermals einen Bruch mit der akademischen Lehre. Laut Karen Smith rebellierte Geng gegen den falschen Emotionalismus und Idealismus des sozialistischen Realismus und bemühte sich um eine grafische Reduzierung der Form²⁰².

Neben dem Bruch mit den Prinzipien des Sozialistischen Realismus und der aufkommenden Flächigkeit, war ein weiteres Merkmal der Einfluss der amerikanischen Pop Art auf das Schaffen der Politischen Pop Künstler. Wie bereits im Zynischen Realismus zu erkennen war, hatte die Pop Kunst in China in den 80er-Jahren Einzug gehalten und ihre Einflüsse machten auch nicht vor den akademisch geschulten Künstlern Halt.

Im Gegensatz zum Zynischen Realismus, der sich eher auf stilistischer Ebene der Pop Art näherte, bezogen sich die Politischen Pop Künstler inhaltlich deutlicher auf die Gesellschaftskritik, wie sie beispielsweise bei Andy Warhol oder Roy Lichtenstein zu erkennen war. Dies taten sie, indem sie frei montierte Elemente sowohl aus der Propagandakunst als auch aus der Werbung, der Pressefotografie und der Konsumkultur in einem Bild vereinten. Wie die Pop Künstler, die sich vom Bildgut der Werbebranche inspirieren ließen, bedienten sich auch die Politischen Pop Künstler der visuellen Vitalität der propagandistischen Bildsprache von Werbung und Politik. Die Ideale der kommunistischen Ära, wie sie während der Kulturrevolution gepredigt wurden, und die hohlen Versprechen der westlichen Konsumkultur werden einander gegenübergestellt, um damit den naiven Glauben der Öffentlichkeit an das vorgegebene Wertesystem anzuprangern.

Laut Uli Sigg hat die chinesische Gegenwartskunst aus all diesen Beziehungsfeldern ihr Innovationspotenzial geschöpft und damit eine Fülle an neuen Kunstformen eingeführt. Mittels der Auseinandersetzung mit dem

²⁰¹ Smith 2005, 40

²⁰² Smith 2005, 41

Sozialistischen Realismus, der Pop Art und ihren Tabubrüchen entwickelten sie eine eigene Bildsprache, um ihre Situation in der Gesellschaft zu reflektieren. Die bis in die Kapillaren kontrollierte Gesellschaft rief, Sigg zufolge, nach Tabubrüchen: „[...] wenn sich dann Freiräume auftun, reagieren Künstler sehr früh darauf. So war es etwa zu Reformbeginn schon eine Kühnheit, selbst eine politisch unbedenkliche Realität so zu malen, wie sie ist, anstatt so, wie sie sein sollte.“²⁰³

Ein weiteres wesentliches Merkmal ist demnach wiederum der Versuch der Politischen Pop Künstler, anhand ihres Schaffens zum einen die gesellschaftlichen und politischen Missstände anzuprangern, zum anderen ihre Vergangenheit aufzuarbeiten. Diesen Versuch erkennt man zum Beispiel in der vielfachen Reproduktion des Porträts Mao Zedongs, wie sie während seiner Herrschaft überall zu sehen waren. Mao auch nur in irgendeiner Weise kritisch darzustellen, stellte in den 1990er-Jahren immer noch eine extreme Rebellion der Künstler dar, dessen Abbild bis heute von vielen Chinesen verehrt wird. Es besitzt eine unentwegte Anziehungskraft sowie einen gewissen Kultstatus und ist folglich nie ganz aus der Kunst verschwunden, auch wenn Maos Theorien und Philosophien ausgedient haben. „Längst ist er der Welt der Sterblichen entrückt und hat seinen Platz neben all den anderen Gottheiten eingenommen, die die chinesische Volksreligion kennt. Und wie wir wissen, sind chinesische Götter nicht unbedingt nur göltig und wohltätig zu den Menschen, sie können auch böse, ausschweifend und ungerecht sein.“²⁰⁴

Ein Beispiel für die zynische Verarbeitung eines Mao-Porträts findet sich in „Rouge Series“ (Abb. 38) von Li Shan, der ab 1989 den jungen Mao auf feminisierte Weise darstellte. Er gebrauchte aber nicht das typisch satte Rot, wie es für Darstellungen Maos traditionell üblich gewesen war, sondern er setzte ihn in pinker Farbe auf die Leinwand, womit Li auf seine Feminisierung anspielte. Darüber hinaus besitzt Lis Mao verführerische Lippen, mit einer Blume dazwischen, sowie einen etwas lüsternen Blick. Mit dieser ironischen humorvollen Darstellung des Führers scheint seine Göttlichkeit untergraben und

²⁰³ Sigg 2005, 17ff.

²⁰⁴ Opletal 1997, 8

die Ernsthaftigkeit seiner Ideologie geraubt²⁰⁵. Bernhard Fibicher meint dazu: *„Die von Li Shan praktizierte Ästhetisierung, ja Verniedlichung Maos, könnte demnach auch als Kritik an der politischen und populären Mao-Rezeption verstanden werden.“*²⁰⁶

Die chinesische Pop Kunst war also beeinflusst von den Bildelementen der amerikanischen Pop Art, dem Vergleich der aufkommenden Konsumwelt mit den Praktiken der Propaganda und der Entmystifizierung derjenigen Gestalt, welche die „Post-89er“ maßgeblich geprägt hatte. Sie stellte somit eine politische Kunst dar, die sich sowohl von dem realistischen Malstil der Akademie frei machen wollte als auch den übermächtigen Persönlichkeitskult ironisierte und vor allem durch die Gegenüberstellung der Vergangenheit mit der Gegenwart die Gesellschaft kritisierte.

Gao Minglu hat in einem Aufsatz über die Politischen Pop Künstler die Kunstrichtung als eine Art *„doppelten Kitsch“* bezeichnet: *„Since the old ideological industry had begun producing a kind of „political kitsch“, the popular culture started grinding out „commercial kitsch“. „Double kitsch“ combines the two mass cultures: socialism and capitalism.“*²⁰⁷ Für Gao ist die Vereinigung des Sozialistischen Realismus und des westlichen Kapitalismus, wie es die Polit Pop Künstler in ihren Gemälden zu vereinen versuchen, eine Anklage der modernen chinesischen Gesellschaft, die sich, wie zu Zeiten der Massenkultur Maos, von den westlichen Medien beeinflussen ließ. *„The paintings were meant to show that that although the two systems, the political and the commercial, are not united – are even in conflict – the principal goal of each is to convince the population at large of the authenticity and singularity of its products in modern Chinese society.“*²⁰⁸

Als einer der bedeutendsten Wegbereiter des Politischen Pop möchte ich nun Wang Guangyi vorstellen. Er wurde bereits im Laufe der „Rationalist Painters“

²⁰⁵ Jiang 2008, 54

²⁰⁶ Fibicher 2005, 82

²⁰⁷ Gao 2003, 255

²⁰⁸ Gao 2003, 255

und der „China/Avantgarde“ Ausstellung besprochen und soll nun als das grundlegende Beispiel für den politischen, chinesischen Künstler dienen.

Aus meiner Sicht sind in seiner Persönlichkeit viele der Elemente vereint, die den engagierten sowie den politischen, westlichen Künstler im Laufe seiner Entwicklung ausgemacht haben. Der kunstgeschichtliche Überblick hat gezeigt, dass der engagierte Künstler sich seit der Französischen Revolution für die Verbesserung der sozialen Zu- und Missstände engagiert hat und sich als Gegner der bestehenden Verhältnisse sah. Schließlich habe ich veranschaulicht, wie dieser „engagierte Künstler“ zum „politischen Künstler“ avanciert ist, mit welchen Mitteln die Herrschaft, Gesellschaft und Kultur kritisiert wurde und wie er Widerstand zu leisten versuchte.

Meines Erachtens ist Wang Guangyi jedoch mehr als „nur“ politischer Künstler. Die direkte Auseinandersetzung mit politischen Themen und die Kritik an der Gesellschaft stellt nicht nur eine Art Aufklärung und ein Widerstand leisten dar, sondern aufgrund der strengen Kontrollen über die Kunstproduktion in China eine gewisse Aufmüpfigkeit, ja sogar Gefahr dar, die ihn für mich zu einem „dissidenten Künstler“ macht.

Angefangen bei Wang Guangyis Rezeption des Gemäldes „*Der Tod des Marat*“ von Jacques-Louis David, der den Märtyrer der Revolution gepriesen hat, über seine Art „*Kunst mit politics*“ zu machen, wie es etwa Goya und Daumier betrieben, bis hin zu der Gesellschaftskritik der Pop Art, hat er sich, meines Erachtens, zu diesem Protagonisten der dissidenten Kunst entwickelt. Im Genauen soll diese Entwicklung nun anhand seines künstlerischen Werdegangs sowie seiner Bilderserie „*The Great Criticism*“ veranschaulicht werden.

Wang Guangyi wurde 1957 in der Provinz Heilongjiang geboren, in einer Zeit, in der sich Armut und Hunger über das ganze Land verbreitet hatten. Er wuchs in einer Phase Chinas auf, die von Maos „Großen Sprung Vorwärts“ geprägt war und eine verheerende Zeit zur Folge hatte. Für Wang war früh klar, dass er diese sozialen, wirtschaftlichen und persönlichen Nachteile, in die er hineingeboren wurde, nur durch harte Arbeit überwinden konnte. Als Jugendlicher arbeitete er drei Jahre lang auf dem Land, wo er für seine spätere Laufbahn lernte, sich der Gemeinschaft anzupassen und harte physische Arbeit auszuhalten.²⁰⁹

In der Mittelschule hatte Wang bereits 1972 damit begonnen, sich für Kunst zu interessieren, was ihn schließlich dazu führte, an der Zhejiang Akademie für Bildende Künste Ölmalerei zu studieren. Laut Karen Smith war die Aufnahme der Beginn eines neuen positiven Kapitels für Wang und ging mit einer Zeit einher, in der Informationen aus dem Westen in China einzusickern begannen. Der Informationsfluss wuchs schnell zu einer Flut heran und veränderte den Lebensstil, die Kunst und die Philosophie jener Generation der 1980er-Jahre, die sich zur 85er-Bewegung zusammengeschlossen hatte und der auch Wang angehörte. Laut Smith spielte Picasso für Wangs Anfangsjahre an der Akademie eine wesentliche Rolle, dessen melancholisch romantische Rosa und Blaue Periode ihn am meisten beeinflussten.²¹⁰

Wang kommentierte sein Erlebnis der 85er-Generation mit den Worten: *„We didn't understand much of the philosophies we read, but we had become aware of the relation of art to society. We believed that through art we could change the people's lives.“*²¹¹

Nach seinem Abschluss gehörte Wang Guangyi nun der Künstlergruppe der „Rationalist Painters“ an, deren künstlerische Merkmale und philosophischen Grundzüge ich bereits in einem früheren Kapitel besprochen habe. An dieser Stelle möchte ich ein weiteres Werk aus Wangs *„Post-Classical Series“* aus dem Jahr 1987 zeigen, um den Einfluss der westlichen Kunstgeschichte noch stärker

²⁰⁹ Smith 2005, 43

²¹⁰ Smith 2005, 45

zu verdeutlichen. In „*Madonna mit Kind*“ (Abb. 39) rezipierte Wang eine Madonnendarstellung, die in Europa eine lange Tradition besaß. Das chinesische Beispiel einer Madonna mit Kind ist jedoch nicht realistisch gezeigt, sondern auf abstrakte Weise aus geometrischen Formen und Rasterungen zusammengesetzt. Er nahm dieser klassischen religiösen Szene somit jegliche Emotion und Spiritualität und machte aus der sonst verherrlichten Madonna eine graue, gesichtslose, flache Form.

1988 begann Wang mit einer weiteren Serie, von der ich bereits ein Beispiel von insgesamt acht Mao-Bildern gezeigt habe. In der Zeit, in der sich die sozialkapitalistische Gesellschaft zu entwickeln begann, wandte sich Wang von den weltberühmten Themen der westlichen Kunstgeschichte ab und hin zu einer spezifischen Analyse seiner sozialen Umgebung. Die immer einflussreicheren Massenmedien und die omnipräsenten Werbeplakate führten schließlich dazu, dass die Pop Art und vor allem Andy Warhol ihn maßgeblich zu beeinflussen begannen. „*Black Grid: Mao*“ (Abb. 40) ist ein weiterer Beweis für den stilistischen Einfluss Warhols. Er wandte eine „cut-and-paste“-Methode an, die er von Warhols Siebdrucken gelernt haben könnte und vertritt eine ähnliche Ansicht Warhols, wonach alles Kunst sein könne²¹². Wie bereits in „*Mao Zedong Nr. 1*“ (Abb. 31) zu sehen war, legte er auch in diesem Beispiel ein Raster über das Abbild Maos und stellte damit eine gewisse Distanz zu dem allmächtigen Führer her. „*Das Gitter nötigt zu einer objektiven Neueinschätzung des „Exemplars“ unter dem Mikroskop. [...] Es könnte sich hierbei auch um die Darstellung einer seltenen Spezies oder eines gefährlichen Tieres handeln.*“²¹³

In diesen Frühwerken Wang Guangyis, die in der „China/Avantgarde“ Ausstellung gleiches Aufsehen erregten wie die „*Demoiselles d'Avignon*“ seines Vorbildes Picasso, lassen sich also bereits Elemente finden, die später den „Politischen Pop“ im Wesentlichen ausmachen sollten. Diese waren zum einen die Verwendung und Veränderung der Porträts Maos und zum anderen die allseits bekannten Bilder aus der Kulturrevolution und die Anlehnung an den

²¹¹ zit. n. Smith 2005, 45

²¹² Gao 2003, 253

Sozialistischen Realismus. Als weiteres Element lässt sich der übermäßige Einsatz der Farbe Rot erkennen.

Rot war in der Tradition Chinas als Farbe des Kommunismus bereits lange Zeit verwurzelt, dem Gebrauch der Farbe wurde während der Kulturrevolution besondere symbolische Wirkung zugesprochen. Die Farbe war als politische Aussage für die Unterstützung des Regimes auf allen politischen Gebieten zum Einsatz gebracht worden und man konnte ihr, aufgrund der massenhaften Verwendung für die rote Garde, den roten Stern, der roten Sonne und Maos roter Bibel nur schwer entkommen. Rot zog und zieht sich symbolisch durch den Alltag der Chinesen und wurde schließlich auch zum Auslöser von Fanatismus und Terror²¹⁴. Daher verwundert es nicht, dass auch Wang Guangyi in seiner Kritik am Kommunismus mit der Farbe Rot spielte, die damit eine noch brisantere Aussagekraft erhielt. Das kräftige rote Gitterraster, hinter das er manche seiner Mao-Darstellungen verbarrikadiert, scheint so zu seinem eigenen Gefängnis zu werden und kann als Ironie an Maos Persönlichkeitskult verstanden werden.

1990 begann Wang Guangyi schließlich mit dem ersten Werk aus der Serie der „*Great Criticism Series*“, in dem man bereits einige wesentliche Merkmale seines späteren Stils erkennen kann. Diese Werkserie erschließt sich über einen Zeitraum von über 10 Jahren. Diese Werke stellen bis heute den Höhepunkt Wang Guangyis Oeuvre dar und wurden schließlich zum unverkennbaren Merkmal für den Stil des „Politischen Pop“.

In „*Rembrandt Criticised!*“ (Abb. 41) rezipierte Wang Guanyi wiederum die westliche Kunstgeschichte, verband sie aber auch mit Elementen aus der Propagandakunst der Kulturrevolution und mit seinen eigenen markanten Stilmerkmalen. Man sieht den aufgebahrten Mao Zedong, wie er noch heute in Peking besichtigt werden kann, sowie Rembrandt und Zeitgenossen. Dieses frühe Beispiel weist also bereits Merkmale auf, die in seinem weiteren Schaffen

²¹³ Smith 2008, 46

²¹⁴ Jiang 2008, 36

immer wieder auftauchen werden, wie etwa die willkürlich angeführten Zahlenreihen und die dynamische Fausthaltung, die an die Propagandaplakate der Kulturrevolution erinnern. Er zeigte wichtige westliche sowie chinesische Persönlichkeiten in einem Gemälde, das aus meiner Sicht den Anschein macht, als wollte er hiermit beide Kulturen kritisieren. Zum einen scheinen westliche Vertreter der Kunstgeschichte Mao Zedong zu sezieren, was als Hinweis auf den rasanten Einfluss der westlichen Kunst auf China gesehen werden kann, zum anderen scheint die Faust auf die ganze Szene einzuschlagen und erweckt daher den Anschein, als wollte Wang diese gesamte Situation bekritteln. Außerdem erinnern die willkürlich angeordneten Zahlenreihen meines Erachtens an Preisschilder oder Barcodes, womit Wang die Kommerzialisierung der Kunst anklagen könnte.

An diesem frühen Beispiel der „*Great Criticism Series*“ lassen sich bereits zwei wesentliche stilistische Elemente finden, die auf der einen Seite dem politischen Künstler in der Vergangenheit für die Verbreitung seiner kritischen Aussagen gedient haben, auf der anderen Seite für Wang Guangyi zur Herausbildung seiner unverkennbaren Bildsprache wurden. Dies war die karikaturhafte Darstellung von berühmten Personen, die, wie schon bei Daumier, dazu dienen sollte, einflussreiche Leute aus Politik auf spöttische Weise vorzuführen. In „*Rembrandt Criticised!*“ sind diese unter anderem Künstler der westlichen Kunstgeschichte sowie Mao Zedong. Mittels der überzeichneten Darstellungsweise dieser einflussreichen Persönlichkeiten stellte Wang deren Position in der Gesellschaft in Frage und kritisierte, wie etwa Daumier, die obersten Schichten.

Ein weiteres, markantes Stilmerkmal, das meines Erachtens stark an den politischen, westlichen Künstler sowie an chinesische Vorbilder erinnert, ist die Anlehnung an die Druckgrafik, welche im Laufe der kritischen Kunst immer wieder in der Produktion von Plakaten verwendet wurde.

In der westlichen Kunstgeschichte waren das beispielsweise die Lithografien einer Käthe Kollwitz oder die Fotomontagen eines John Heartfield, die den regimekritischen Aussagen dieser Künstler sowie zur Verbreitung ihrer

Botschaft dienen. Des Weiteren hatte die Technik des Holzschnittes in der chinesischen Kunstgeschichte bereits eine lange Tradition als Verbreitungsmedium und Träger von Botschaften. Die Holzschnittplakate dienten den Intellektuellen bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in China dazu, ihre Kritik an der Regierung in das chinesische Volk zu tragen und wurden somit zu einem wichtigen Bestandteil ihrer Proteste. Darüber hinaus spielten die unzähligen Propagandaplakate während der Kulturrevolution eine wesentliche Rolle. Elemente all dieser Vorbilder lassen sich in Wang Guangyis Werken unverkennbar erkennen. Die Einflüsse der chinesischen Kunstgeschichte sowie die seiner westlichen Vorbilder sollen nun anhand der folgenden Beispiele veranschaulicht werden.

In einem weiteren Beispiel aus der Serie „*Great Criticism*“, das als Ausgangspunkt für alle folgenden Bilder gilt, ist „*Great Criticism: Coca-Cola*“ (Abb. 42) von 1990. Laut Aussage des Künstlers hat alles mit dem Trinken einer Dose Coca-Cola begonnen, während er gleichzeitig ein Buch über die sozialistische Propaganda durchblätterte: *„I put the can down to turn the page and suddenly, I found that the posturing of the soldier-peasant-workers against the Coca-Cola logo made strong visual sense. The more I looked the more intrigued I became. In content and style, both graphics are the product of two very different cultural backgrounds, and each totally embodied its own fantastic kind of ideology.“*²¹⁵

Mit der Gegenüberstellung dieser beiden Ideologien, also dem chinesischen Sozialismus mit dem westlichen „Kommerzialisismus“, hat Wang schließlich seine berühmte Bildsprache gefunden. Er verband Elemente der Propagandaplakate, wie beispielsweise der typischen Darstellungen von Bauer, Soldat und Arbeiter, die während der Kulturrevolution omnipräsent waren, mit den Markenlogos, die vom Westen unaufhaltsam nach China strömten. So stellte er eine gewisse Konfrontation von Symbolen dar, die sowohl während der Vergangenheit Chinas eine wichtige Rolle spielten als auch in ihrer Gegenwart präsent waren. Damit verarbeitete er auf der einen Seite seine eigene persönliche Geschichte während der Kulturrevolution, wie es viele seiner Kollegen der „Post-89“ Generation auch

taten, auf der anderen Seite kritisierte er die Kommerzialisierungstendenzen, die in China stetig vorangingen. *„Politische Propaganda und die Glücksversprechen westlichen Marketings gehen auf diese Weise eine Allianz ein, die der Künstler dem Publikum eines sich radikal verändernden China nicht ohne Zynismus entgegenhält.“*²¹⁶

In Abbildung 42 sieht man die typische Darstellungsweise der kämpferischen Jugendlichen, die für Mao als Rotgardisten dienten und auf unzähligen Propagandapostern in dieser dynamischen Körperhaltung dargestellt wurden. Als Vergleich soll das Plakat (Abb. 43) dienen, auf dem, wie bei Wang, drei junge Männer zu sehen sind, die hintereinander angeordnet, zusammen nach vorne schreiten. Man sieht auf diesem Beispiel aus Maos Propagandapostern den typischen Einsatz der Farbe Rot sowie kraftvolle Körper mit fröhlichen Mienen, die, laut Katie Hill, als Symbolträger für ihre physische und politische Kraft im Kampf für Mao eingesetzt wurden und als Personifikation seiner Macht zu dienen scheinen²¹⁷.

Auf einem weiteren Beispiel (Abb. 44) erkennt man die stilistische Anlehnung Wangs an die Plakate der kulturevolutionären Kunst, die als kämpferisches Mittel eingesetzt wurden. Ihre Botschaften waren klar verständlich und die darauf abgebildeten Personen mit überbetonten Formen und schwarzen Umrissen mächtig herausgearbeitet. In Wangs Ausführung (Abb. 42) schreiten diese drei jungen Männer nun mit roter Flagge und einer Ausgabe der Mao-Bibel dynamischen Schrittes von der linken in die rechte Bildhälfte, jedoch zeigen ihre Mienen nicht die für Propagandaplakate übliche Fröhlichkeit. Diesen Aspekt kann man meines Erachtens bereits als Kritik an der übertriebenen Darstellung von Freude und Heiterkeit während einer solch verheerenden Zeit ansehen. Weiters sind zahlreiche Zahlenkombinationen auf dem Bild zu sehen, die, wie auch die Platzierung des Markenlogos von Coca-Cola, wiederum als kritische Anspielung auf die Kommerzialisierung der Kunst gedeutet werden können.

²¹⁵ zit. n. Smith 2005, 61

²¹⁶ Heinrich 2005, 68

Diese Gegenüberstellung von kulturrevolutionären Symbolen mit den Markenzeichen der aufkommenden Massenprodukte im geöffneten China kann demnach eine Kritik an beiden Ideologien sein. Wang hat mit ästhetischen Mitteln die getrübbten Ideale der kommunistischen Ära und das hohle Glücksversprechen der westlichen Konsumkultur gleichgesetzt und damit den naiven Glauben der Öffentlichkeit an das eine oder andere Wertesystem angeprangert. *„In den Werken dieser Reihe stellt der Künstler heroische Gestalten von Plakaten der Kulturrevolution – Arbeiter, Bauern und Jugendführer – als begeisterte Fans der neuen chinesischen Wirtschaft dar, die die Logos von McDonald’s, Coca-Cola und Chanel ebenso bejubeln wie einst die Insignien der Kommunistischen Partei.“*²¹⁸

Ein weiteres typisches Beispiel der „Great Criticism Series“ ist „Great Criticism: M&Ms“ (Abb. 45) aus dem Jahr 1995. Es zeigt die typische Abbildung eines Arbeiters während der Kulturrevolution. Dieser Arbeiter hat eine überdimensionale Feder in der Hand, die er wie eine Waffe hält. Laut Helmut Opletal hatten sich die Roten Garden ab 1967 in den Kunstfakultäten etabliert und benutzten den Malerpinsel als künstlerische Versinnbildlichung einer Waffe, mit der auf andere Art und Weise das Gedankengut kämpferisch etabliert werden konnte. Somit spielt Wang hier nicht nur auf die Funktion der Kunst für die Propaganda an, sondern setzt sie unverkennbar einer mächtigen Waffe gleich. *„Arbeiter, Bauern, Soldaten wurden mit stämmigen Gliedmaßen und geschwellten Muskeln dargestellt, ihre überdimensionierten Pinsel und Füllfedern hielten sie wie Schwerter und Gewehre in den Händen, mit surrealen Szenerien im Hintergrund.“*²¹⁹ Die männliche Gestalt mit einer aus dem Bild ragenden Faust und der für Wang typischen „bösen Miene“ hat die übliche dynamische Körperhaltung eingenommen.

In diesem Beispiel tritt ein weiteres Element zutage, das für die Serie charakteristisch wurde, nämlich die beiden Buchstaben NO. Laut Karen Smith stimmt das Aufkommen des Wortes ab 1995 mit dem Erscheinen des Buches

²¹⁷ Hill 2004, 7

²¹⁸ Grosenik/Schübbe 2007, 419

„China Can Say No“ überein und könnte daher darauf anspielen, dass China die Möglichkeit hat, „Nein“ zu der Invasion westlicher Markenartikel zu sagen.²²⁰ Wiederum waren es die Intellektuellen, die sich gegen die konsumorientierte Gesellschaft auflehnten und die Blindheit der Chinesen gegenüber der Verwestlichung anprangerten. Zu der unaufhaltsamen und unbewussten Veränderung der Gesellschaft, die die Einfuhr der bekannten westlichen Marken mit sich brachte, sagte Wang: *„After these brands entered China, they influenced us without us even realizing. We started drinking Coke and wearing Louis Vuitton. These things all influenced our thinking. Perhaps ordinary people did not think about it, but we cultural types did. I am an artist, and I thought this was a problem, and that this problem could become a conflict.“*²²¹

Schließlich ruft nicht nur diese Kritik an der Oberflächlichkeit der Gesellschaft Assoziationen mit der Pop Art hervor, sondern auch die comicartigen Sprechblasen eines Roy Lichtensteins, in der sich bei Wang immer das Wort NO befindet.

Wie bereits erwähnt war der „Politische Pop“ wesentlich von der amerikanischen Pop Art beeinflusst worden, was sich hinsichtlich dieser inhaltlichen und stilistischen Merkmale erkennen lässt. Laut Tilman Osterwold stand die amerikanische Pop Art als ironisches, kritisches Schlagwort gegenüber den Slogans der Massenmedien, deren Klischees die Menschen beeinflussten, und das Triviale wurde zum wesentlichen Objekt ihres Interesses. Da ihre Bildinhalte im Alltäglichen begründet sind, spiegelten die Pop Art-Werke die Realitäten der Zeit wieder, forcierten und reflektierten den kulturellen Wandel²²². Meines Erachtens lassen sich all diese Aspekte, die die Pop Art ausmachten, in Wangs „Great Criticism Serie“ erkennen und sind somit als Kritik an der konsumorientierten, verwestlichten Gesellschaft verstehen.

²¹⁹ Opletal 1997, 11

²²⁰ Smith 2005, 69

²²¹ zit. n. Sans 2009, 101

²²² Osterwold 2007, 6f.

In „*Great Criticism: Rolex*“ (Abb. 46) wird eine Tänzerin dargestellt, wie sie typisch für das revolutionistische Ballett war. Wiederum kombinierte er die Bildsprache der Werbung und der Propaganda und setzt ein NO in die rechte obere Bildhälfte. In der linken Hälfte dreht sich die Balletttänzerin auf eine unnatürliche Weise, nimmt dabei aber trotzdem eine revolutionistische Haltung ein. Am unteren Bildrand findet sich der Name der elitären Uhrenmarke Rolex, daneben setzte Wang dessen Markenlogo. Für die moderne chinesische Frau stellt der Besitz einer Rolex wahrscheinlich einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert in ihrem Leben dar, während die Frauen der Kulturrevolution damit wohl nichts anzufangen gewusst hätten. Die Tänzerin hat zwar eine typische Pose aus dem Ballett angenommen, verfügt aber nicht über die feminine Anmut einer Tänzerin. Meines Erachtens stellt Wang hier den Wertewandel der Frau dar, die sich einige Jahrzehnte zuvor unter dem Namen Rolex nichts vorstellen hätte können. Hiermit könnte Wang nicht nur auf den raschen Einzug der Markenbesessenheit der Chinesen Bezug nehmen, sondern auch die radikale Verwandlung in ein konsumorientiertes Wertesystem kritisieren, dem die chinesische moderne Gesellschaft sich immer mehr zu unterwerfen begann.

Anhand der von ihm betriebenen „*Kunst mit politics*“ und aufgrund des Widerstandes, den er gegen die vorherrschenden gesellschaftlichen Zustände hegte, kann Wang Guangyi meines Erachtens mit dem politischen Künstler verglichen werden, der sich im Westen Ende des 19. Jahrhunderts zu etablieren begann. Durch seine Sozialkritik kann man ihn als Gegner der politischen Verhältnisse ansehen, so, wie es später auch die Maler des Realismus taten. In der nüchternen Darstellung der Fakten durch Maler wie Gustave Courbet oder Edouard Manet kann man einen Bericht beziehungsweise eine Anklage der schlechten sozialen Lebensumstände der unteren Bevölkerungsschicht sehen. Im Vergleich dazu zeigt Wang allerdings die soziale Lage der Mittelschicht, die er anhand der Gegenüberstellung von propagandistischen und kommerziellen Symbolen auf seine Weise in einen sachlichen Bericht verwandelt.

Diese Beobachtung der Fakten kann man beispielsweise in dem Bild „*Great Criticism: WTO*“ (Abb. 47) finden, das nach Chinas Beitritt zur Welthandelsorganisation im Jahr 2001 entstanden ist. Es kann meines Erachtens als Bericht eines politischen Ereignisses gesehen werden und demnach auch als Kritik an der steten Verwestlichung und Verwestlichung Chinas. Dies wird wiederum durch die Zahlenreihen veranschaulicht und darüber hinaus mittels Begriffen wie „Bank“, „Versicherung“ oder „Telekommunikation“ verstärkt. Wang kommentierte seine Kunst, die komplizierte politische und ideologische Aspekte aufgreift, mit den Worten: „*Pop refers to an art based on the most ordinary, popular imagery, but in China, the most popular imagery is all political.*“²²³

Schließlich hat Wang Guangyi mittels der serienhaften Wiederholung seiner markanten Bildsprache und den leicht erkennbaren Symbolen aus der Kommerzwelt Werke geschaffen, die sich als Markenartikel am heutigen Kunstmarkt bezeichnen lassen. Auf eine eigene Art und Weise verwandelte er seine Kunstwerke in eine Ware, die mit dem Markenzeichen „Wang Guangyi“ versehen werden kann. Auf der einen Seite hat er mit seiner markanten Bildsprache Kritik an den sozialen Verhältnissen während Chinas Vergangenheit und Gegenwart geübt, auf der anderen Seite konnte er aufgrund seines Erfolges am internationalen Kunstmarkt die Kommerzialisierung seiner Kunst nicht aufhalten. Ob gewollt oder nicht, Wang Guangyis Gemälde und Skulpturen haben sich zu einer Marke entwickelt, die am globalen Kunstmarkt einen hohen Stellenwert besitzt und deren Besitz mit Prestige und Wohlstand assoziiert werden.

Dies beweist am besten sein Bild „*Great Criticism: Wang Guangyi*“ (Abb. 48), in dem er nicht mehr das Logo einer Markenware mit der Propagandakunst vereint, sondern seinen eigenen Namen anstelle des Produktnamens setzt. Einerseits könnte er damit wiederum eine Kritik an dem Kunstmarkt äußern, der seine Bilder zu einem Kommerzgut gemacht hat, andererseits zählte für Wang vor allem „*successful, instant, brand recognition*“²²⁴. Diese Strategie aus der

²²³ zit. n. Sans 2005, 101

²²⁴ Smith 2005, 77

Werbung, ein Logo sofort mit einem Markenprodukt zu assoziieren, sollte wohl auch Wang Guangyis Kunstwerken zu einem hohen Wiedererkennungsgrad und dem damit verbundenen Erfolg am Kunstmarkt verhelfen.

Mittlerweile ist Wang Guangyi zu einem der teuersten, chinesischen Gegenwartskünstler aufgestiegen, wodurch aber meines Erachtens auch die Assoziation mit den Charakteristika des „dissidenten Künstlers“ kontinuierlich abgeschwächt wird. Zwar stellt der Bruch mit der Akademie, seine Regime- und Gesellschaftskritik und seine Rezeption westlicher Einflüsse in der von Zensur und Kontrolle bestimmten chinesischen Kunstwelt eine Art Widerstand dar, den zuvor nur wenige zu leisten gewagt hatten, jedoch ist der Aspekt des „dissens“ in der heutigen Rezeption nicht mehr so stark zu spüren. Durch den großen Erfolg seiner Kunst am globalen Kunstmarkt sind ihm aus meiner Sicht viele Faktoren des „dissidenten Künstlers“ verloren gegangen. Man muss jedoch bedenken, dass ein Künstler heutzutage den zeitgenössischen, chinesischen Kunstmarkt nicht mehr so stark schockieren kann, wie es etwa in den 1980er-Jahren noch der Fall gewesen ist. *„Viele der politischen, ökonomischen und sozialen Faktoren, in deren Kontext „Political Pop“ und „Cynical Realism“ entstanden, sind inzwischen selbstverständlicher Bestandteil einer gewandelten chinesischen Kunst.“*²²⁵

²²⁵ Tasch 2007, 41

9.) Résumé

Diese Diplomarbeit zum Thema „*Kunst & Kritik*“ sollte den Vergleich zwischen dem westlichen, politischen und dem chinesischen, avantgardistischen Künstler veranschaulichen. Es wurden die allgemeinen Aufgaben der Kritik und ihre Voraussetzungen sowie die Grenzen der Kunst, die Entwicklung vom engagierten zum politischen Künstler im Westen und die Entfaltung des avantgardistischen zum dissidenten Künstler in China aufgezeigt. Anhand Wang Guangyi sollte schließlich demonstriert werden, wie all diese Faktoren der kritischen Kunst in den 1990er-Jahren in der chinesischen Kunst zu tragen kamen.

Abschließend möchte ich nun ein weiteres Mal auf die in der Einleitung erwähnte Formel eingehen, die besagte, dass die „kritische Kunst“ die Bewegung ist, in der sich der „Künstler“ das Recht herausnimmt, die „Botschaft“ auf ihre „Autorität“ hin zu befragen. Im Endeffekt kann schließlich gesagt werden, dass der westliche politische Künstler seine „Botschaft“ im Aufklären, Anprangern und Widerstand leisten verstand und die „Autorität“ aus all jenen Einrichtungen bestand, die für die sozialen und politischen Zu- und Missstände verantwortlich waren.

Meines Erachtens hat die chinesische avantgardistische Kunst hinsichtlich dieser Formel bewiesen, dass sie über die westliche Definition hinausgeht, indem sie von der politischen zu der dissidenten Kunst aufstieg. Wie im Laufe dieser Diplomarbeit gezeigt wurde, sind in China freie Meinungsäußerung und Kunstfreiheit nicht selbstverständlich, ja das Streben danach in jeglicher öffentlichen Form kann sogar als gefährlich eingestuft werden.

Nicht zuletzt hat der Fall des Künstlers Ai WeiWei, der aufgrund seiner regime- und gesellschaftskritischen Kunst unter Hausarrest gestellt wurde, diesen Aspekt im Jahr 2011 erneut bewiesen. Wang Guangyi und andere Vertreter des „Politischen Pop“ und des „Zynischen Realismus“ sind zwar für ihre Kunst nie offiziell verfolgt oder eingesperrt worden, müssen jedoch unter staatlicher Kontrolle arbeiten und mit möglicher Zensur rechnen. Jegliche Äußerung von

Kritik stellt für sie eine Gefahr dar, die der westliche Künstler in solcher Weise nicht mehr zu fürchten hat.

Blickt man schließlich ein letztes Mal auf die heutige Lage der „Zivilgesellschaft“ in China, so hat sich im Vergleich zur Vergangenheit nicht viel verändert. Laut Thomas Heberer, der die Entwicklung zu einer „zivilen“ Gesellschaft in China untersuchte, kann von einer vom Staat autonomen Gesellschaft nicht die Rede sein, die schon aufgrund des fehlenden demokratischen Systems nicht zustande kommen kann: *„Eine kontrollierende Öffentlichkeit und ein Prozess der „Zivilisierung“ im Umgang miteinander sowie im Umgang des Staates mit seinen Bürgern müssen sich erst noch herausbilden. In Staaten wie China, in denen diese Institutionenbildung noch nicht weit fortgeschritten ist, übt der Staat zunächst eine übermächtige Kontrolle aus und beschneidet die Handlungen seiner Bürger.“*²²⁶

Zwar besitzt das Individuum heutzutage im Vergleich zu seiner Vergangenheit in China bereits mehr „Freiheiten“, nichtsdestotrotz hat der chinesische Bürger kein Recht auf eigene Meinung, was schon allein mit der Einrichtung der „Great Firewall of China“²²⁷ belegt werden kann. Freiheit ist, wie ich während meiner Recherchen feststellen musste, relativ. Den Begriff „Freiheit“ kann man zwar ohne Einschränkungen in einem chinesischen Lexikon nachschlagen, bis zum Einzug der Freiheit in ihrer wahren Bedeutung hat China jedoch noch einen langen und wohl schwierigen Weg vor sich.

Würde man nun einen Vergleich zwischen der kritischen Kunst in China und der im Westen im Jahr 2012 anstellen wollen, so müsste man die kunstgeschichtliche Weiterentwicklung des „politischen Künstlers“ zum gegenwärtigen „wutbürgerischen Künstler“ veranschaulichen, der nicht mehr zum Widerstand, sondern zum „zivilen Ungehorsam“ aufriefe. Im Überblick der chinesischen zeitgenössischen Kunst hätte sich der „avantgardistische“ zum „dissidenten“ Künstler entwickelt und würde heute anstatt seiner gesellschafts- und

²²⁶ Heberer 2006, 20

²²⁷ Begriff für die Internet-Zensur in China. www.greatfirewallofchina.org

regimekritischen Kunst eine Kritik an der fehlenden Zivilgesellschaft in China ausüben.

Aus diesen Gründen müsste die Formel aus der Einleitung aus gegenwärtiger chinesischer Sicht folglich lauten:

Regimegegner + Perspektive + China = dissidente Kunst.

10.) Literaturverzeichnis

- Adelmann, Dieter/Staack, Klaus, *Die Kunst findet nicht im Saale statt*, Hamburg 1976
- Albrecht, Juerg (Hg.), *Honoré Daumier. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Juerg Albrecht*, Reinbeck bei Hamburg 1984
- Baumgartner, Ulrich, *Kunst und Politik*, in: Baum, Peter/Kasten, Walter, *Engagierte Kunst. Gesellschaftskritische Grafik seit Goya*, Wien 1966, 3-4
- Bevc, Tobias, *Zur Interdependenz von Kunst und Politik. Ernst Cassirer und die Kunst als symbolische Form*, in: Hofmann, Wilhelm/Mühleisen, Hans-Otto, *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst*, Münster 2005, 21-48
- Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck Reinhart (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, Stuttgart 1982
- Cahill, James, *Die Kunstschatze Asiens. Die Chinesische Malerei*, Stuttgart 1960
- Campagna, Norbert, *Der liberale Staat und die Kunst*, in: Zembylas, Tasos (Hg.), *Kunst und Politik. Kunstfreiheit. Geschlechterasymmetrie*, Innsbruck 2000, 10-20
- Cherrington, Ruth, *Deng's Generation. Young Intellectuals in 1980's China*, London 1994
- Chiu, Melissa/Zheng Shengtian (Hg.), *Art and China's Revolution*, London 2008
- Clark, Toby, *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert*, übers. v. Klein, Annette, Köln 1997
- Dabringhaus, Sabine, *Geschichte Chinas. 1279-1949*, München 2006
- Döring, Jürgen, *Plakatkunst. Von Toulouse-Lautrec bis Benetton*, Köln 1995
- Fathers, Michael/Higgins, Michael, *Tiananmen. The Rape of Peking*, London 1989
- Feng, Boyi, *Der verführerische Charme chinesischer Gegenwartskunst in Zeiten des Umbruchs*, in: *China Now. Faszination einer Weltveränderung*, Ausstellungskatalog, hg. v. Sammlung Essl, Klosterneuburg 2007, 14-17
- Ferrier, Jean-Louis (Hg.), *Dumont's Chronik der Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1990
- Fibicher, Bernhard, *Li Shan*, in: Fibicher, Bernhard/Frehner, Matthias (Hg.), *Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg*, Bern 2005, 82
- Fleming, John/Honour, Hough, *Weltgeschichte der Kunst*, München-New York-London 2000
- Fontein, Jan/Hempel, Rose (Hg.), *Propyläen Kunstgeschichte. China-Korea-Japan*, Bd. 17, Berlin 1968
- Foucault, Michel, *Was ist Kritik?*, übers. v. Seitter, Walter, Berlin 1992
- Frick, Heike, *Kunst und politische Artikulation. Die chinesische Karikatur 1934-37*, München 1995
- Fuchs, Rainer, *Realismus, Subjektivität und Urbanismus*, in: Köb, Edelbert (Hg.), *China Facing Reality*, Bd.1, Wien 2007, 31-45
- Gao Minglu, *Post-Utopian Avant-Garde Art in China*, in: Ales Erjavec (Hg.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkley 2003, 247-283
- Gao, Minglu, *No Name Group. Contemporary Recluses – the Bo Yi's and Shu Qi's of the Cultural Revolution*, in: Chiu, Melissa/Zheng Shengtian (Hg.), *Art and China's Revolution*, London 2008, 179-185

- Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art*, Cambridge 2011
- Geist, Beate, *Die Modernisierung der chinesischen Kultur. Kulturdebatte und kultureller Wandel im China der 80er Jahre*, Hamburg 1996
- Gernet, Jacques, *Die chinesische Welt. Die Geschichte Chinas von den Anfängen bis zur Jetztzeit*, Frankfurt/Main 1985
- Grassi, Ernesto, *Gegen die verselbstständigte, ästhetisierende Kunst*, in: *Engagierte Kunst. Wettbewerbsausstellung: Wiener Secession*; 9. Sept. bis 8. Okt., Wien 1972, 124-126
- Grosenik, Uta/Schübbe Caspar H. (Hg.), *China Artbook, The 80 Most Renowned Chinese Artists*, Köln 2007
- Hajek, Lubor, *Chinesische Kunst*, A. 2, Prag 1955
- Halliday, Jon/Jung, Chang, *Mao. Das Leben eines Mannes. Das Schicksal eines Volkes*, 4. Auflage, München 2007
- Hartmann, Jürgen, *Politik in China. Eine Einführung*, Wiesbaden 2006
- Heberer, Thomas, *China-Entwicklung zur Zivilgesellschaft?*, in: *Politik und Zeitgeschichte*, Ausgabe 49, hrsg. von Bundeszentrale für politische Bildung, 2006, 20-26
- Heilmann, Sebastian, *Das politische System der Volksrepublik China*, Wiesbaden 2002
- Heinrich, Christoph, *Wang Guangyi*, in: Fibicher, Bernhard/Frehner, Matthias (Hg.), *Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg*, Bern 2005, 68
- Held, Jutta, *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin 2005
- Herding, Klaus (Hg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt/Main 1978
- Hessel, Stéphane, *Engagiert Euch! Im Gespräch mit Gilles Vanderpooten*, Berlin 2011
- Hill, Katie (Hg.), *The Political Body. Poster's from the People's Republic of China*, London 2004
- Hollingsworth, Mary, *Weltgeschichte der Kunst*, Münster 2005
- Honnef, Klaus, *Andy Warhol. 1928-1987. Kunst als Kommerz*, Köln 1999
- Hopfener, Birgit, *Mittendrin im Goldrausch*, in: Grosenik, Uta/Schübbe Caspar H. (Hg.), *China Artbook, The 80 Most Renowned Chinese Artists*, Köln 2007, 9-17
- Hung, Wu/Wang, Peggy (Hg.), *Contemporary Chinese Art. Primary Documents*, New York 2010
- Jakobson, Roman, *Über den Realismus in der Kunst*, in: *Alternative - Zeitschrift für Literatur und Diskussion*, 1921
- Jiang, Jiehong (Hg.), *The Revolution Continues. New Art from China, mit Einführung des Hg.*, London 2008
- Jocks, Heinz-Norbert, *Li Xianting. Der Abschied von der Ideologie*, in: *Kunstforum International, Ankunft in Peking*, Bd. 193, 2006, 189-203
- Jocks, Heinz-Norbert, *Karen Smith. Biographische Spuren – Über das Leben der Künstler in Peking*, in: *Kunstforum International*, Bd. 194, 2008, 36-67
- Jocks, Heinz-Norbert, Köppel-Yang Martina. *Die Ausweitung der Lücken*, in: *Ankunft in Peking*, Bd. 193, 2006, 204-217
- Karsten, Arne, *Der Künstler am frühneuzeitlichen Hof zwischen formaler Einbindung und informeller (Selbst-)Inszenierung*, in: Batz,

- Reinhard/Hirschbiegel, Jan (Hg.), *Informelle Struktur bei Hof. Dresdner Gespräche III zur Theorie des Hofes*, Bd. 2, Berlin 2009, 181-190
- Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Köln, 1993
- Kossatz, Horst-Herbert, *Kunst zwischen Erregung und Argumentation*, in: *Engagierte Kunst. Wettbewerbsausstellung: Wiener Secession*; 9. Sept. bis 8. Okt., Wien 1972, 143-146
- Köppel-Yang, Martina, *A Nationwide Forum and Model: Art Magazines and Symposia*, in: Hung, Wu/Wang Peggy (Hg.), *Contemporary Chinese Art. Primary Documents*, New York 2010, 45-50
- Kuan, Yu-Chien/Häring-Kuan, Petra, *Der China Knigge. Eine Gebrauchsanweisung für das Reich der Mitte*, Frankfurt/Main 2008
- Kube Ventura, Holger, *Politische Kunst Begriffe- in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002
- Kuspit, Donald, *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt 1995
- Laifong, Leung (Hg.), *Morning Sun. Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*, mit einer Einführung des Hg., New York 1994
- Landsberger, Stefan R., *Aufstieg und Niedergang des chinesischen Propagandaplakats*, in: Wolf, Michael (Hg.), *Chinese Propagandaposters*, Köln 2011
- Li, Xianting, *About the Stars Art Exhibition*, 1980, in: Hung, Wu/ Wang Peggy (Hg.), *Contemporary Chinese Art. Primary Documents*, New York 2010, 11-13
- Liu, Xiaobo, *Ich habe keine Feinde, ich kenne keinen Hass. Ausgewählte Schriften und Gedichte*, hg. v. Tienchi Martin-Liao/Liu Xia, übers. v. Betz Karin/Hoffmann Hans Peter, Frankfurt/Main 2011
- Mende, Tibor, *Die chinesische Revolution*, übers. v. Wagenseil, Kurt, Köln 1961
- Miklós, Pál, *Chinesische Malerei*, Köln/Wien 1973
- Mühleisen, Hans-Otto, *Kunst und Macht im Politischen Prozess. Prolegomena einer Theorie politischer Bildlichkeit*, in: Hofmann, Wilhelm/Mühleisen, Hans-Otto, *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst*, Münster 2005, 1-18
- Opletal, Helmut (Hg.), *Mao-Kitsch und Propaganda*, Wien 1997
- Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Köln 2007
- Peng, Lü, *A History of Art in 20th Century China*, New York 2010
- Sammlung Essl (Hg.), *China Now. Faszination einer Weltveränderung*, Klosterneuburg 2006
- Sans, Jerome, *China Talks. Interviews with 32 Contemporary Artists*, Shanghai 2009
- Scheck, Frank Rainer (Hg.), *Chinesische Malerei seit der Kulturrevolution*, Köln 1975
- Scheer, Maximilian (Hg.), *Der Holzschnitt im neuen China*, Dresden 1951
- Schneider, Franz, *Die politische Karikatur*, München 1988
- Shanchun, Yan, *Painting Mao*, in: Chiu, Melissa/Zheng Shengtian (Hg.), *Art and China's Revolution*, London 2008, 91-101
- Sigg, Uli, *Zugang zu China*, in: Fibicher, Bernhard/Frehner, Matthias (Hg.), *Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg*, Bern 2005, 15-21
- Siemons, Mark, *China als Readymade. Über das System Ai Weiwei*, in: Siemons, Mark/Ai Weiwei, Ai weiwei. So Sorry, München 2009, 30-35

- Smith, Karen, *Biographische Spuren – Über das Leben der Künstler in Peking*, in: Kunstforum International, *Künstler in Peking*, Bd. 194, 2008, 36-67
- Smith, Karen, *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in China*, Zürich 2005
- Stumberger, Rudolf, *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie. 1900-1945*, Konstanz 2007
- Tasch, Stephanie, *Political Pop und Cynical Realism*, in: Boers, Waling (Hg.), *Touching the Stones. China Kunst Heute*, Wien 2007, 36-41
- Thorp, Robert L./Vinograd Richard Ellis (Hg.), *Chinese Art and Culture*, New York 2001
- Thum, Hans-Peter, *Können Künstler die Welt verändern?*, in: Thum, Hans-Peter (Hg.), *Bildmacht und Sozialanspruch. Studien zur Kunstsoziologie*, Opladen 1997, 215-227
- Traeger, Jörg, *Bilder vom Elend. Käthe Kollwitz im Simplicissimus*, München 1998
- Vogt, Adolf Max, *Belser Stilgeschichte. 19. Jahrhundert*, Bd. 10, Stuttgart 1971
- Von Beyme, Klaus, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Künstler in politischer Opposition*, in: von Beyme, Klaus (Hg.), *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt/Main 1998, 145-175
- Werkner, Patrick, *Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*, Köln 2007
- Wo Ho, Chang, *Mass Media in China: The History and the Future*, Iowa 1989
- Zembylas, Tasos (Hg.), *Kunst und Politik. Kunstfreiheit. Geschlechtersymmetrie*, Innsbruck 2000
- Zimmermann, Peter, *One man's war against Hitler. John Heartfield-Fotomontagen 1928-1939*, in: Heartfield. *Fotomontagen 1928-1939*, Ausstellungskatalog hg. v. Karikaturmuseum Krems, 2003, 8-15
- Zwirner, Rudolf, *Pop Art in den USA*, in: Grasskamp Walter/Krützen Michaela/Schmitt Stephan (Hg.), *Was ist Pop. Zehn Versuche*, Frankfurt/Main 2004, 69-98

Internetressourcen

- <http://www.politik-visuell.de/staeck/bewertung.php?id=93&show=1> -
aufgerufen am 16.11.2011
- <http://edition.cnn.com/2007/WORLD/asiapcf/10/11/china.artist/index.html> -
aufgerufen am 22.12.2011

11.) Abbildungen



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4

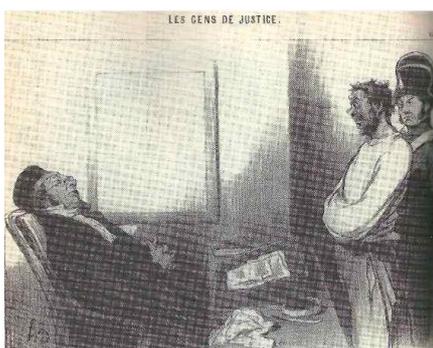


Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10

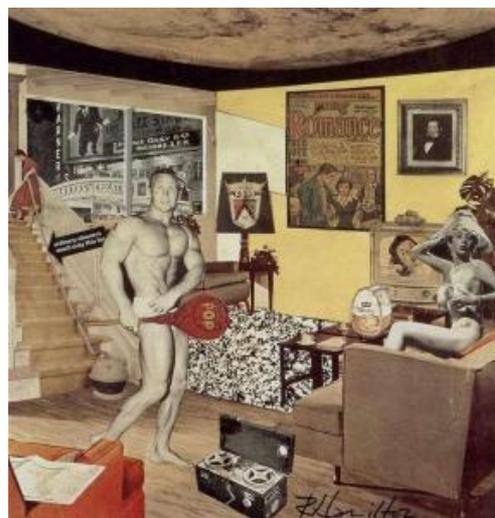


Abbildung 11



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12

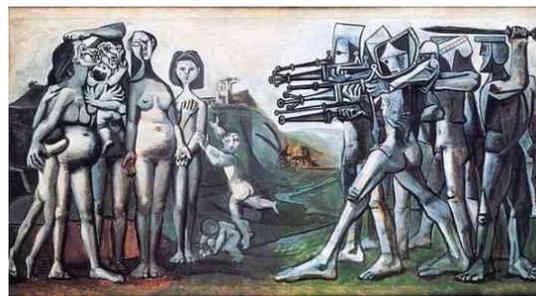


Abbildung 13



Abbildung 14



Abbildung 15

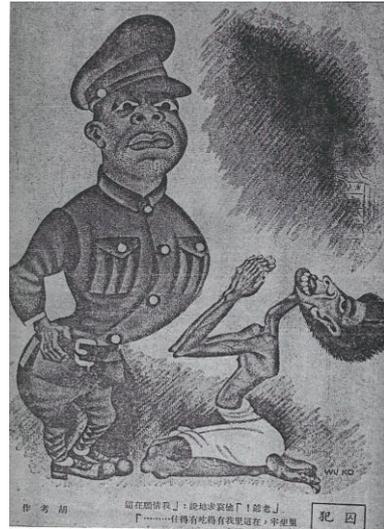


Abbildung 16



Abbildung 20



Abbildung 17



Abbildung 18

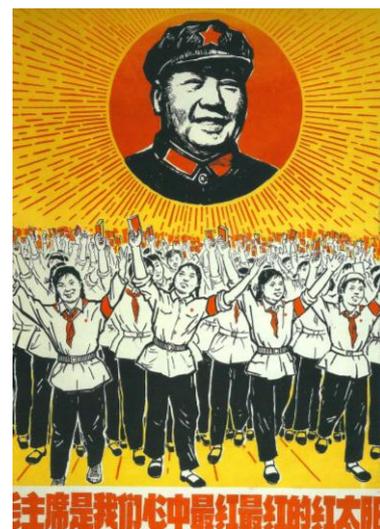


Abbildung 19

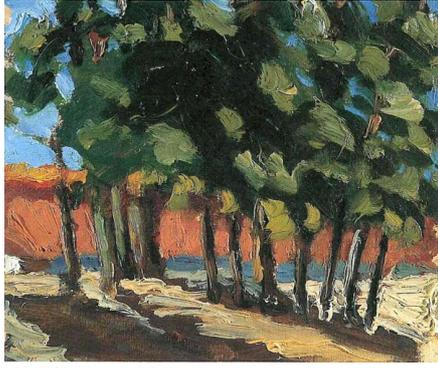


Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23

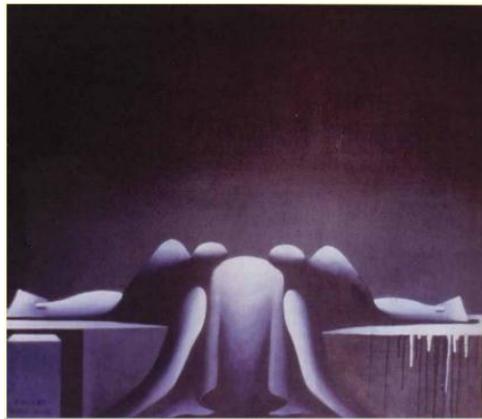


Abbildung 24

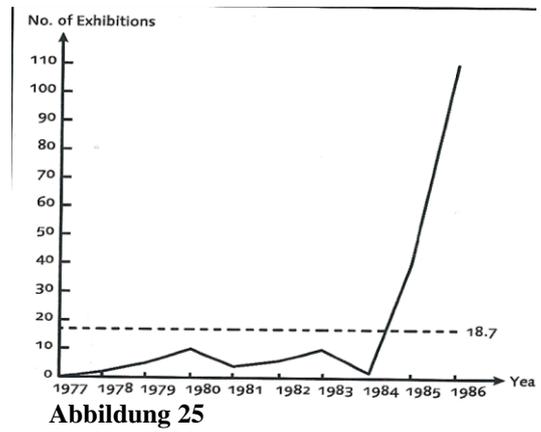


Abbildung 25



Abbildung 26

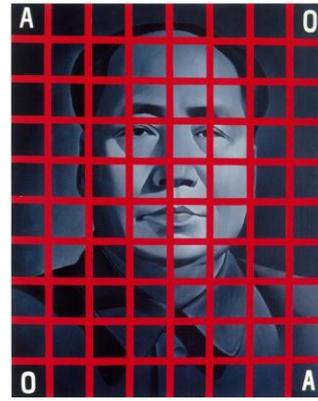


Abbildung 27



Abbildung 28



Abbildung 33



Abbildung 34



Abbildung 35



Abbildung 36



Abbildung 37



Abbildung 38

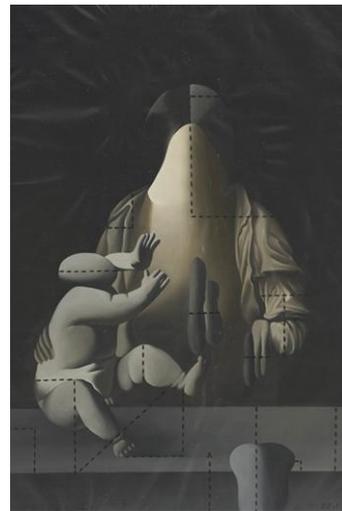


Abbildung 39

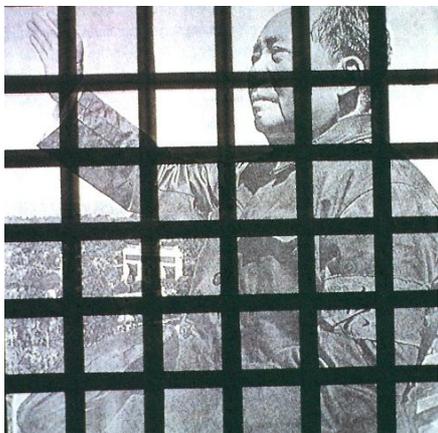


Abbildung 40

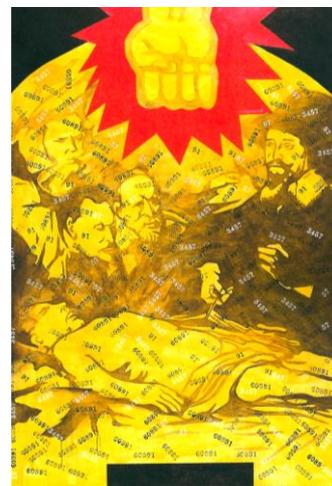


Abbildung 41



Abbildung 42



Abbildung 43



Abbildung 44

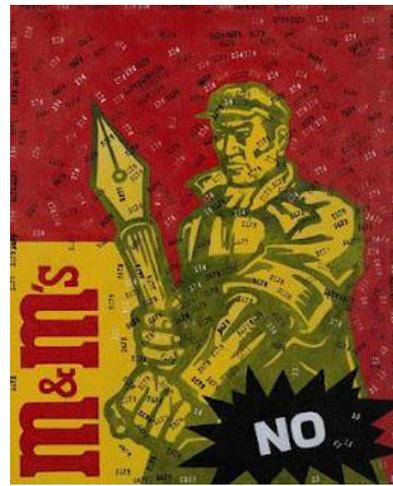


Abbildung 45

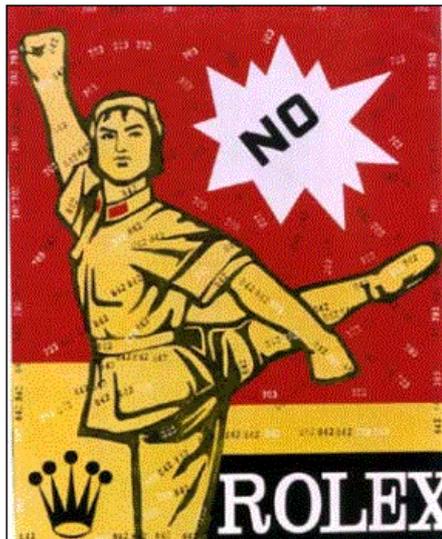


Abbildung 46

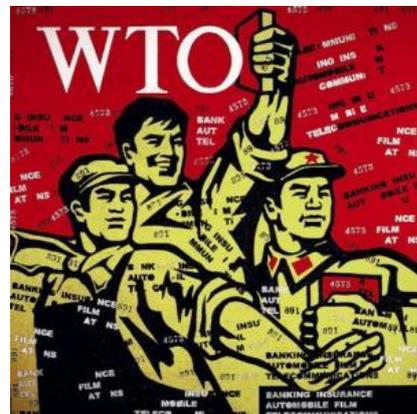


Abbildung 47

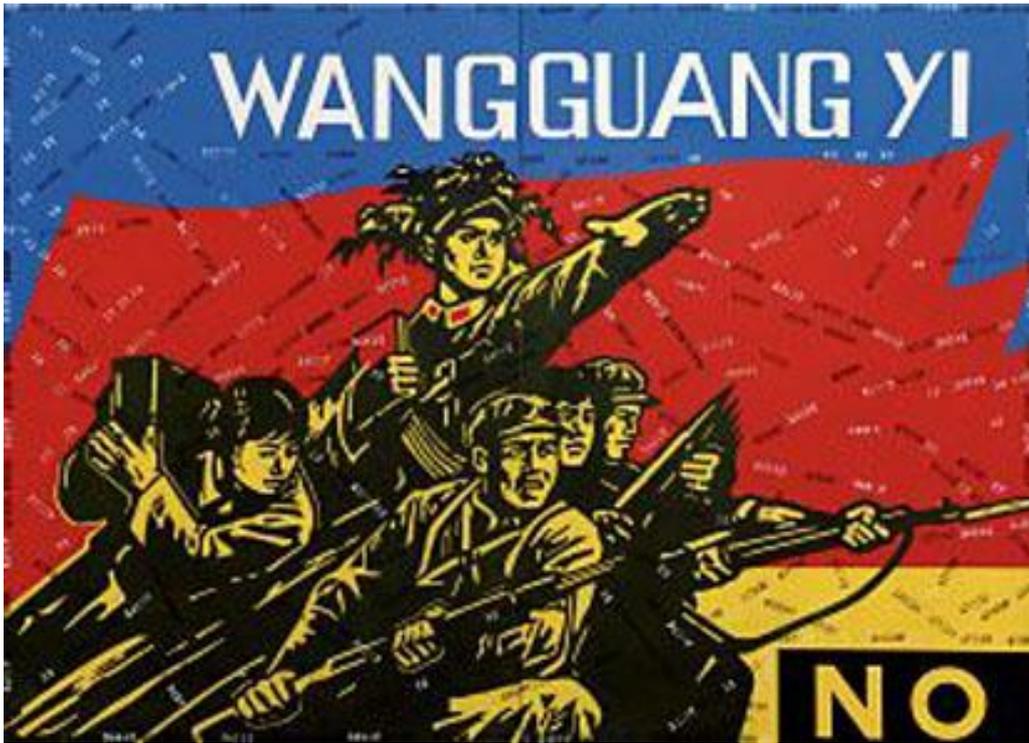


Abbildung 48